

# ide

Zeitschrift  
für den  
Deutschunterricht  
in Wissenschaft  
und Schule

INFORMATIONEN ZUR DEUTSCHDIDAKTIK

19. Jahrgang, Heft 2/1995 (neue Folge)

---

**Thema:**

***Klassiker Österreich Miniaturen***

# INHALT

## Editorial

<i>Johann Holzner/Werner Wintersteiner: Editorial</i> . . . . .	4
-----------------------------------------------------------------	---

## Magazin

Veranstaltungen . . . . .	7
Der gute Tip . . . . .	8
Bazar . . . . .	10
Neue Bücher . . . . .	13

## Konzepte

<i>Werner Wintersteiner/Johann Holzner: Die österreichische Literatur im Deutschunterricht. Anmerkungen zur Kanonfrage</i> . . . . .	17
<i>Ernst Seibert: Zweifellose und zweifelhafte Klassiker. Der Platz der Kinder- und Jugendliteratur in der österreichischen Literaturgeschichte</i> . . . . .	27
<i>Eda Sagarra: Österreichische Literatur – aus der Ferne</i> . . . . .	36

*Die Beschäftigung mit der Kanonfrage ist unverzichtbar.. Die anti-traditionalistische, anti-kanonische Geste entgeht dem nicht, was sie verwirft: Entscheidungen über Literatur zu treffen. Diese Entscheidungen sollen möglichst bewußt und transparent sein.*

(HOLZNER / WINTERSTEINER)

## Miniaturen

<i>Gerhard Scheit: Die Komik des Traurigen: Ferdinand Raimund</i> . . . . .	46
<i>Gerhard Scheit: Der christlich-versöhnliche Theatercoup. Über den Schluß von Grillparzers ›Jüdin von Toledo‹</i> . . . . .	58
<i>Primus-Heinz Kucher: "The happiness of still life?". Zu Charles Sealsfields Österreichschrift ›Austria as it is‹</i> . . . . .	62

<i>Jürgen Hein</i> : Zwischen Unterhaltung und Sozialkritik: Johann Nestroy	66
<i>Klaus Amann</i> : Adalbert Stifter: ›Die Sonnenfinsterniß am 8. July 1842‹	72
<i>Karlheinz Roszbacher</i> : Der Föderalismus des Gefühls: Marie von Ebner-Eschenbach	80
<i>Konstanze Fliedl</i> : Ich, Arthur Schnitzler	86
<i>Gerald Krieghofer</i> : Karl Kraus als Dummheitsforscher und Sprachlehrer	91
<i>Arno Rußegger</i> : Aufklärer. Spion. Soldat. Dichter. Privatmann. Die Selbstentwürfe des Robert Musil	99
<i>Juliane Vogel</i> : Hugo von Hofmannsthal: ›Age of Innocence‹	110
<i>Hans Höller</i> : "Der größte Experte der Macht". Kafkas Verfremdungstechnik	114
<i>Klemens Renoldner</i> : Erinnerungen an Europa. Stefan Zweig: ›Welt von gestern‹	117
<i>Walter Methlagl</i> : Georg Trakl: ›In ein altes Stammbuch‹	120
<i>Karlheinz Roszbacher</i> : Der Einbruch des Journalisten in die Nachwelt: Joseph Roth	128
<i>Daniela Strigl</i> : Die Sprache der Knechte. Zur Lyrik Theodor Kramers	140
<i>Primus-Heinz Kucher/Fabrizio Cambi</i> : "... nichts fehlte ihm ... nur ein paar Lebensjahre ...": Jura Soyfer	144
<i>Kurt Bartsch</i> : Historie aus dem Zeitalter der Inflation. Ödön von Horváth: ›Sladek, der schwarze Reichswehrmann‹	151

*Es kann nicht mehr darum gehen, bloß einen "nationalen Kanon lebendig zu halten", das Ziel müßte vielmehr sein, einen Kanon der regionalen Literatur im Zusammenhang der internationalen Literatur zu entwickeln, der alleine dem heutigen Anspruch auf Erziehung zur globalen Verantwortung gerecht werden kann.*

(HOLZNER / WINTERSTEINER)

## Bibliographie

<i>Werner Wintersteiner</i> : Bibliographie	155
---------------------------------------------	-----

## EDITORIAL

Krähwinkel – diese Assoziation zum Thema *Österreichische Klassiker* hat den Künstler Willi Pechtl zum Titelblatt dieses Heftes inspiriert. Der fiktive Ort, Symbol für Rückständigkeit in einer fortschrittsgläubigen Welt, hat in Nestroys Revolutionsposse ›*Freiheit in Krähwinkel*‹ einen doppelten und ein doppelbödigen Österreich-Bezug. Dieser Ort einer lächerlichen Operettenrevolution steht zunächst für Wien. Gleichzeitig wird aber im Stück immer wieder auf Österreich als Vorbild für die Krähwinkler hingewiesen. Vielleicht ist diese doppelte Sicht auf sich selbst, dieses gleichzeitige Anerkennen eigener Größe und eigener Lächerlichkeit, auch das gemeinsame Band zwischen den vorgestellten AutorInnen und Werken und damit das kürzeste Resümee dieses Themenheftes.

Mit diesem Heft verfolgen wir eine dreifache Absicht. Zum ersten wollen wir einige Anregungen geben, aus dem Fundus der österreichischen Literatur wieder einmal neue Werke auszuwählen oder altbekannte neu zu lesen. Zum andern wollen wir die didaktische Diskussion über die Kanonfrage "*Welche Literatur soll im Unterricht gelesen werden*" vorantreiben. Zum dritten schließlich möchten wir nicht in der Erörterung von Prinzipien steckenbleiben, sondern durch unsere Auswahl einen konkreten Vorschlag unterbreiten, über österreichische SchriftstellerInnen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts im schulischen Literaturunterricht zu reden. Das Ergebnis, siebzehn knappe Werk-Porträts, kann natürlich wohl auch unabhängig von diesem Zusammenhang für den Unterricht fruchtbar gemacht werden. Die Verschiedenheit der Zugänge und der methodischen Annäherung bietet reichliches Anschauungsmaterial für den Literaturunterricht.

Im ersten Abschnitt ziehen Johann Holzner und Werner Wintersteiner eine kurze Bilanz der didaktischen Kanondiskussion, um am Ende zu unterstreichen, daß es an der Zeit wäre, den Blick auf die Eigenständigkeit der österreichischen Literatur wie auch den Blick auf ihr Verbunden-Sein mit anderen Literaturen endlich mit dem Grundgedanken einer interkulturellen literarischen Bildung zu verknüpfen. – Wesentlich für die Kanondiskussion erscheint uns auch die Einbeziehung der Kinder- und Jugendliteratur in den gesamtliterarischen Kontext, ein Zusammenhang, der von der Germanistik meist noch sträflich vernachlässigt wird. Dafür steht der Beitrag von Ernst Seibert. Welch großen Platz die österreichische Literatur in der internationalen germanistischen Forschung einnimmt, darüber informiert exemplarisch Eda Sagarra (die 1995 den Jacob- und Wilhelm-Grimm-Preis des Deutschen Akademischen Austauschdienstes erhalten hat).

Den Hauptteil bilden die Porträts der "kanonischen" SchriftstellerInnen bzw. Analysen ausgewählter Werke. Wir schlagen mit dieser Auswahl keinen neuen Kanon vor, wohl aber da und dort eine neue Interpretation von Werken, die durch Kanonisierung in erstarrter Position hineingeraten sind (was nicht selten den Eindruck fördert, es gehöre längst zum alten Eisen, was tatsächlich immer noch zum alten God gehört, oder wenigstens zum alten Silber); und neue Akzente werden auch, wie wir meinen, etwa durch die Einbeziehung von Literaten wie Charles Sealsfield, Jura Soyfer und Theodor Kramer mitgeliefert, durch die Einbeziehung von Werken, die in Germanistenkreisen, vor allem jedoch auch in der Literaturkritik längst die ihnen gebührende Anerkennung, aber kaum Eingang in die Schulbücher und in den Alltag des Deutschunterrichts gefunden haben.

### **Die Modernität der "Klassiker"**

Was sogar gelegentlich die Herausgeber überrascht hat, ist die "Modernität" aller vorgestellten SchriftstellerInnen. Eine Modernität, die sich zeigt, wenn diese nicht in den nationalen, sondern in den jeweils adäquaten, literaturwissenschaftlich und soziologisch begründeten Zusammenhang gestellt werden, der aus einer (deutsch-)national orientierten Perspektive oft ausgeklammert worden ist. Die AutorInnen und Werke, die in diesem Heft behandelt werden, beobachten einen Zeitraum von rund 100 Jahren, von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts – von der Epoche des aufsteigenden Kapitalismus bis zum Nationalismus: die ideologischen Kämpfe der jungen Nationalstaaten, zumeist gesehen durch die Brille des mehr und mehr der Auflösung zutauelnden Habsburger-Reiches, den verheerende Einschnitt des "Großen Krieges", den Zerfall der Monarchie, den zunehmenden Antisemitismus und Rassismus, eine lange Serie von sogenannten Modernisierungswellen bis hin zum Aufstieg des Faschismus und Untergang des alten Europas. Die SchriftstellerInnen, jedenfalls die hier aufgeführten, allesamt scharfsichtige und hellhörige BeobachterInnen ihrer Zeit, halten Gedankenpositionen und Tendenzen fest und zeichnen Entwicklungen nach, die in manchem uns noch immer weit mehr bedrängen, als uns lieb sein kann.

### **Nationale Literaturgeschichte?**

Marie von Ebner-Eschenbach, Franz Kafka, Karl Kraus, Joseph Roth oder Jura Soyfer – sie waren nicht die kleingeistigen Österreicher, als die sie gern bedenkenlos reklamiert werden, von Nachgeborenen, die sich im Tausch für heutige Schwächen und heutiges Unvermögen eine große Vergangenheit zurechtzimmern; man braucht sich nur ihre Geburtsorte, ihre Muttersprachen, ihre religiösen und nationalen Zugehörigkeiten vor Augen zu führen. – Hier soll auch keineswegs der habsburgische Vielvölkerstaat als interkulturelles Vorbild wiederauftauchen. Das Projektive an der Sache wäre zu offensichtlich, um noch einen Mythos daraus machen zu können. Eher schon scheint die Beschäftigung

mit diesen "Klassikern" heute möglich zu sein als eine Befassung mit frühen Darstellungen der Zerrissenheit des Menschen, von den Anfängen bis zum Ende der Moderne, mit Darstellungen schließlich auch der Dezentrierung des Individuums, womit sich, dort wo diese gar nicht mehr beklagt wird, die Postmoderne ankündigt, anders als noch bei Schnitzler und bei Musil oder bei Kafka ...

Diese Modernität herausgearbeitet zu haben, ist das Verdienst der hier versammelten kleinen Porträts, verfaßt von namhaften GermanistInnen aller österreichischen Universitäten und darüber hinaus von sogenannten "Freischaffenden", ganz im Sinne von Walter Benjamin, der gemeint hat: "... es handelt sich ja nicht darum, die Werke des Schrifttums im Zusammenhang ihrer Zeit darzustellen, sondern in der Zeit, da sie entstanden, die Zeit, die sie erkennt – das ist die unsere – zur Darstellung zu bringen."

*Johann Holzner/Werner Wintersteiner*

*Bisherige ide-Hefte zum Thema:*

Heft 1/1989: Österreich-Bilder (vergriffen)

Heft 4/1991: Mitteleuropa

Heft 2/1993: Neue österreichische Prosa

# MAGAZIN

Symposion

## *Arnolt Bronnen*

19. bis 21. Juni 1995, Universität Klagenfurt

Institut für Germanistik, Universitätsstraße 65, 9020 Klagenfurt

---

**Tempus – Verein zur Verzögerung der Zeit  
Symposion 1995**

## *"Pause – Störung – Unterbrechung"*

Schloß Goldegg, 1. bis 3. Oktober 1995

Tempus, c/o IFF, Sterneckstraße 15, 9020 Klagenfurt

---

**11. Kongreß**

**Österreichische Gesellschaft für Sprachheilpädagogik**

## *Denken – Sprechen – Lernen 100 Jahre Sprachtherapie in Österreich*

9. bis 12. Oktober 1995, Wien

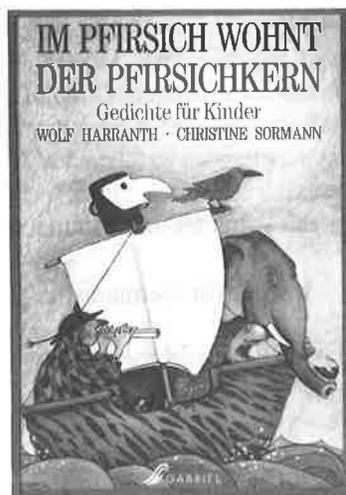
Österreichische Gesellschaft für Sprachheilpädagogik,  
Landstraßer Hauptstraße 146, 1030 Wien

## Der gute Tip

**Wolf Harranth/Christine Sormann:**  
**Im Pfirsich wohnt der Pfirsichkern.**  
**Gedichte für Kinder. Mödling: St. Gabriel 1994. ÖS 220.-**  
 (Österreichischer Kinder- und Jugendbuchpreis 1995: Preis für die beste Illustration)

Jedes Motorrad, jeder Preßlufthammer,  
 der Regen, der Wind, das Miau in der Kammer  
 und auch die Stille –  
 hörst du sie? –  
 gehören zur Weltmelodie.

Schon der erste Eindruck dieser "Beiträge zur Weltmelodie" ist wohlthuend. Bescheiden kommen die "Gedichte für Kinder" daher. Keine große Ankündigung, kein Vorwort, das wortreich die Auswahl begründet oder gar das "typisch Österreichische" herauszuarbeiten bemüht ist. Einfach eine Anthologie für Kinder, in der über 70 österreichischen AutorInnen vertreten sind. Gedichte, die für Kinder verfaßt wurden wie auch solche, die sie sich "erobert" haben. Bekannte Namen von Grillparzer bis Fried, von Busta und Lobe bis Auer, von Jandl bis Jatzek. Daneben junge AutorInnen mit beachtenswerten Texten. Man freut sich, Altvertrautes in neuer Umgebung zu finden und genießt es, unter den vielen Originalbeiträgen manch neuen Klang zu entdecken. Eine unpräntentöse Sammlung nach dem Prinzip "Mehr sein als scheinen".



Das Titelgedicht *Im Pfirsich wohnt der Pfirsichkern* gibt den Ton vor. Was so harmlos tut wie irgendein Alltagsgedicht, mit der immer leicht anthropomorphisierenden Sprache (Der Pfirsichkern "wohnt" im Pfirsich), entpuppt sich als eine kindergerecht formulierte Sozialkritik:

Die Leute wohnen Tür an Tür  
 im Hochhaus an der Ecke.  
 Gemeinsam, denkst du? Leider nein!  
 Wie Pfirsichkern und Schnecke!

Die Einteilung der Gedichte erfolgt, natürlich, nach den traditionellen Kriterien. "Guten Morgen..", "Frühling, Sommer..", "Katz und Maus und andere Tiere", "Und du bist du", "Wenn ich leben will" sind Kapitel, die einfach erwartet werden. Daneben findet sich aber auch eine "Buchstabentorte" (Sprachspiele), "Dies und das und sonst noch was" (Nonsensgedichte, Lügen-

märchen) und ein "Flohmarkt der Dinge": eine bunte Mischung von Gedichten über Geister, Tische, Windeln oder den Zeitbegriff... Trotz der konventionellen Gliederung hat man den Eindruck, ein sehr modernes Lyrik-Buch für Kinder in Händen zu halten. Das liegt vielleicht daran, daß die Gedichte selbst die klassischen Kategorien sprengen, mit ihnen spielen, sie parodieren.

Zum rundum positiven Eindruck tragen die Illustrationen von Christine Sormann wesentlich bei, die auch für das Layout verantwortlich zeichnet. Sie arbeitet mit klaren Umgrenzungen und kräftigen, leicht gedämpften Farben. Es gelingt ihr aber, diesen Stil je nach Thema sehr stark zu variieren, von kolorierten Strichmännchen bis zu großflächigen Bildern, die durch die Farbe wirken. Bilder, die fast wie graphische Muster wirken, finden sich ebenso wie naturalistische Tier- oder Pflanzendarstellungen. Manche Seiten sind überhaupt nicht oder sehr sparsam illustriert, auf anderen wieder werden die Texte von den Bildern "vereinrahmt" und in die Zeichnung integriert. Idyllische Naturlandschaften wechseln mit Karikaturen. Der Illustratorin gelingt es sogar, ein Nonsens-Gedicht wie Jandls "reihe" graphisch aufzubereiten, wobei die Schlichtheit des Textes in der aufs Äußerte reduzierten Strichfüh-

rung eine kongeniale Entsprechung findet.

Christine Sormann ist bemüht, sich einer Kinder-Perspektive anzunähern, ohne kindisch zu wirken. Sie schafft das durch ihre Liebe zum Detail, durch das Wörtlich-Nehmen von abgegriffenen Formulierungen, die sie in Bilder umsetzt und vor allem durch ihre mikroskopische Sichtweise. Sie gelangt damit zu einem ungewohnt genauen Blick auf Pflanzen und Tiere, ganz wie auch Kinder auf Dinge Wert legen, über die wir Erwachsene meist achtlos hinwegsehen.

Hier ist dem Herausgeber Wolf Harranth ein Buch geglückt, das sich eindeutig an Kinder richtet, an dem aber auch die Erwachsenen ihre Freude haben können. Es ist sicher kein elitäres "Kinderbuch", das heimlich nach der Gunst der Erwachsenen schießt.

Wenn es heute noch so etwas wie ein "Hausbuch" geben kann, einen Bücherschatz für die gesamte Familie – diese Gedichtauswahl gehört sicher dazu. Eine Anthologie, die den Vergleich mit den besten Sammlungen auf dem Markt, etwa Gelbergs "Überall und neben dir", keineswegs zu scheuen braucht.

Werner Wintersteiner

# Bazar

## Literaturdidaktik

**Friedrich Achberger:** *Fluchtpunkt 1938.* Essays zur österreichischen Literatur zwischen 1918 und 1938. Hrsg. von Gerhard Scheit. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik (= Antifaschistische Literatur und Exilliteratur, Bd. 12) 1994 *1918 und 1938 markieren*

*Horizonte und Grenzen.* Standortbestimmungen in der Kinderliteraturforschung. Kolloquium "25 Jahre Schweizerisches Jugendbuch-Institut". Hg. vom Schweizerischen Jugendbuch-Institut. Zürich 1994. Bezugsadresse: Schweizerisches Jugendbuch-Institut, Zeltweg 11, CH-8032 Zürich.

*Schriftsteller und ihre Interpreten.* Texte österreichischer AutorInnen über die Literaturwissenschaft. Hg. vom StudentInnenkollektiv der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Innsbruck: Österreichischer Studienverlag 1993

*in den Essays von Friedrich Achbergers nicht so sehr – einen zeitgeschichtlichen Rahmen als ein bestimmtes Spannungsfeld, das eine aparte Literaturgeschichtsschreibung weniger denn je zuläßt. So werden die Spuren der politischen Umbrüche jener Jahre dort entdeckt, wo die simple Vorstellung von Widerspiege-*

**Fliedl, Konstanze (Hg.):** *Österreichische Erzählerinnen.* Prosa seit 1945. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1995.

*Fern-Sicht auf Bücher.* Materialienband zu Verfilmungen österreichischer Literatur. Filmografie 1945-1994. Hrsg.: Diethard/Polt-Heinzl/Schmidjell. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österr. Literatur 1995 (= Zirkular, 37)

*lung sie sowenig vermuten würden als ihnen eine auf Textimmanenz beharrende Betrachtung folgen könnte. Friedrich Achbergers Studien beschäftigen sich mit den Werken von Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Hermann Broch, Max Brod, Theodor Kramer, Franz Werfel, Heimito von Doderer u. a.*



## Schreibunterricht

Die Bedeutung des kreativen Schreibens für den Deutschunterricht wird in letzter Zeit zunehmend erkannt. Die beiden Bücher von Lutz von Werder hätten gute Chancen, sich als "Klassiker" auf diesem Gebiet zu etablieren. Durch die Aufarbeitung der amerikanischen Schreibforschung sowie durch eine reiche praktische Erfahrung können seine Bücher als Fundgrube für alle gelten, die sich theoretisch und praktisch mit Schreibunterricht beschäftigen. Wesentlich scheint auch der Aspekt zu sein, daß kreatives Schreiben nicht nur für den Bereich des "freien Schreibens", sondern auch für sachliches, wissenschaftliches Schreiben neue Chancen eröffnet. Die Handreichung von Roland Kunkel zeichnet sich durch gut gewählte praktische Beispiele und klare Anleitungen aus.

Kunkel, R.: *Schreibexperimente – Handreichung zum phantasiegeleiteten, literarischen Schreiben*. Wiesbaden 1994, H. 2 ("Kulturelle Praxis"). Bezugsadresse: Hessisches Institut für Bildungswesen und Schulentwicklung, Dezernat Veröffentlichungen, Bodenstedtstraße 7, D-65189 Wiesbaden.

Werder, Lutz von: *Lehrbuch des kreativen Schreibens*. Mit 22 Schreibbildern von Frank Steinicke. Berlin-Milow: Schibri-Verlag 1993

Werder, Lutz von: *Lehrbuch des wissenschaftlichen Schreibens*. Ein Übungsbuch für die Praxis. Berlin-Milow: Schibri-Verlag 1993

Rauscher, Erwin (Hrsg.): *PRO.S.A. – Projekt "Schriftliche Arbeiten"*. Didaktische Modelle für schriftliche Arbeiten in der AHS als Annäherungen an die Fachbereichsarbeit "von unten". Wien: ÖBV – Pädagogischer Verlag 1995

## Deutschdidaktik

Wildner, Paul Peter (Hrsg.): *Deutschunterricht in Österreich*. Versuch eines Überblicks. Frankfurt/M.: Lang-Verlag 1995 (Beiträge zur Geschichte des Deutschunterrichts)  
In diesem Buch wird erstmals die Entwicklung der

*Deutschdidaktik in Österreich seit den 70er Jahren nachgezeichnet und eine aktuelle Bestandsaufnahme der gegenwärtigen Situation versucht. AutorInnen sind hauptsächlich LehrerInnen der höheren Schulen. Denn, wie der Herausgeber betont, aufgrund der fehlen*

*den Verankerung der Fachdidaktik an Österreichs Universitäten wird ein Großteil der Arbeit von Praktikern getragen. Vielleicht sind die Ergebnisse dieser Arbeit dementsprechend auch stärker praxisbezogen, als dies anderswo der Fall ist.*

## Interkulturelles Lernen/Projektunterricht

Zukunftsforum V: *Sprachen lernen – Menschen verstehen: Eine Herausforderung*. Hrsg. vom Bundesministerium für Unterricht und Kunst. Wien 1994. Bezugsadresse: BMUK, Abt. 1/11, Strozzigasse 2, 1080 Wien



*Gewalt, Rechtsextremismus und AusländerInnenfeindlichkeit*. Ein Handbuch. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft Jugend gegen Gewalt, Rechtsextremismus und AusländerInnenfeindlichkeit, c/o Karmeliterplatz 2/1, 8010 Graz

Hackl, Bernd: *Projektunterricht in der Praxis*. Utopien, Frustrationen, Lösungswege. Ein Arbeitsbericht. Innsbruck: Österreichischer Studienverlag 1994



*Grenzenloses Österreich*. Symposium April 1994. Hrsg. vom Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung. Wien 1994

### **Nachwuchsstipendien für Kinder- und Jugendliteratur 1996**

Zur Förderung junger Autorinnen und Autoren sowie Illustratorinnen und Illustratoren der Kinder- und Jugendliteratur vergibt das Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst für das Jahr 1996 bis zu sechs Stipendien.

Jedes Stipendium ist mit S 48.000,- dotiert.

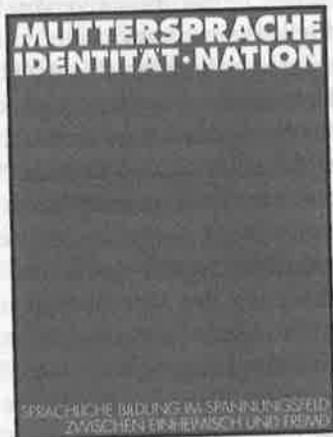
Die Bewerbung steht Autorinnen und Autoren sowie Illustratorinnen und Illustratoren österreichischer Staatsbürgerschaft offen, die nach dem 31. Dezember 1965 geboren sind.

Die Bewerbungen sind bis spätestens *30. September 1995* an das Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst, Abteilung III/6, Minoritenplatz 5, 1014 Wien, unter dem Kennwort "Nachwuchsstipendien für Kinder- und Jugendliteratur 1996" zu richten. Dort sind auch die genauen Unterlagen erhältlich.

## Neue Bücher

Ivo, Hubert (1994): *Muttersprache · Identität · Nation. Sprachliche Bildung im Spannungsfeld zwischen einheimisch und fremd*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994.

Hubert Ivo



Westdeutscher Verlag

"Zugespitzt lassen sich zwei Konzepte unterscheiden, die das Nachdenken über das Unterrichten der Muttersprache in Deutschland während dieses Jahrhunderts bestimmt haben bzw. bestimmen. Das eine orientiert die Aufgaben des Unterrichts an den Zielen nationaler Identitätsbildung, das andere interpretiert diese Aufgaben als kommunikative, die sich zwar im Medium einer Einzelsprache, eben des Deutschen, stellen, in ihrem wesentlichen Gehalt aber durch sozial-kulturelle Merkmale nichtsprachlicher Art definiert sind" (9)

In seinem neuen Buch weist Hubert Ivo auf die Unzulänglichkeiten beider Konzepte hin. Er kritisiert nicht nur den nationalistischen Ansatz, sondern auch die "kritische" Abwendung von der Problematik der Verschiedenheit menschlicher Sprachen, ein Standpunkt, der heute, angesichts der zunehmenden Bedeutung des multikulturellen Zusammenlebens, auf wichtige Fragen keine Antworten zu geben vermag. In seiner Vision von einer Neukonzeptionierung des Deutschunterrichts geht Ivo auf die Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts zurück. Dabei stellt er einige Aspekte besonders heraus:

– *Jede Sprache ist ein besonderer, nicht ersetzbarer Weltzugang.*

Humboldt weist die Vorstellung zurück, daß die Sprache nur ein "Gedankenkleid" sei: "Der Mensch kommt nicht nach Art eines reinen Geistes auf die Welt, der den fertigen Gedanken nur mit Tönen umkleidet, sondern als ein tönendes Erdengeschöpf".

– *Innerhalb jeder Sprache gibt es eine produktive Spannung zwischen der urtümlichen Kraft der locutio naturalis und der Verfeinerung und Verbesserung durch die locutio artificialis.*

"Das Spannungsverhältnis im Ausdruck 'muttersprachliche Bildung' ist also bereits mit seiner Entstehung als eines gedeutet, das die individuelle Sprachlichkeit nicht nur als gegebene, sondern auch als eine aufgegeben betrachten: der gewachsene Schnabel, aber unter die Kunst der Grammatik gebracht" (22/23).

– *Die Trennung der einzelnen Sprachen von einander ist die notwendige*

*Bedingung ihrer konkreten Entfaltung, aber auch der erste Schritt zu einer Einheit auf höherer Ebene.*

Die angesprochene Fremdheit der eigenen Sprache ermöglicht auch die notwendige Freiheit, um anderen Sprachen und damit anderen Menschen offen begegnen zu können. Nach Humboldt haben sich die Sprachen historisch von der lateinischen *lingua franca* verabschieden müssen, um den Reichtum ihrer eigenen Möglichkeiten entwickeln zu können. "Die schöne Abgeschlossenheit in der eigenen Nationalität" sei die Voraussetzung für die Bildung einer eigenen Identität, die aber nicht gegen die anderen gerichtet sei, sondern die Grundlage für "die wohlwollend menschliche Verbindung des ganzen Geschlechts", also der Menschheit, darstelle. Eine "Geringschätzung des Fremden" sei nur die andere Seite der "Befangenheit in der heimischen Sprache". Humboldt verlangt (und postuliert als Gang der menschlichen Entwicklung), daß weder das Fremde einverleibt werde, noch das Eigene im Fremden aufgehe: "Die lichtvolle Erkennung der Verschiedenheit fordert etwas Drittes, nämlich ungeschwächt gleichzeitiges Bewusstseyn der eigenen und der fremden Sprachform", einen "liberalen Umgang mit Fremden" (nach Ivo 16).

Diese Überlegungen sind heute besonders aktuell: In Zeiten einer Entwicklung zur multikulturellen Gesellschaft, zur europäischen Einigung einerseits, andererseits aber eines wieder zunehmenden Nationalismus und Rassismus ist auch die Schule aufgerufen, neue Konzepte zu entwickeln, die die sprachliche und kulturelle Erziehung von einem nicht-nationalen, interkulturellen Gesichtspunkt aus leisten. Hubert Ivos Buch leistet dazu eine wichtige Orientierungshilfe.

Werner Wintersteiner

## **Unbegründeter Kulturimperialismus-Verdacht?**

Eine Literaturgeschichte, die sich vornimmt, die Literatur in der Bundesrepublik und der DDR außerdem und gleich die Literatur Österreichs und der deutschsprachigen Schweiz gemeinsam vorzustellen, unter dem schlagenden Titel:

**Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. Hrsg. von Wilfried Barner. München: Beck 1994**

– ein derartiges Unternehmen, das von allem Anfang an "deutschsprachig" und "deutsch" ineinssetzt und darüberhinaus im Vorwort bereits süffisant behauptet, die "Einbeziehung" der österreichischen und schweizerischen Literatur könne "heute kaum noch mit Gründen unter Kulturimperialismus-Verdacht stehen", ein derart kühnes Unternehmen fordert die Kritik geradezu heraus.

Der Gesamtplan dieses Buches, das als Band XII die von Helmut de Boor und Richard Newald begründete "Geschichte der deutschen Literatur" beschließt, ist allerdings so angelegt, daß es, wie eine Presseaussendung des Verlags betont,

der Vorstellung "einer einheitlichen deutschen Nationalliteratur keinen Vorschub leistet". Immerhin. Das doch nicht. Es hätte also noch weit schlimmer kommen können.

Anders als die in den 80er Jahren veröffentlichten Literaturgeschichten, die von einem sozialgeschichtlichen Ansatz ausgegangen, in der Praxis freilich bald wieder davon abgekommen sind, beschränkt sich diese vorläufig jüngste Literaturgeschichte, im Bemühen um einen Basis für die Zusammenschau der deutschsprachigen Literaturen, auf das Erfassen der Strukturen der literarischen Kommunikation. Unter diesem Vorzeichen fällt es tatsächlich leichter, die "westlichen" Literaturen gemeinsam abzuhandeln und den Literaturbetrieb der DDR gesondert zu betrachten. Umgekehrt versteht es sich, daß das Ausblenden unterschiedlicher sozialer Rahmenbedingungen zwangsläufig regionale Sonderentwicklungen unterbelichtet oder ganz im Dunkeln läßt. – Der vorliegende Band nimmt das in Kauf, um dafür die größeren Entwicklungslinien stärker herauszustellen.

Letzteres gelingt in imponierender Manier. Was eine Literaturgeschichte leisten kann, die bewußt die Texte im Mittelpunkt beläßt und die Kontexte nur soweit berücksichtigt, wie dies adäquate Zuordnungen unbedingt erfordern, das wird in dieser Literaturgeschichte vielfach vorbildhaft erfüllt. Wobei der Anteil der schweizerischen und der österreichischen Literatur keineswegs nur mit-gezogen, vielmehr nicht selten in das Zentrum der Darstellung gerückt wird: So im Kapitel über die Erzählprosa der gegen-realistischen Wende um 1952 oder auch in der Darstellung der Entwicklung einer ersten impliziten Theorie weiblichen Dichtens (wo der österreichische Anteil am stärksten hervorgehoben wird) oder in der Darstellung des Parabeltheaters der fünfziger Jahre (in der selbstverständlich Frisch und Dürrenmatt die Hauptrollen erhalten). Weil den Institutionen des Literaturbetriebs, den Schriftstellergruppierungen, den Einrichtungen des Buchmarkts und des Bildungswesens, der Literaturförderung und der Literaturkritik, die größte Aufmerksamkeit geschenkt wird, kommen naturgemäß, um hier paradigmatisch die österreichischen Verhältnisse stärker zu verfolgen, die "Wiener Gruppe" und das "Forum Stadtpark" ebenso ausführlich zu Wort wie etwa Peter Handkes Bemühungen, die verschiedenen Protestbewegungen der sechziger Jahre durch eine eigene Variante, einen neuen schriftstellerischen Personenkult nämlich, zu erweitern; es verdient dabei hervorgehoben zu werden, daß nicht nur die längst kanonisierten Autoren, Fried und Jandl beispielsweise, sondern auch wichtige Einzelgänger, wie Felix Pollak, Theodor Kramer, Reinhard Priessnitz, Robert Schindel und viele andere, nicht übersehen werden. Aus ungewohnten Konfrontationen, die sich ergeben, wenn die großen Entwicklungslinien im Auge behalten werden, entstehen die interessantesten Interpretationsansätze: das gilt für die Gegenüberstellung von Doderers "Strudlhofstiege" und Döblins "November 1918" ebenso wie für die Zusammenführung von Plieviers "Stalingrad" und Hesses "Glasperlenspiel", das gilt am meisten aber für die wechselseitige kritische Betrachtung der BRD- und der DDR-Literatur. – Daß die Entwicklung des

Hörspiels einen angemessenen Platz erhält, dafür sorgen die fundierten Beiträge von Thomas Koebner.

Es ist, in der doppelten Wortbedeutung, billig, darauf hinzuweisen, was in einem derart großangelegten Unternehmen auch noch zu berücksichtigen gewesen wäre. In Zürich wird man Jürg Amann vermissen, in Berlin ganz sicher Kerstin Hensel, in Südtirol Tumler, Kaser, Zoderer und Anita Pichler; auch Gernot Wolfgrubers Roman "Die Nähe der Sonne" oder Norbert Gstreins Erzählung "Einer" sucht man vergeblich in dieser Literaturgeschichte, obwohl sie doch angetreten ist, nicht nur Texte von besonderer "Wirkungsrepräsentativität", wie "Die Blechtrommel" von Günter Grass oder "Nachdenken über Christa T." von Christa Wolf, sondern auch Texte von markanter "Zeitrepräsentativität" zur Darstellung zu bringen.

Weit schwerer sollte indessen der Einwand wiegen, daß die Autoren dieser Literaturgeschichte – neben Barner und Koebner sind dies: Alexander von Bormann, Manfred Durzak, Anne Hartmann, Manfred Karnick, Lothar Köhn und Jürgen Schröder – sich hauptsächlich auf (west-)deutsche Sekundärliteratur verlassen, als hätten die schweizerische und die österreichische Germanistik nur periphere Beiträge zu den Literaturen ihrer Länder beigesteuert. Selbst so vieldiskutierte Analysen wie "Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik" von Robert Menasse werden nicht einmal erwähnt, geschweige denn verhandelt.

Dasselbe gilt für jene längst unübersehbare deutschsprachige Literatur, die von Autorinnen und Autoren nicht-deutscher Muttersprache stammt oder ganz ohne Zweifel eine Bereicherung des kulturellen Lebens in Deutschland, in der Schweiz, in Österreich gebracht hat: Namen wie Elazar Benyoetz, Franco Biondi, Gino Chiellino, Libuse Monikova, Aras Ören, Dragica Rafcic, Rafik Schami, Galsan Tschinag, um hier nur einige wenige zu nennen, sollten künftig auch in einer "Geschichte der deutschen Literatur" nicht mehr fehlen, ebensowenig wie etwa Florijan Lipus (der in dieser Literaturgeschichte auch nicht aufscheint).

So ganz unbegründet, wie der Herausgeber dieser Literaturgeschichte meint, ist der Kulturimperialismus-Verdacht denn doch nicht; es genügt nicht, ihn zurückzuweisen, es wäre angebracht, ihn auszuräumen.

✍ *Johann Holzner, Institut für Germanistik, Universität Innsbruck, Innrain 52, 6020 Innsbruck*

# KONZEPTE

## Die österreichische Literatur im Deutschunterricht Anmerkungen zur Kanonfrage

■ von Werner WINTERSTEINER und Johann HOLZNER

Der Titel, bescheiden klingend, ist vielleicht schon irreführend; denn von einer Kanon-Diskussion kann hierzulande nur im Bereich der Literaturwissenschaft, nicht aber in der Literaturdidaktik die Rede sein. Nicht was gelesen wird, bewegt in der Schule wie in der Didaktik die Gemüter, sondern ob man überhaupt noch und wie man das Lesen schmackhaft machen könnte oder sollte. Angesichts der kulinarischen Wendung, die der Diskurs genommen hat, dürfte es bald nur mehr eine Hauptrichtlinie geben: "Literatur light" zu präsentieren. Eine Auseinandersetzung über Traditionen und klassische Bildungsgüter und deren Aneignung kommt demgegenüber nicht mehr auf den Tisch. Als ob man befürchten müßte, das könne den empfindlichen Magen junger Lesergenerationen schon gefährden.

Ein bißchen besser ist die Situation wohl in der Bundesrepublik, wo die Debatte zwar auch nicht intensiv vorangetrieben wird, aber doch immer wieder aufflackert. "Die [vor über zehn Jahren, WW] vor allem in der Zeitschrift *Diskussion Deutsch* geführte Debatte hat auch heute noch nichts von ihrer Frische und Brisanz verloren", umschreibt JÜRGEN HEIN freundlich die Tatsache, daß sich seither wenig getan hat. Denn "ihre Aspekte und Vorschläge sind zum Teil nicht weiterverfolgt worden" (HEIN 1990, 319). Hervorgehoben seien die Beiträge von HARRO MÜLLER-MICHAELS, der durch seine didaktischen und bildungspädagogischen Überlegungen die Debatte wiederholt belebt hat.

### Ende der kanonischen Zeiten?

Aber brauchen wir wirklich eine Kanon-Diskussion? Haben nicht doch diejenigen recht, die vor allem anderen das Verschwinden der Schrift im Medienrauschen befürchten, und sich daher auf die Lesefähigkeit und Lesemotivation konzentrieren, eine Auseinandersetzung mit literarischen Normen und Konzepten indessen niemandem zumuten wollen? Es ist andererseits nicht zu übersehen, daß "der Literatur in kultureller Hinsicht eine Leitfunktion zukommt" (BÖHLER 1990, 26),

eine paradoxe Situation, auf die auch FOUCAULT aufmerksam gemacht hat: "Offensichtlich hat man den literarischen oder philosophischen Diskurs traditionellerweise als Ersatz oder als allgemeine Form für jeden anderen Diskurs verwendet. Die Literatur muß für den Rest herhalten. (...) Unsere Kultur weist der Literatur einen Anteil zu, der in gewissem Sinn extrem beschränkt ist; wieviele Menschen lesen denn Literatur? Welchen Platz hat sie wirklich in der allgemeinen Entwicklung der Diskurse? – Aber eben diese Kultur verlangt von allen ihren Kindern, als Weg der Bildung, daß sie eine ganze Ideologie, eine ganze Theologie der Literatur während ihres Studiums durchmachen" (FOUCAULT 1986, zitiert nach BÖHLER 1990, 26, eigene Übersetzung).

Dieser Widerspruch zwischen gesellschaftlichem Ansehen und schulischer Bedeutung der Literatur (in Frankreich wohl noch viel stärker als in Österreich) macht dem Literaturunterricht zu schaffen, er ist aber auch als Chance für die Literatur zu betrachten. Freilich bedeutet die institutionalisierte, vom Lehrplan her verordnete pädagogische Auseinandersetzung mit Literatur und Kunst eben auch, daß in der Schule über Wertvorstellungen und Normen immer neu geredet werden muß; wir sind mit ihnen konfrontiert, auch wenn wir es nicht wollen. Von daher ist auch das Mißtrauen gegen Kanonisierungen und jeden Kanon verständlich. Die Zensur, das notwendige begriffliche und faktische Korrelat, ist immer präsent. Der Kanon bestimmt, was "reinkommt", die Zensur legt fest, was "rausfällt". Kanon und Zensur, das paßt aber nicht zu unserem Selbstbild als TrägerInnen der literarischen Aufklärung.

Doch Überlieferung und Tradition, auch aufklärerische, entwickeln sich nicht spontan und im Selbstlauf. Sie bedürfen ständiger Arbeit, die nach A. und J. ASSMANN sich in drei Bereiche gliedert: *Zensur*, also die Entscheidung, womit man sich überhaupt beschäftigt und womit nicht, *Textpflege*, die Überlieferung der Texte, und *Sinnpflege*, die Arbeit zur Verhinderung des "Sinnverfalls", zur Überwindung der unvermeidlich wachsenden Distanz zur Wirklichkeit. Dabei bewegt sich der Umgang mit Literatur oder Kunst immer zwischen den Polen eines antiquarischen und eines kanonischen Interesses: "Während das historisch-antiquarische Interesse gerade auch die Neugier für das Fremde einschließt, bedeutet kanonisierende Rückkehr immer einen *Akt der Identifikation*. (...) Zu einem Kanon kristallisiert sich die griechische oder jüdische Welt im eng fokussierten Lichtkegel einer identifikatorischen Rückkehr, die sich an der zeitlosen Norm des Eigenen orientiert und einen lebensformenden, ja lebensändernden Anspruch stellt. Im diffusen Licht wissenschaftlicher Forschung dagegen löst sich jeder Kanon auf" (ASSMANN/ASSMANN 1987, 19).

Diesen "Akt der Identifikation" hatte auch WALTER BENJAMIN im Sinn, als er sehr prägnant die Aufgabe der Literaturkritik herausarbeitete: "Denn es handelt sich ja nicht darum, die Werke des Schrifttums im Zusammenhang ihrer Zeit darzustellen, sondern in der Zeit, da sie entstanden, die Zeit, die sie erkennt – das ist die unsere – zur Darstellung zu bringen", meint er und polemisiert dagegen, daß "das Schrifttum zum Stoffgebiet der Historie" gemacht werde. Stattdessen

tritt er für die Literatur als "Organon der Geschichte" ein (BENJAMIN 1974).

Wir sind heute geneigt, diese Positionen als altmodisch, befangen oder ideologisch zu betrachten, und übersehen dabei nicht nur, daß BENJAMINS klare Position ja durch die Bewußtheit, mit der er die Beschäftigung mit der Tradition für die Gegenwart funktionalisieren will, jeder Mythisierung entgegentritt. Wir müssen uns auch im klaren sein, daß wir trotz der modernen und postmodernen Tendenz zu "Kanonverweigerung und Innovationspostulat" (SCHMIDT) der Kunst der Frage der Traditionsbildung nicht entkommen. Die Beschäftigung mit der Kanonfrage ist unverzichtbar, weil man nicht vermeiden kann, daß manches bewahrt, manches verworfen wird. Die anti-traditionalistische, anti-kanonische Geste entgeht dem nicht, was sie verwirft: Entscheidungen über Literatur zu treffen. Diese Entscheidungen sollen möglichst bewußt und transparent sein: statt einem normativ-verordneten Kanon diskursiv vorgebrachte Kanon-Angebote. Diese Angebote haben aber natürlich selbst normativen Charakter. Aus der Einsicht, "daß Kanones unvermeidbar und nicht-ignorierbar sind", schlägt SCHMIDT eine "Kanon-Funktionalisierung" vor, die die normative Zensur ersetzt, "die aber nicht den erkenntnistheoretisch unmöglichen Versuch macht, Kanones als sinnkonstitutive Frames, Konventionen und Normen, also in ihrer erkenntnistheoretisch nicht substituierbaren Form, zu ignorieren" (SCHMIDT 1987, 345). Die Einsicht in die Subjektabhängigkeit und Konstruktivität jeder (wissenschaftlichen) Handlung, auch der Kanonproduktion erlaubt nicht jede Beliebigkeit, sondern erfordert im Gegenteil erhöhte Verantwortung, nämlich die Aufgabe, den eigenen Standpunkt ausführlich zu begründen und somit gleichzeitig zu relativieren.

Es scheint so, als wäre diese notwendige Arbeit am Sinn heute nicht mehr sehr angesehen. Auch am literarischen Markt hat die Hit-Parade die Auseinandersetzung mit dem "Besten", dem "Klassischen", verdrängt, verhindert der feuilletonistische Schnellschuß die intensive (und notwendig langsamere) Kritik. "Alles ist gleich gültig, gleichgültig geworden. Alles wird jetzt anerkannt. Nichts wird mehr ernst genommen" (HOLZNER/LOTTER 1988, 47). In den heutigen Zeiten der Kanonmüdigkeit, wo Schulbehörden wie Germanistik-Institute sich weigern, kanonische Festlegungen zu treffen, heißt das natürlich nicht, daß es keinen Kanon gäbe. Es gibt nur keine angreifbaren, kritisierbaren Normen. Es ließe sich aber ein "heimlicher Kanon" rekonstruieren, speziell im Schulbereich, der wohl aus der Lesesozialisation der DeutschlehrerInnen, aus Textsammlungen für Fortbildungsveranstaltungen, aus den 'Bestseller'listen der Taschenbuchverlage/der Literaturkritik/der Literaturwissenschaft sowie aus den praktischen Unterrichtsbehelfen, vor allem den Lesebüchern, oder auch aus dem Bestand der Schulbibliotheken und ähnlichen Quellen strömt. Denn was in Schulen wirklich gelesen wird, folgt eher selten den theoretischen Höhenflügen der Fachdidaktik.

Daher genügt es nicht festzustellen, daß "ein Kanon gegenwärtig nicht dekretierbar (ist), weder für die Schule, noch von der Schule aus. Wohin das führt, kann keiner sagen. Wohin es führen soll, kann und soll jeder vorschlagen und verantworten" (LENGAUER/WINTERSTEINER 1983, 55). Denn dieser Diskurs

kann nicht nur auf der Mikro-Ebene, der der einzelnen LehrerInnen, angesiedelt sein.

Der AHS-Lehrplan zum Beispiel läßt die Werkauswahl völlig offen, suggeriert allerdings durch die Wahl der Formulierungen ein Festhalten an einer "nationalen", d. h. hier: deutschen Kanonkonzeption. Indem die ganze Arbeit dem einzelnen Lehrer überlassen wird, wird der "heimliche Kanon" sozusagen aktiviert. Den Deutschlehrern, die unter Zeitdruck stehen, bleibt gar keine andere Wahl, als darauf zurückzugreifen, was sie gelernt haben, und dort zu bleiben, wo sie sich sicher fühlen.

Die germanistische und deutschdidaktische Diskussion muß hier helfend und klärend eingreifen. – Es ist erfreulich, daß die österreichische Germanistik in den letzten Jahren diese Diskussion neu entfacht hat, hauptsächlich im Zusammenhang mit der Frage einer österreichischen Literaturgeschichte, und es ist zu hoffen, daß auch in der Deutschdidaktik diese Diskussion nicht abreißt.

## Schulischer Lektüre-Kanon

Für die pädagogische Arbeit ist die Unterscheidung zwischen schulischem Lektüre-Kanon und einem allgemeinen literarischem Kanon nützlich, allerdings kann sie wohl nicht so getroffen werden, wie das DETLEF KOCHAN vorschlägt. Er "unterscheidet vom 'Lektüre-Kanon' als normativem Instrument schulischer Unterweisung in bewußter Abgrenzung den 'Literatur-Kanon' (...). Der 'Literatur-Kanon' verfährt vornehmlich deskriptiv und sammelt unter sich, was Literarität und literarische Geselligkeit im jeweils aktuellen Literaturbetrieb ausmachen; er bewahrt – zeitübergreifend – den literarischen Bestand, der überdauert hat, aufgehoben fortlebt und vorbildlich, d. h. klassisch ist" (KOCHAN 1990, 4). Natürlich ist Kanon immer gesetzte Norm und daher nie nur beschreibend, sondern auswählend. Das was "überdauert hat", wird erst durch die Kanonisierung dauerhaft. Was "aufgehoben fortlebt", muß ständig aufgehoben werden, was "vorbildlich, d. h. klassisch ist", steht nicht ein für allemal fest, sondern wird durch Literaturgeschichtsschreibung und Literaturkritik, aber auch durch "Literatur-Arbeit" in den verschiedenen Sektoren der Öffentlichkeit, darunter auch in der Schule, immer wieder neu festgelegt. Das macht den politischen Charakter der Kanondiskussion aus, der bei uns hie und da in Polemiken um Lesebücher oder Literaturpreise zum Vorschein kommt.

Die spezielle Beschäftigung mit einem schulischen Lektüre-Kanon ist notwendig, nicht weil dieser präskriptiver wäre (im Gegenteil, auch hier muß das dialogische Prinzip in Einklang mit vorgegebenen Normen gebracht werden, darin besteht ja die ganze Aufgabe und die ganze Kunst der Pädagogik), sondern weil hier spezifische Aufgaben anstehen. In der Schule findet die Beschäftigung mit der kanonischen oder kanonisierbaren Literatur sozusagen unter verschärften Bedingungen statt:

- Durch den beschränkten Zeitraum, der für Klassenlesetexte zur Verfügung steht, ist eine Konzentration auf sehr wenige Werke und damit erst recht eine klare Auswahl erforderlich.
- Der Literaturunterricht (vor allem der Unterstufe) muß auf die Vorkenntnisse sowie auf entwicklungspsychologische Voraussetzungen achten, und er muß insgesamt auf die (erwarteten oder geäußerten) Lese-Interessen der SchülerInnen eingehen, ohne sich ausschließlich von ihnen abhängig zu machen.
- Der Literaturunterricht verfolgt nicht nur literaturästhetische und literaturdidaktische, sondern auch pädagogische Absichten, und auch diese modifizieren die Lektüre-Auswahl.

Diese Hinweise werfen viele Fragen auf, denen wir im Rahmen dieses Beitrags nicht nachgehen können. Hier soll, dem Rahmenthema des Heftes folgend, wenigstens der Platz der österreichischen Literatur im schulischen Lektürekanon diskutiert werden. Dies bedeutet (auf einer räumlich-horizontalen Ebene) ihre Positionierung innerhalb der gesamten deutsch-sprachigen Literatur, ihre weitere Einbindung in den Kontext aller Nachbarliteraturen wie schließlich auch die Berücksichtigung ihrer Beziehungen zur Weltliteratur.

Darüber hinaus, aber das kann hier nicht weiter verfolgt werden, wäre (auf einer zeitlich-vertikalen Ebene) die Betrachtung ihrer historischen Entwicklung im Zusammenhang mit den Entwicklungen des ständig sich verändernden politischen und kulturellen Kontextes neu aufzurollen, die Darstellung insbesondere der Kontinuitäten und Brüche in und zwischen allen jenen Literatursystemen, die im schulischen Lektürekanon mit dem Etikett "österreichisch" versehen (gelegentlich wohlmeinend nur 'ausgezeichnet') worden sind. Weiters wäre eine Darstellung der kanonbestimmenden Rezeptionsvorgänge anzuschließen, also aufzuzeigen, was einmal (gegebenenfalls mehrmals) in den Kanon aufgenommen und was auf Unverständnis gestoßen, zögernd abgeschoben oder energisch ausgeschieden worden ist, wodurch derartige Vorgänge bewirkt werden und welche Rolle dabei im besonderen jene Instanzen spielen, die einschlägige Machtpositionen innehaben: zum Beispiel Repräsentanten der Politik, des Verlagswesens, der Literaturkritik/Literaturwissenschaft/Literaturdidaktik, Vertreter von Behörden, Kirchen und anderen kulturellen oder auch nicht-kulturellen Einrichtungen. Zu diesem Themenkomplex liegen immerhin wichtige Vorarbeiten bereits vor (vgl. u. a. die von WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, JOHANN SONNLEITNER und KLAUS ZEYRINGER herausgegebenen Sammelbände).

## Österreichische/Deutsche Literatur

Das Paradigma der beiden deutschen Literaturen hat ausgedient. In Deutschland wird sich trotzdem der Begriff der DDR-Literatur in der Literaturgeschichtsschreibung halten, schon um das Feld zu charakterisieren, auf das sich die DDR-

Autorinnen und -Autoren eingestellt und vielfach auch bezogen haben. Anders steht es mit dem Begriff "Österreichische Literatur" in Deutschland.

›*Vereinnahmt und ausgegrenzt*‹, so lautet der Titel einer neuen Publikation über die slowenische Literatur in Kärnten. Der Autor spielt dabei auf die paradoxe Situation an, daß diese Literatur von der österreichischen wie von slowenischen Literaturgeschichtsschreibung sowohl beansprucht wie ignoriert, jedenfalls nicht in ihrer Eigenart wahrgenommen wird. Das könnte auch eine gute Überschrift über eine Festlegung der Position der österreichischen Literatur in Deutschland sein. Bemühungen um die Darstellung der österreichischen Literatur in ihrem eigenen sozialen Umfeld sind von daher durchaus legitimiert. Fragwürdig wäre es allerdings, die österreichische Literatur nur als "österreichisch-nationale" wahrnehmen zu wollen. Vielmehr geht es hier in erster Linie darum, Erfahrungen von sozialen Auseinandersetzungen, religiöse Prägungen, kulturelle Muster und ähnliche Phänomene zu studieren.

Das Pochen auf das Idente, die Rede von der "österreichischen Identität" ist ein verständlicher psychosozialer Reflex auf die (deutschen) Vereinnahmungsversuche, ein Mechanismus, den man auch in der deutschsprachigen Schweiz beobachten kann, die, jedenfalls wenn es nach A. MUSCHG geht, eine Nationalliteratur weder hat noch eigentlich bräuchte.

"Wir haben keine schweizerische Nationalliteratur, aber wir geraten, wenn uns die Nachbarn schnell zu ihrem Bestand schlagen wollen, in die Versuchung, das Revier dadurch zu verteidigen, daß wie es auch literarisch für bindend halten – weil wir seine bindende Kraft benötigen, weil wir sie politisch gegen eben diese Nachbarn haben erproben müssen. (...) Weil das aber so ist, haben die Schweizer Autoren, hat ihre Literatur in ihren Augen, und seitens ihrer Nachbarn, das Zugeständnis der Identität nötig. Um an ihr, wie recht und billig, zweifeln zu dürfen, brauchen wie von unsern deutschen Freunden ein Benehmen, als gäbe es sie" (MUSCHG 1980, zitiert nach BÖHLER 1990, 36/37, FN 82).

Gerade weil die Beschäftigung mit Literatur eine identitätsbildende Wirkung hat, darf die österreichische Literatur im österreichischen Literaturunterricht nur einen Teil des Kanons mitbestimmen: bestimmt den Hauptteil. Um jedoch ein globales Bewußtsein, das fragwürdigen, unwürdigen Aus- und Abgrenzungen entgegenzutreten weiß, zu fördern und jedem neuen nationalistischen Szenario nach Möglichkeit den ideologischen Boden zu entziehen, ist es wohl nötig, nicht nur die Verflechtungen der gesamten deutschsprachigen Literatur im Auge zu behalten, sondern auch darüber hinaus die übrigen Nachbarkulturen, vor allem jene im Süden und Osten der österreichischen Grenzen mitzubeobachten, somit unter einem dem Vorurteil zu begegnen, dort seien bestenfalls 'entwicklungsfähige' Hoffnungs-Märkte zu entdecken. Daß schließlich auch das Vorurteil von der Kulturlosigkeit der Völker der "Dritten Welt" praktisch zu widerlegen, also immer wieder über die Grenzen Europas hinaus zu schauen wäre, ist evident. In einer multikulturellen Gesellschaft ist ein "komparatistischer" Kanon notwendiger Bestandteil von Bildung.

## Schrittweise Internationalisierung des Lektüre-Kanons

Wir denken, daß die Problematik der Internationalisierung heute nicht mehr ohne weiteres so angegangen werden kann, wie JÜRGEN HEIN es noch vor wenigen Jahren vorgeschlagen hat:

Herrlitz hat 1964 die Frage gestellt, ob wir den Anspruch der literarischen Überlieferung als einen pädagogischen anerkennen und der Schule (wieder) die Aufgabe zuweisen, *den nationalen Literaturkanon lebendig zu halten* [Hervorhebung WW]. Diese Frage scheint immer noch nicht zufriedenstellend beantwortet; der notwendige Verweis auf die Berücksichtigung europäischer und Welt-Literatur ist keine Antwort (HEIN 1990, 319).

Es kann nicht mehr darum gehen, bloß einen "nationalen Kanon lebendig zu halten", das Ziel müßte vielmehr sein, einen Kanon der regionalen Literatur im Zusammenhang der internationalen Literatur zu entwickeln, der alleine dem heutigen Anspruch auf Erziehung zur globalen Verantwortung gerecht werden kann und allmählich jenes Phänomen überwinden helfen sollte, das RAFAEL DONNADIO (mit Blick auf die österreichischen Verhältnisse) vor kurzem so beschrieben hat:

Aus meiner Sicht, als lateinamerikanischer Musiker, habe ich immer einen starken Eurozentrismus bei der Wahrnehmung außereuropäischer Kulturen kennengelernt. (...) Es gibt entweder keine Wahrnehmung oder Projektionen eigener Kulturmuster. Ein Beispiel dafür bietet die Trennung zwischen Hoch- und Volkskultur.

Dieses Thema kann freilich im Rahmen dieses Aufsatzes nur angedeutet werden. Auf jeden Fall bedeutet die oben formulierte Forderung einen ziemlich radikalen Bruch mit bisherigen Denktraditionen. Denn obwohl es offiziell in den Lehrplänen keinen verbindlichen Kanon der Literatur gibt, ist die Konzentration auf die deutschsprachigen Werke doch vorgegeben; und Ansätze der Nachkriegszeit zu einer Internationalisierung des Literaturunterrichts (vgl. HOLZNER 1989) sind ohne langfristige Auswirkungen geblieben. – In den letzten Jahren sind (in Deutschland) unter dem Stichwort "Europa-Erziehung" eine Reihe von Lesebüchern entstanden, die versuchen, die gesamte Breite der europäischen Literatur vorzustellen, und teilweise auch Texte in der Originalsprache bieten. Dieses Konzept ist sicher ein Schritt in die richtige Richtung. Notwendig aber ist eine Diskussion darüber, wie die "Weltliteratur" in den Literaturunterricht Eingang finden kann. Eine Beschränkung auf Europa und die westliche Welt widerspricht dem interkulturellen Prinzip.

Als ersten Schritt zur Veränderung könnte man aber eine Kanonerweiterung nach den folgenden drei Grundsätzen ins Auge fassen. Sie zielen nicht auf eine Überwindung der nationalen Idee von oben ab, sondern wollen diese, durch regionale Differenzierung, gleichsam von unten unterlaufen. Das interkulturelle

Prinzip hat einen generellen Anspruch, aber es sollte je nach den regionalen Bedingungen unterschiedlich zur Anwendung kommen. Vielleicht kann sich so eine Dialektik von Eigenem und Fremdem, die das Identische herausarbeitet und zugleich das Fremde fremd sein läßt, am besten entfalten.

*\* Besonderes Augenmerk ist den "kleinen Kulturen" in unserer Nachbarschaft zu schenken!*

Wir blicken traditionell nach Westen und übersehen gern, sobald es um kulturelle Errungenschaften geht, die Völker im Osten und Süden Österreichs. Wir beschäftigen uns allenfalls mit den kulturellen Leistungen der "großen Nationen", auch wenn sie weiter entfernt sind, aber die Kulturen unserer südöstlichen Nachbarn sind für uns unbekannte Kontinente. Verdeckt hat sie bisher nicht so sehr ein eiserner Vorhang, sondern der nationalistische Stacheldraht in unseren Köpfen. Dieses Hindernis ist auch durch die Öffnung der Grenzen noch nicht beseitigt, im Gegenteil: etliche Anzeichen deuten darauf hin, daß eine neue Mauer, diesmal von uns selbst, errichtet werden soll (vgl. EBERHARD PETSCHINKAS Schauspiel ›*Cicciolina und der Papst*‹, Innsbruck 1994). Es ist symptomatisch, wie wenig zum Beispiel hierzulande die slawischen Literaturen bekannt und übersetzt sind. Wozu auch: ›*Kinder, im Zug Triest-Wien schläft ein. Dazwischen ist nichts*‹ läßt der SLOWENE TOMAŽ ŠALAMUN seine Nonica in einem Gedicht sagen. (Ursprünglich führte die Zugsverbindung von Wien nach Triest über Slowenien.) Dieser Mißachtung und Unkenntnis der mittel- und osteuropäischen Kulturen und Literaturen gilt es entgegenzuwirken. Eine Reihe von neuen Publikationen des Wieser-Verlages, von GAUSS (1992) sowie von GAUSS/HARTINGER (1994) und WISCHENBART (1994) bietet hier erstmals für den Unterricht gut einsetzbare Texte.

*\* Die Literaturen der nationalen Minderheiten (bei uns in Österreich) sind als unverzichtbarer Bestandteil des kulturellen Reichtums unseres Landes darzustellen und angemessen, d. h. nicht unkritisch zu würdigen!*

Man könnte leicht nachweisen, daß die Kanonisierung der "klassischen österreichischen" Literatur der vorigen Jahrhunderte eindeutig nach deutsch-nationalen Gesichtspunkten erfolgt ist. Diese Orientierung prägt aber immer noch unser Bild von der Geschichte. Die Auswahl der Schriftsteller aus der Zeit der österreichisch-ungarischen Monarchie erfolgt nicht danach, wo sie gewirkt haben (etwa auf dem Territorium des heutigen Österreich), sondern ob sie in deutscher Sprache geschrieben haben. Deswegen wird FRANZ KAFKA, dessen Werke in Prag entstanden sind, der österreichischen Literatur zugerechnet, Ivan Cankar, der viele Jahre in Wien schriftstellerisch tätig gewesen ist, dagegen nicht, weil er in slowenischer Sprache geschrieben hat. Von anderen Autoren werden die nicht-deutschsprachigen, etwa slawischen Wurzeln in den Schul-Literatur-

geschichten kaum erwähnt. Auf keinen Fall erhalten die Jugendlichen ein Bild von der nationalen und sprachlichen Buntheit des 19. Jahrhunderts. Stattdessen wird nachträglich eine rein deutschsprachige Tradition konstruiert. Die ohnehin auch historisch erfolgte Assimilation wird hiermit literarhistorisch verdoppelt.

Die nationalen Minderheiten in Österreich, sowohl die "autochthonen" wie die neu entstandenen und gesetzlich nicht anerkannten, verweisen auf ganz Europa, ja auf die ganze Welt. Ihre Bedeutung, auch die Bedeutung jener Autorinnen und Autoren, die, aus nicht-deutschsprachigen Kulturen kommend, in den letzten Jahren in unser Land eingewandert sind und inzwischen deutsch schreiben, auch die Bedeutung dieser Schriftsteller, die HARALD WEINRICH ›*Chamissos Enkel*‹ genannt hat, für die lebendige Entwicklung unserer Kultur und Gesellschaft wird höchstens in Sonntagsreden anerkannt. Selbst dort, wo in Schulen die Notwendigkeit einer Öffnung verstanden wird, denkt man offenbar zuletzt an die "eigenen" Minderheiten. (Damit soll nicht einer gutgemeinten, aber anachronistischen Ethnisierung der nationalen Minderheiten das Wort geredet werden. Solches weisen auch Autoren wie Jani Oswald, der nicht als Kärntner slowenischer Schriftsteller bezeichnet werden möchte, entschieden zurück.)

In diesem Zusammenhang sei vor allem auf die Anthologie von GERALD NITSCHKE ›*Österreichische Lyrik – und kein Wort Deutsch*‹ (1990) verwiesen.

*\* Der Herkunfts-Kultur der jeweiligen SchülerInnen einer Klasse ist durch entsprechende Thematisierung im Literaturunterricht stärkere Aufmerksamkeit zu widmen!*

Es ist einsichtig, daß die Einbeziehung der Kulturen aller SchülerInnen einer Klasse von hohem pädagogischen Wert ist. Die Erhellung dieser Kulturen, auch wenn sie selbstverständlich nur in Ansätzen erfolgen kann, könnte die Beziehungen zwischen den SchülerInnen gewiß nur positiv beeinflussen. Die Behandlung der Literatur und Kultur der "Betroffenen" entspricht nicht zuletzt der pädagogischen Forderung nach Einbeziehung der realen Erfahrungen der SchülerInnen. Dieser Anspruch verlangt allerdings von den Lehrkräften große Flexibilität und setzt naturgemäß eine entsprechende Ausbildung und die Bereitstellung von Unterrichtsmaterialien voraus.

## Literatur

- Assmann, Aleida und Jan (Hrsg.): *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II.* München: Wilhelm Fink 1987
- Benjamin, Walter: *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft.* In: *Der Strategie im Literaturkampf.* Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 7-14
- Donnadio, Rafael/Schmidjell, Franz: *Klänge aus dem Süden. Zur Rezeption außereuropäischer Kulturen in Österreich.* In: *Theorie und Praxis der Interkulturalität. Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst* (49) 1994, Nr. 4, S. 20

- Gauß, Karl-Markus (Hrsg.): Das Buch der Ränder. Klagenfurt-Salzburg: Wieser 1992
- Gauß, Karl-Markus/Hartinger, Ludwig (Hrsg.): Das Buch der Ränder – Lyrik. Klagenfurt-Salzburg: Wieser 1994
- Holzner, Johann/Lotter, Barbara: Der un-heimliche Kanon. In: informationen zur deutschdidaktik (ide), Heft 2/1988, S. 45-48
- Holzner, Johann: Das große Fragezeichen oder: Welche Literatur soll an Österreichs Schulen eigentlich behandelt werden? In: informationen zur deutschdidaktik (ide), Heft 2/1989, S. 23-31
- Über Kanon sprechen. In: Diskussion Deutsch (13) 1982, Heft 64
- Kochan, Dettel C. (Hrsg.): Literaturdidaktik – Lektürekanon – Literaturunterricht. Amsterdam: Atlanta 1990 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 30)
- Lengauer, Hubert/Wintersteiner, Werner: 18 Punkte zum literarischen Kanon. In: Wespennest 51, 1983, S. 50-55
- Müller-Michaels, Harro: Didaktische Wertung. Anmerkungen zur Kanon-Diskussion. In: Jahrbuch der Deutschdidaktik 1980. Königstein/Ts: Scriptor, 1981, S. 136-147
- Müller-Michaels, Harro: Was bleibt? Begründung eines Kanons der Denkbilder. In: Deutschunterricht (46) 1993, Heft 1, S. 2-9
- Müller-Michaels, Harro: Kanon der Irritationen. Varianten literarischer Identitätsbildung. In: Deutschunterricht (47) 1994, Heft 10, S. 462-471
- Nitsche, Gerald: Österreichische Lyrik – und kein Wort Deutsch. Innsbruck: Haymon 1990
- Strutz, Johann/Zima, Peter V. (Hrsg.): Komparatistischer Dialog. Literatur und interkulturelle Beziehungen in der Alpen-Adria-Region und in der Schweiz. Frankfurt/M.: Peter Lang 1991 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XVIII, Vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 56)
- Wischenbart, Rüdiger: Canettis Angst. Das Reise-Buch der Ränder. Klagenfurt-Salzburg: Wieser 1994

✉ *Johann Holzner, Institut für Germanistik, Innrain 52, 6020 Innsbruck*  
*Werner Wintersteiner, Institut für Germanistik, Universitätsstraße 65, 9020 Klagenfurt*

# Zweifellose und zweifelhafte Klassiker

## Der Platz der Kinder- und Jugendliteratur in der österreichischen Literaturgeschichte

■ von Ernst SEIBERT

### Kinderbuchforschung als republikanisch vererbtes Desiderat

OTTO ERICH DEUTSCH (1883-1967), der große österreichische Musikhistoriker ("Deutsch-Verzeichnis" zum Werk von FRANZ SCHUBERT) widmete eines seiner erst jüngst wieder für die Öffentlichkeit zugänglich gewordenen Feuilletons<sup>1</sup> der Kinderliteratur. 1926 ist sein Aufsatz ›*Kinderschriften aus Österreich*‹ (1770-1850)<sup>2</sup> erschienen, worin er nicht nur auf ein offensichtlich in Vergessenheit geratenes Kapitel der österreichischen Literaturgeschichte hingewiesen, sondern dieses Desiderat auch mit kenntnisreichen Anmerkungen erhellt hat. Es ist zu bedauern, daß eben dieser Aufsatz in die Feuilleton-Sammlung nicht aufgenommen wurde, ist er doch ein Zeugnis für das in dieser Zeit noch vehemente Interesse am Thema Kinderliteratur auch außerhalb pädagogischer und pädagogisierender Kreise.

Unmittelbar vor der Inangriffnahme des vorliegenden Artikels erschien im Vorjahr das Buch von JOHANNA MONSCHEIN, passionierte Kinderbuchsammlerin und Doyenne der historischen Kinderbuchforschung in Österreich, die sich seit vielen Jahren mit der Kinderbuchsammlung des Kaisers Franz I. beschäftigte und diese nun in einer ausführlich kommentierten und durch Einzelstudien ergänzten Bibliographie herausgeben hat.<sup>3</sup>

Es hat den Anschein, als würde durch diese beiden Werke Anfang und Ende einer Zeit des Vergessens markiert, in der das Thema historische Kinderbuchforschung gar nicht bewußt war. Für die Zeit der Ersten Republik ist als Begründung für dieses Desiderat das kulturkämpferische Engagement der damaligen Literaturpädagogen anzuführen. Aber auch in der Zweiten Republik wurde offensichtlich durch die Konzentration auf die jeweilige Gegenwartsliteratur und ihren latenten gesellschaftspolitischen Stellenwert die literaturwissenschaftliche und literarhistori-

<sup>1</sup> Otto Erich Deutsch: *Alt-Wiener Veduten*. 25 Feuilletons über Stadt und Leute. Hrsg. von Gitta Deutsch und Rudolf Klein. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1986

<sup>2</sup> In: *Die literarische Welt* 1926, Nr. 49, S. 6

<sup>3</sup> Johanna Monschein: *Kinder- und Jugendbücher der Aufklärung*. Aus der Sammlung Kaiser Franz I. von Österreich in der Fideikommissbibliothek an der Österreichischen Nationalbibliothek. Salzburg-Wien: Residenz 1994

sche Beschäftigung mit dieser Thematik hintangestellt.

RICHARD BAMBERGERS Standardwerk aus dem Jahr 1955 "Jugendlektüre" befaßt sich in einem seiner zwölf Kapitel mit der Geschichte der Jugendliteratur und dabei auch mit Österreichaspekten, die nach wie vor der genaueren Ausarbeitung harren. Im fünfzigsten Jahr dieser Republik wäre es angebracht, auch ihre Anfänge schon als historisch zu betrachten, solange die Quellen dazu, wie die folgende im Wiener Literaturhaus vorzufindende, noch öffentlich zugänglich sind: Jugendschriftenkommission beim Bundesministerium für Unterricht. Das gute Jugendbuch. Ausstellung im Wiener Künstlerhaus November-Dezember 1948 (auf S. 17 werden als Vertreter des Jugendkulturbeirates u. a. genannt: Dr. Alexander Sacher-Masoch und Dr. Richard Bamberger).

In einer ersten These zur Ausklammerung der Kinder- und Jugendliteratur (KJL) aus der österreichischen Literaturgeschichte wäre davon auszugehen, daß ein umgekehrt proportionaler Zusammenhang besteht zwischen der Selbsteinschätzung der sogenannten Jugendbuchszene als fortschrittlich und emanzipatorisch und ihrer Bereitschaft, die eigentlichen Wurzeln wie bei aller Literatur in der literarischen Tradition zu sehen. Je mehr sich die Jugendbuchszene als stets innovative Trendsetterin von eben noch gültigen literaturpädagogischen Positionen flugs wieder abhebt, desto mehr begibt sie sich immer wieder von selbst an den Rand der allgemeinen Literaturszene, in der zumindest auch frühere Werke von lebenden Schriftstellern noch Gültigkeit haben, während Jugendschriftsteller selbst beklagen, daß ihre Verlage die Backlist, also die Liste früherer Werke, in Vergessenheit geraten lassen.

Umso mehr ist es zu begrüßen, daß es seit einiger Zeit eine Neufassung des ›Lexikons der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur‹ gibt<sup>4</sup>, in dem auch einige ältere Autoren wieder aufgenommen wurden. (In der vorangehenden Fassung hatte man z. B. schon auf KARL BRUCKNER vergessen.)

Die Anfänge der österreichischen KJL in josefinischer Zeit waren durchaus von literaturwissenschaftlichem Interesse begleitet. So sei etwa auf die sechsbändige ›Österreichische National-Enzyklopädie‹ (Wien 1835-1837) von F. GRÄFFER und J. J. H. CZIKANN verwiesen, in deren "classifiziertem Verzeichnis" bereits 34 als Jugendschriftsteller ausgewiesene Personen angeführt sind. Auch die ›Wiener Jahrbücher für Literatur‹ (Wien 1818ff.) u. a. zeitgenössische Rezensionorgane befassen sich wiederholt mit Jugendschriften wie auch deren Vorbild, die ›Allgemeine Deutsche Bibliothek‹, das zentrale Organ der deutschen Aufklärungsliteratur.

Das anhaltende Interesse der österreichischen Literaturwissenschaft an der Kinder- und Jugendliteratur ist u. a. in der ›Deutsch-österreichischen Literaturgeschichte‹ von NAGL/ZEIDLER/CASTLE dokumentiert, die sich in zwei ausführ-

<sup>4</sup> Lexikon der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. Bd.1: Autoren und Übersetzer. Bd. 2: Illustratoren. Hrsg. vom Internationalen Institut für Jugendliteratur und Leseforschung. Wien: Buchkultur Verlagsgesellschaft 1994

lichen Abschnitten mit dieser Literatursparte beschäftigt: "Volks- und Jugendliteratur unter der Einwirkung der Aufklärung"<sup>5</sup>, "Die deutsche Jugendliteratur im Zeitalter Maria Theresias und Josefs II."<sup>6</sup> Dieses anhaltende Interesse erstreckt sich, wie schon einleitend bemerkt, bis zum Erscheinen des Artikels von OTTO ERICH DEUTSCH; noch nirgendwo wurde allerdings die kaiserliche Kinderbuchsammlung erwähnt, deren Entdeckung Johanna Monschein vorbehalten blieb, die damit eine Schatzkammer der österreichischen KJL eröffnete.

Die Entdeckung dieser Schatzkammer sollte Anlaß für eine Wiederbeschäftigung mit dieser Literatursparte sein, die im Übergang von der Monarchie zur Republik offensichtlich versiegt ist.

## Der "erweiterte Literaturbegriff" als literaturpädagogische Falle

Es gibt keinen ewigen Vorrat (...)<sup>7</sup>

Die prägnant formulierte Aussage ADORNOS zur Frage des Kanonischen in der Literatur verliert ihren apodiktischen Nimbus gleich wieder für jenen, der mit prüfendem Auge vor eine Schulbücherei tritt. Die Regale am Gang des einen oder anderen Gymnasiums entlangschreitend, in denen hinter Glas die Klassenlektüre von JEAN ANOUILHS ›*Antigone*‹ bis STEFAN ZWEIGS ›*Sternstunden der Menschheit*‹ meist in Taschenbuchausgabe und in Klassenstärke gebündelt und geschichtet griffbereit aufbewahrt ist, gewinnt der Betrachter den Eindruck, es gäbe sehr wohl einen Literaturkanon, der offenbar nach stillschweigender Übereinkunft von allen Schulen eingehalten wird.

Wird wirklich in allen Schulbibliotheken das Abecedarium in kongruenter Weise aufgelöst? B wie BÖLL und BORCHERT und naturgemäß BERNHARD, C wie CANETTI, D wie DODERER, E wie EBNER-ESCHENBACH usw.? Eine weitere These: Die Festlegung eines Lektürekansons ist durch Textsammlungen der Schülerbibliothek und durch ihren Umfang determiniert.

Obwohl oder gerade weil man in der literaturpädagogischen Diskussion seit etwa 20 Jahren von einem "erweiterten Literaturbegriff" spricht<sup>8</sup>, ist dieser Kanon im Ablauf einer Lehrergeneration kaum in Veränderung begriffen. Für die KJL erscheint es dabei fatal, wenn sie eben unter diesem Titel eines "erweiterten Literaturbegriffes" Eingang in die Schülerbücherei findet und damit vorweg eher dem Charakter von Gebrauchstexten als dem literarischer Texte zugeordnet wird.

<sup>5</sup> Bd. 2, Wien 1914, S. 272-276

<sup>6</sup> Ebd., S. 277-284

<sup>7</sup> Aus Theodor W. Adornos ›Thesen über Tradition‹ aus ›Ohne Leitbild‹, Frankfurt/M., 1967, S. 35. – Zit. nach: Klaus Doderer: Literarische Jugendkultur. Weinheim-München: Juventa 1992, S. 158

<sup>8</sup> Bernhard Sowinski (Hrsg.): Fachdidaktik Deutsch. Köln: Böhlau 1975. – Helmut Kreuzer: Veränderung des Literaturbegriffs. Göttingen 1975 (Kl. Vandenhoeck-Reihe 1398)

## Zweifellose und zweifelhafte Klassiker

Die immer wieder angestrebte Klassiker-Diskussion im Bereich der Kinderliteraturforschung, in der auch immer wieder die Frage nach Klassiker-Kriterien gestellt wird, hat bislang noch zu keinem überzeugenden Ergebnis geführt; nach wie vor obliegt es eher der Intuition von Hollywood-ansässigen Filmemachern, von Musical-Produzenten und Kinderfernsehserienspezialisten zu bestimmen, was eigentlich ein Klassiker sei, während die Literaturwissenschaft dieses Phänomen für obsolet erklärt.

Bei näherer Beschäftigung mit einer mehr oder weniger willkürlich zusammengestellten Auswahl<sup>9</sup> sind jedoch sehr wohl einige wiederkehrende Merkmale zu finden, die in den folgenden fünf Kriterien zusammengefaßt werden sollen<sup>10</sup>:

- 1) Kindheit als intendierte Leserschaft: Fürs erste ist davon auszugehen, daß mit besonderem Interesse solche Werke als Kinderbuch-Klassiker anzusehen sind, die ursprünglich auch für Kinder geschrieben wurden – nicht also DEFOE und SWIFT, JULES VERNE und JACK LONDON, also nicht jene Werke, die ursprünglich Erwachsenenliteratur waren und, entweder durch schulische Tradierung oder nach der Theorie von PAUL HAZARD, im Laufe der Lesegenerationen durch kindliche Aneignung zu Klassikern geworden sind.<sup>11</sup>
- 2) In sehr deutlichem Gegensatz zum Klassiker-Begriff der Hochliteratur, der u.a. auch dadurch bestimmt wird, daß ein Autor einen Werdegang aufweist, der durch eine Vielfalt von Werken geprägt ist, stellt sich bei Kinderbuch-Klassikern immer wieder das Phänomen der Singularität ein; offensichtlich ist es ein konstituierendes Merkmal des Kinderbuch-Klassikers, daß es einem Autor einmal und nur einmal gelingt, seinen Kindheits-Problem-Komplex überzeugend darzustellen: neben ›*Pinocchio*‹ ist nichts anderes von COLLODI bekannt geworden, neben ›*Alice*‹ nichts anderes von CARROLL, neben ›*Peter Pan*‹ nichts anderes von BARRIE usw.
- 3) Mit dem Kriterium der Singularität eng verbunden ist das Motiv der kindlichen Rebellion: Die Figuren der Kinderbuch-Klassiker sind zumeist elternlos, sind allein dem Leben ausgesetzt und repräsentieren durch ihre Elternferne die grundsätzliche Unversöhnlichkeit von Kindheit und Erwachsenen-Leben.
- 4) Kinderbuch-Klassiker sind als poetologische Weiterentwicklung des Märchens anzusehen; dies zeigt sich u. a. in der Dominanz des Numinosen in einer ansonsten realen Umwelt.
- 5) Eng verbunden mit dem Fortwirken der Märchentradition ist die Wiederkehr von

<sup>9</sup> Klaus Doderer: *Klassische Kinder- und Jugendbücher. Kritische Betrachtungen*. Weinheim-Berlin-Basel: Beltz 1969

<sup>10</sup> Die im folgenden genannten fünf Kriterien wurden etwas ausführlicher und mit konkreten Beispielen in einem Referat behandelt, das der Verfasser im November 1994 auf Einladung des Internationalen Instituts für Jugendliteratur und Leseforschung gehalten hat; die Veröffentlichung ist geplant.

<sup>11</sup> Paul Hazard: *Kinder, Bücher und große Leute*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1970

Märchenfiguren wie der Prinz (A. DE SAINT-EXUPERY, OSCAR WILDE), König (JANUSZ KORCZAK) und Königin (CARROLL), Zauberer, Feen und verzauberte Tiere, die in manchen Tierbuch-Klassikern weiterleben (F. SALTEN, ›Bambi‹).

Diese thesensartigen Befunde, die sich unschwer durch eine Fülle von Beispielen belegen ließen, sind nun zur eigentlichen Grundthese zusammenzufassen, derzufolge die Gewißheit, mit der ein literarisches Werk dem Kinderbuch-Klassiker-Kanon zuzusprechen ist, davon abhängt, in welchem Maße von einer Übereinstimmung der genannten Kriterien zu sprechen ist.

Unter diesen hier knapp gefaßten Voraussetzungen wäre doch eine größere Anzahl österreichischer Werke zu interpretieren, die allesamt klassikerverdächtig sind.

Für Österreich ist der Klassiker-Begriff allerdings nur sehr bedingt in Anwendung zu bringen, weil sich zwar einiges an älteren Werken erhalten hat, aber deren internationaler Bekanntheitsgrad gewiß erheblich geringer ist, als der anderer Klassiker bzw. deren Zuordnung zur Sparte der Kinderliteratur nicht so eindeutig ist, wie bei allen sonst hier genannten Werken. KARL POSTL, besser bekannt unter dem Pseudonym CHARLES SEALSFIELD (1793-1864), ADALBERT STIFTER (1805-1868) und MARIE VON EBNER-ESCHENBACH (1830-1916) können also nur sehr bedingt als Jugendschriftsteller bezeichnet werden, obwohl SEALSFIELDS ›Tokeah der Häuptling‹ u. a. aus dem ›Cajüttenbuch‹ (1841) bis in die Gegenwart als Jugendbücher neu aufgelegt wurde und sowohl STIFTER als auch EBNER-ESCHENBACH auch eigens für die Jugend geschrieben haben. 1902 erschien, von damaligen Rezensionsorganen sehr skeptisch aufgenommen, ›Als ich noch ein Waldbauernbub war‹ von PETER ROSEGGER (1843-1918). Viel unverwüstlicher, wenngleich vom pädagogischen Habitus höchst fragwürdig, ist der 1904 erstmals erschienene ›Hatschi Bratschi Luftballon‹ von FRANZ KARL GINZKEY (1871-1963) erhalten geblieben, ergänzt durch den 1928 entstandenen Bildband ›Florians wundersame Reise über die Tapete‹. 1918 erschienen ›Die Höhlenkinder im heimlichen Grund‹, 1923 ›Die Hegerkinder von Aspern‹ von A. TH. SONNLEITNER (1869-1939), die bekanntesten Werke dieses nach Wien immigrierten Böhmen, die auch heute noch neuaufgelegt werden. 1923 erschien ›Bambi‹, 1940 fortgesetzt mit ›Bambis Kinder‹ von FELIX SALTEN (1869-1947). Aus den 30er Jahren, die auch in der KJL durch die damals in allen Kulturbereichen spürbare Lagermentalität geprägt war, hat sich bezeichnenderweise nur ein Sachbuch als Klassiker erhalten, dieses allerdings mit gebührendem Respekt vor dem Werk und vor seinem Autor: ›Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser‹ von ERNST H. GOMBRICH (geb. 1909) erschien erstmals 1935 in der von WALTER NEURATH herausgegebene Reihe ›Wissenschaft für Kinder‹. Zweifellos hat Österreich in der Gegenwartsliteratur sehr namhafte und auch übersetzte Autoren aufzuwarten, von denen unter den älteren KARL BRUCKNER (1906-1982) hervorzuheben ist. Wenn CHRISTINE NÖSTLINGER (geb. 1936) aufgrund ihres Bekanntheitsgrades schon zu den Klassikern gezählt wurde, dann

müßte dies auch für THOMAS BREZINA (geb. 1963) gelten, womit allerdings der Klassiker-Begriff in fraglicher Weise überstrapaziert erschiene.

## Grauzonen im Umfeld des kinderliterarischen Spektrums

Über die Popularität jugendliterarischer Werke bzw. solcher, die sehr bald nach ihrem Erscheinen zu Klassikern der Jugendliteratur wurden, gibt der berühmte letzte Brief von FRANZ SCHUBERT Auskunft, der vom Sterbebett aus an FRANZ RITTER VON SCHOBER schreibt: "[...] von Cooper habe ich gelesen: Den letzten der Mohikaner, der Spion, den Lotsen und die Ansiedler. Solltest Du vielleicht noch etwas von ihm haben, so beschwöre ich Dich, mir solches bei der Frau von Bogner im Caféhaus zu depositieren. Mein Bruder, die Gewissenhaftigkeit selbst, wird solches am gewissenhaftesten mir überbringen."<sup>12</sup> Von solchen Beispielen biographisch verbürgter Leseerlebnisse aus einer Zeit, in der Volks- und Jugendliteratur noch unter einem Begriff zusammenfielen bis in die Gegenwart, gibt es immer wieder Fälle von Werken, die als spätere KJL zunächst von einem Erwachsenenpublikum rezipiert wurden oder trotz ihrer jugendliterarischen Relevanz von der KJL-Forschung übersehen werden.

Es drängt sich die Vermutung auf, daß eben die österreichische Literatur am Ende der Monarchie und im Übergang zur republikanischen Staatsform in der notwendigen Preisgabe bis dahin festgefügtter Autoritätsverhältnisse sich vermehrt solchen Themen zuwendet, in denen sich diese Autoritätsproblematik im Ausloten familiärer Probleme widerspiegelt. Ein bisher in der Jugendliteraturforschung kaum erwähnter Autor ist RAINER MARIA RILKE; sein Werk wird unter dem Titel des Adoleszenzromans nun offenbar zum Paradigma für die Analyse dieser Thematik:

WILFRIED WITTSTOCK, Professor an der Katholischen Fachhochschule Norddeutschland, befaßt sich in einem ausführlichen Artikel in ›JuLit Informationen‹<sup>13</sup> mit RILKES Erzählung ›Leise Begleitung‹, worin eine Mutter die Liebesbeziehung zwischen ihrem Sohn und dessen Freundin zerstört, und deutet sie als Initiations-erzählung.

Erklärt sich die Zurückhaltung der KJL-Forschung vor solcher Hochstilliteratur aus den anders gelagerten Forschungszusammenhängen, so kann die Vergeßlichkeit gegenüber dem folgenden Buch eigentlich nicht so leicht begründet werden: 1978 erschien im Fischer-Verlag eine kaum beachtete Anthologie von GINA RUCK-PAUQUËT ›Kindergeschichten aus Österreich‹, die neben übernommenen Werken, darunter auch ERICA LILLEGG, folgende Originalbeiträge enthält: HANS DOMENEGO: ›Gib acht, auf wen du schießt!‹, ERNST A. EKKER: ›Sport auf

<sup>12</sup> Zit. nach: Horst Osterheld: Franz Schubert. Schicksal und Persönlichkeit. Stuttgart: Seewald 1978, S. 117

<sup>13</sup> Wilfried Wittstock: Ablösung in der Adoleszenz. Das Dilemma von Nähe und Distanz in der Familie – Erläutert an Rainer Maria Rilkes Erzählung "Leise Begegnung". In: JuLit 1/94, S. 56-72

*Lefort*, FELIX MITTBERER: ›Die Blutsbrüder‹. An Autoren aus der Erwachsenenliteratur ist neben RICHARD BLETSCHACHER auch PETER ROSEI mit ›Straßen‹ aus ›Menschengeschichten‹ (3. Jahrbuch der Kinderliteratur, Beltz & Gelberg 1975) vertreten.

Solche in der Grauzone zwischen Erwachsenen- und Jugendliteratur angesiedelten und daher leicht der Vergeßlichkeit anheimgestellten Texte sollen hier zumindest für künftige Lesebuchverfasser in Erinnerung gerufen werden bzw. seien sie auch Fachseminaren zur Wiederentdeckung empfohlen.

## Plädoyer für einen Paradigmenwechsel in der Kinderbuchforschung

oft und oft habe ich geredet, reden müssen, meiner mutter ein loch in den bauch geredet, um zu belegen, was ihr sehr wichtig gewesen ist: daß das gute am ende siegt, auch in der schundliteratur (geredet vor allem deshalb, damit ich nicht gezwungen gewesen bin, die sehr wertvollen, sauberen, wirklich guten schriften des österreichischen buchklubs der jugend zu lesen);

(WERNER KOFLER: Guggile: vom Bravsein und vom Schweinigeln. Eine Materialsammlung aus der Provinz. Wien: Edition Falter im ÖBV 1991, S. 80)

Vielleicht ist in keinem anderen Land die Distribution der KJL so sehr vernetzt und durch personelle Verflechtung so sehr mit den Schaltstellen öffentlicher Förderung verbunden wie in Österreich.<sup>14</sup> Dies spricht noch keineswegs gegen die literarische Qualität der gegenwärtigen KJL, die ohne Zweifel beachtliche Beispiele von Literarizität aufzuweisen hat, und es spricht auch nicht gegen die Qualität der Urteilkriterien einschlägiger Gremien. Die Verflechtung und Vernetzung der österreichischen Jugendbuchszene kann jedoch auch als ein Hinderungsgrund für eine von ihr abgehobene Kinderbuchforschung betrachtet werden, weil diese in weiten Bereichen auch innerhalb der "Szene" betrieben wurde und wird. Umso erfreulicher ist es, daß durch die zuständige ministerielle Abteilung, seit Jänner 1995 beim Wissenschaftsministerium, seit über einem Jahr Prämien für hervorragende wissenschaftliche Arbeiten zur KJL vergeben werden.<sup>15</sup>

Aufgrund der seit einigen Generationen anhaltenden Reserviertheit der Literaturwissenschaft gegenüber dem Thema Kinderliteratur erscheint es in Österreich zunächst angebracht, in biographischen Studien Zugänge zur Den-

<sup>14</sup> Lercher, Elisabeth: "... Aber dennoch nicht kindgemäß". Ideologiekritische Studien zu den österreichischen Jugendbuchsituationen. Innsbruck 1983 (Germanistische Reihe, Bd. 17)

<sup>15</sup> Dotierung öS 15.000,- dreimal pro Jahr für approbierte Arbeiten in deutscher Sprache; Auskunft bei MR Dr. Peter Schneck, Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst, Abt. III/6, Kinder- und Jugendliteratur; Minoritenplatz 5, 1014 Wien, Tel.: 0222/53120-0

kungsart ihrer Autoren zu gewinnen.<sup>16</sup> Inwieweit die österreichische Kinderliteratur der Vergangenheit auch unter literarästhetischen Gesichtspunkten zu sehen ist, wird sich in diesen Studien erweisen. Jedenfalls ist es hoch an der Zeit, im Rahmen der Rekonstruktion einer Geschichte der Kindheit, die vor 20 Jahren mit dem Buch von PHILIPPE ARIÈS<sup>17</sup> einsetzte, sich um die Erhellung nationaler und regionaler Eigenheiten in der Kinderliteratur bzw. in der Literaturpädagogik dieses Landes zu bemühen.

### Quellen zur historischen Kinderbuchforschung in Österreich

- Beurteilungen von deutschen Jugend- und Volksschriften. Hrsg. von dem Ersten Wiener Lehrerverein "Die Volksschule". Wien 1878 (2. Heft 1880)
- Bornemann, Karl: Die wichtigsten Verordnungen und Erlässe österreichischer Schulbehörden, welche auf Schülerbibliotheken Bezug haben. 6. Aufl., Znaim 1886
- Brühl, J. A. Moritz: Geschichte der katholischen Literatur Deutschlands vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. In kritisch-biographischen Umrissen. 2. Ausg., Wien-Leipzig 1861 (1/5 Österreichische Dichter)
- Detmer, A.: Musterung unserer deutschen Jugendliteratur. 2. umgearb. Aufl., Hamburg: Herold 1844
- Fischer, Engelbert: Die Großmacht der Jugend- und Volksliteratur. Erste Abteilung: Jugendliteratur. Vom patriotischen, religiösen und pädagogisch-didaktischen Standpunkt kritisch beleuchtet. 4 Bde., 1877. Zweite Abteilung: Volksliteratur, 1878
- Frisch, Franz: Biographien österreichischer Schulmänner. Als Beitrag zur Schulgeschichte der letzten hundert Jahre (mit Portraits). Wien 1897
- Führer durch die Jugendliteratur. Hrsg. von der Jugendprüfungsstelle des Katholischen Lehrerbundes für Österreich. 1925
- Hauptkatalog (...) der (...) öffentlichen Leihbibliothek von Armbrusters Witwe (...). Wien 1859 (II. Erziehungs- und Jugendschriften, Fabeln, Kindermärchen) (erstmalig 1848)
- Held, Gustav: Ueber Jugendliteratur und Schülerbibliotheken (= Jahres-Bericht der Landes-Unter-Realschule in Waidhofen a.d. Ybbs für das Schuljahr 1889/90)
- Hofer, Josef: Wegweiser durch die Jugendschriften-Literatur. Eine Beurteilung von mehr als 5000 Jugendschriften. Hrsg. vom Katholischen Lehrerbund für Österreich. Wien 1906
- Huber, K.: Über Jugendschriften und Schülerbibliotheken. Wien 1886
- Kehrein, Joseph: Biographischliterarisches Lexikon der katholischen Dichter, Volks- und Jugendschriftsteller im 19. Jahrhundert. 2 Bde., Zürich-Stuttgart-Würzburg 1868
- Keiler, Heinrich (Hrsg.), Redakteur des "Deutschen Hausschatzes": Katholischer Literaturkalender. 2. Jg., Regensburg 1892 (S. 245ff Volks- und Jugendschriften)
- Kocmata, Karl F.: Jugend- und Schundliteratur. Ein energisches Wort gegen systematische Volksvergiftung, gegen den Unflat und dessen Herausgeber. Eine offene Aussprache an den Staatsanwalt! Wien (1908)
- König, Carola: Wegweiser durch die Jugendlektüre und die Möglichkeiten ihrer unterrichtlichen Verwertung. Wien 1924

<sup>16</sup> Ein Schritt in diese Richtung wurde in der Dissertation des Verfassers vorliegenden Artikels versucht: Ernst Seibert: Jugendliteratur im Übergang vom Josephinismus zur Restauration. Wien-Köln-Graz: Böhlau 1987

<sup>17</sup> Philippe Ariès: Geschichte der Kindheit. München-Wien 1975

- Lager-Katalog der Wiener Volksbuchhandlung Ignaz Brand. Wien: Vorwärts 1909 (XIV. Jugendschriften)
- Langthaler, J.: Wegweiser bei Anlegung oder Ergänzung von Kinder- und Jugendbibliotheken
- Lindner, H.F.: Was sollen unsere Töchter lesen? Ein Wegweiser für Haus, Schule und Seminare, sowie zur Vorbereitung auf pädagogische Prüfungen. Prag 1901 .
- Linke, Karl: Neue Wege der Jugendschriftenbewegung und der Klassenlektüre
- Mayröcker, Franz: Von den Stillen im Lande. Pflichtschullehrer als Dichter, Schriftsteller und Komponisten. Wien 1968
- Mitteilungen der deutschen Mittelschullehrer-Vereine von Teplitz-Schönau, Brünn..., H. 4, 1910
- Mitteilungen der Jugendschriften-Prüfungskommission des k. k. Bezirksschulrates Wien. 1916
- Moißl, K./Kraustengl, F.: Die deutsch-österreichische Jugendliteratur. Eine kritische Beurteilung für Schulvorstände, Bücherwarte und Eltern. Aussig 1900
- Österreichische Jugendschriften-Rundschau. Hrsg. von den deutsch-österreichischen Jugendschriften-Prüfungsausschüssen. Bd. 1, 1904
- Panholzer, J.: Kritischer Führer durch die Jugendliteratur. 1882
- Peter, Anton: Verzeichnis von geeigneten und nicht geeigneten Jugendschriften für Volks- und Bürgerschulbibliotheken. 2. Aufl., 1886
- Roczek, Aldobrand: Wegweiser durch das Jugendschriftentum. Vierteljahresschrift, Österreichischer Bundesverlag
- Scheu-Rieß, Helene: Wege zur Menschenerziehung. Bücher für Frieden und Freiheit. 1921
- Schwab, Edith: Beiträge zur Geschichte des Kinder- und Jugendschriftentums in Österreich. Diss., Universität Wien 1949
- Verzeichnis der von den k. k. Schulbehörden zur Aufnahme in die österreichischen Schülerbibliotheken für ungeeignet befundenen Jugendschriften, nebst den darauf Bezug habenden wichtigsten Verordnungen und Erlässen. Brünn 1886
- Verzeichnis österreichischer Jugendschriften. Hrsg. vom Katholischen Lehrerbund. 1916
- Verzeichnis empfehlenswerter Jugendschriften, hrsg. von der Jugendschriften-Prüfungsstelle des Stadtschulrates für Wien. 1921ff.
- Verzeichnis von Jugendschriften, welche für Schüler-Bibliotheken von Volks- und Bürgerschulen als geeignet anerkannt werden, Wien 1890
- Wiessner, H.: Die Jugendschriftenprüfungsstelle des Stadtschulrates für Wien. Ein Wort zum Geleit. 1937
- Zellweker, E.: Was soll mein Kind lesen? Ein Ratgeber für Eltern und Berufserzieher. 1935

# Österreichische Literatur – aus der Ferne<sup>1</sup>

■ von Eda SAGARRA

Die österreichische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, verstanden als autonomes Element innerhalb der deutschsprachigen Literatur, ist im Lehrplan und in der Forschungsarbeit der angelsächsischen bzw. irischen Germanistik seit Jahren sozusagen überproportional vertreten. Die Aussage gilt auch, wenn man von jenen Figuren absieht, die wie etwa KAFKA, RILKE, HOFMANNSTHAL oder CELAN – die heutzutage unbedingt zur 'deutschen' Literatur gerechnet werden – analog zur Position in der 'englischen' Literatur von Iren wie etwa YEATS, IOYCE, BECKETT, GOLDSMITH, SHAW, WILDE oder des in Irland geborenen Autors des ›*Tristram Shandy*‹. Die Behauptung eines führenden britischen Österreichexperten von der 'kleindeutschen Ausrichtung der britischen Germanistik' mag für einige Hochschulen zutreffen, nicht aber für die große Mehrheit. Es gibt sehr viele GermanistInnen hierzulande mit Hauptforschungsgebiet österreichische Literatur, die ihr Forschungsinteresse auch im Unterricht einsetzen können und wollen. Dabei stoßen sie, wie aus Gesprächen und Austausch von Erfahrungen hervorgeht, bei den Studierenden durchwegs auf Interesse. Für britische und irische GermanistikstudentInnen sind Themenbereiche wie das Altwiener Volkstheater und das moderne kritische Volksstück, Wiener fin de siècle und

<sup>1</sup> Zugrunde gelegt wurden für diesen Kurzbericht die Jahresberichte des Institute of Germanic Studies, Universität London; die sechs DAAD-Handbücher ›Germanistik an britischen und irischen Hochschulen. Verzeichnis der Hochschullehrerinnen und Hochschullehrer‹, die 1973-74 in Zusammenarbeit mit der Conference of University Teachers of German in Britain and Ireland zuletzt unter Mitwirkung vom Vize-Direktor des Institute of Germanic Studies (Prof. Dr. John Flood) herausgegeben worden sind; die alljährlichen Publikationen des Institute of German Studies unter der Rubrik: Theses in Progress/Theses Completed/Research in Progress/Research Published; die in Großbritannien erscheinenden Fachzeitschriften ›Modern Language Review‹, ›German Life and Letters‹ (beide ab 1945), und ›Austrian Studies‹ (seit 1990); die Programme der alljährlichen Symposien der National Committee for Modern Languages der Royal Irish Academy (1974-74), sowie die ausgewerteten Ergebnisse eines Rundschreibens an alle britischen und irischen Universitäten mit Studienfach Germanistik oder deren 'German Studies Departments' namhafte ÖsterreichspezialistInnen zum Lehrkörper zählen. Es sagt vielleicht etwas über das Interesse am Gegenstand aus, daß auf den Anfang Dezember verschickten Rundbrief bis zum Jahreswechsel 43 der angeschriebenen Institute detaillierte Antworten zurückgeschickt hatten. Aufschlußreiche Materialien enthalten W. Edgar Yates: Nestroy im Studienprogramm an der Universität Exeter. In: Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft 1 (1982), H. 4, S. 25-30 und Helen Chambers: Die Rezeption Joseph Roths in Großbritannien. In: J. R.: Interpretation – Kritik – Rezeption. Akten des internationalen interdisziplinären Symposions 1989 der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart. Hrsg. von Michael Kessler und Fritz Hackert. Tübingen 1990 (Stauffenberg Kolloquium, Bd. 15), S. 65-77,

Sprachskepsis, Sprachkrise und moderne Identitätsproblematik, wie sie sich in der österreichischen Literatur spiegeln, einfach eine spannende Angelegenheit. Das sehr breitgefächerte Interesse an österreichischen AutorInnen in Großbritannien und Irland und dessen regionale Dichte – etwa von Cambridge bis Exeter, von London und Reading bis Edinburgh, St. Andrews, Stirling, Glasgow und Belfast (Nordirland), von East Anglia (UEA), Southampton und Sussex bis Swansea, Cork, Dublin und Galway – sind seit Dezennien ein Merkmal der Germanistik in diesen Ländern. Was Großbritannien anbelangt, so ist diese recht erfreuliche Situation an erster Stelle einem traurigen geschichtlichen Ereignis zu verdanken, nämlich der Flucht ins Exil so vieler ÖsterreicherInnen nach dem "Anschluß". England wurde nicht nur für österreichische AutorInnen zur zweiten Heimat, sondern auch für manchen Germanisten, der nicht nur im britischen Universitätssystem Fuß faßte, sondern dort, wie der jüngst verstorbene JOSEPH PETER STERN (University College London, vormals Cambridge) geradezu Schule machte. Sie knüpften an das Werk britischer Germanisten der älteren Generation an, neben dem RILKE- und KASSNER-Forscher EUDO MASON in Edinburgh, AUGUST CLOSS in Bristol, und dem Germanisten und Theaterwissenschaftler RONALD PEACOCK (Manchester), an Werk und Lehre von Männern wie FREDERICK STOPP, KENNETH KNIGHT, RONALD GRAY und ERIC BLACKALL in Cambridge, und vor allem an ERICH HELLER, selber Exilant und Lehrer einiger namhafter Österreicherexperten der Gegenwart, der u. a. für KAFKA von der Universität von Wales zu Swansea aus wirkte.

Geht man der Geschichte unseres Faches und speziell dem Platz der österreichischen Literatur in der Germanistik Großbritanniens und Irlands nach, so konstatiert man immer wieder die segensreiche Wirkung einzelner Lehrer über die Jahrzehnte hinweg. So widerspiegelt noch heute an zahlreichen britischen und irischen Universitätsinstituten der zentrale Platz der österreichischen Literatur im Lehrprogramm den ungewöhnlich lang anhaltenden Einfluß von Individuen – wenn auch die Autoren und Texte inzwischen andere geworden sind. Manche dieser Lehrer werden noch immer zitiert, so FREDERICK STOPP, ERICH HELLER und PETER STERN; andere sind der jüngeren Generation nicht einmal dem Namen nach bekannt, so etwa die Professorin MARY MACKEN am University College Dublin, die um die Jahrhundertwende in Straßburg und Wien studierte und noch im hohen Alter in heute wirkenden irischen GermanistInnen, wie TIMOTHY J. CASEY (Galway) und EDA SAGARRA, das erste Interesse für die österreichische Literatur anregte.

In Großbritannien wurde das Interesse an der österreichischen Literatur der Nachkriegsepoche in der Folgezeit institutionell durch Einrichtungen akademischer und kulturpolitischer Art untermauert, denen eine ungewöhnliche Tiefen- und Breitenwirkung beschieden werden sollte. In chronologischer Reihenfolge waren es das etwa zu Beginn der 60er Jahre eingerichtete österreichische Lektorat an britischen und irischen Hochschulen; zweitens, die seit Mitte der 70er Jahre zunächst alle zwei Jahre, später ein- oder sogar zweimal im Jahr stattfindenden

österreichischen Literatursymposiën, meist an der Universität London, und schließlich ab 1990 die Jahresschrift ›*Austrian Studies*‹.

Über das 'Special Paper' (d. h. Wahlfach im Hauptstudium der Germanistik), und die Vorlesungen von FREDERICK STOPP, PETER STERN und RONALD GRAY in Cambridge 'gewann' die österreichische Literatur in den späten 50er und frühen 60er Jahren britische Doktoranden, die einen Teil ihrer Forschungszeit in Österreich, hauptsächlich in Wien, verbrachten und später als Universitätslehrer die österreichische Literatur oder 'Austrian Studies' in den Mittelpunkt ihrer Lehre wie auch ihrer Forschung stellten. Hier sind einige der führenden Namen im Fach in der Gegenwart zu nennen: als Nestor der österreichischen Literatur in Großbritannien heute der früher in Durham, seit Anfang der 70er Jahre in Exeter wirkende W. EDGAR YATES, Mitherausgeber der historisch-kritischen Gesamtausgabe des Nestroyschen Werkes; PETER BRANSCOME, der den Lehrstuhl für österreichische Literatur in St. Andrews innehat; der Krausexperte EDWARD TIMMS (Sussex, vormals Cambridge); Schnitzlerbiograph und Stifterforscher MARTIN SWALES; ALEC STILLMARK, der eine maßgebliche Rolle als Mitorganisator und -herausgeber vieler Symposienbände zur österreichischen Literatur spielte. Zu deren Schülern zählen einer der besten Kenner der österreichischen Literatur in Irland, Krausexperte GILBERT J. CARR, der fin de siècle- und Dodererforscher ANDREW BARKER (Edinburgh), der Spezialist für das österreichische Theater im 19. Jahrhundert IAN ROE (Reading).

Um die gleiche Zeit studierten in Oxford später führende Kenner des österreichischen Volkstheaters, wie PETER BRANSCOMBE, der heute den Lehrstuhl für österreichische Literatur in St. Andrews innehalt, oder KEN SEGAR. Aus der Edinburgher Universität stammte RITCHIE ROBERTSON; aus Deutschland kamen MAX SEBALD (University of East Anglia), JOACHIM BEUG (Cork) und etwas später RÜDIGER GÖRNER (Aston). Viele von den oben Genannten haben neben anderen Kollegen aufgrund ihrer Forschungsinteressen Sonderkurse "Austrian Literatures" als integralen Teil des B.A.-Studiums in ihren Instituten etabliert, namentlich am King's College London (ADLER, WHITE, jetzt THORNHILL), University College London (STERN, STILLMARK, SWALES, WAGNER, jetzt auch BENISTON), Aston (GÖRNER), East Anglia (SEBALD), Edinburgh (BARKER), Exeter (MCKENZIE, YATES), Royal Holloway (VILEIN), Oxford Brookes (WARREN), Reading (ROE), Southampton (BANCE, ROGERS).

In sehr vielen anderen hatten und haben österreichische AutorInnen oft ein besonderes Gewicht im Unterrichtsprogramm, zumal im letzten Studienjahr (Final Year), das den Studierenden die Möglichkeit bietet, sich auf einzelne Autoren und Texte zu konzentrieren, so etwa Aberdeen (STONE), Bath (GOODBODY), Belfast (WALKER), Birmingham (u. a. BUTLER, PERRAUDIN), Bristol (KEITH-SMITH, SKRINE), Cambridge (u. a. MIDGLEY, PAULIN, ERIKA SWALES, WEBBER), Cork (BEUG, DREIKE), Dublin (Trinity College: CARR, SAGARRA; University College: HERZMANN, †KLIENEBERGER), Galway (BOURKE, CASEY), Glasgow (WARD), Keele (HORROCKS), Lancaster (PAYNE, IVES, BARTRAM), Leeds (CHAMBERS,

RORRISON), Leicester (BOSWELL), London: Goldsmith (BATHEY, JENKINSON), London: Queen Mary & Westfield (HOWE), Oxford (u. a. JAKOBS, SEGAR, WATANABE-O'KELLY), Sheffield (u. a. MCGOWAN, SCHMIDT), Stirling (MITCHELL, MURDOCH, READ, THOMPSON), Warwick (u. a. MURPHY, PAUL, PHELAN). Edinburgh, Reading und University College London bieten sogar ein eigenes Magisterprogramm: Österreichische Literatur; an vielen (Aston, Bristol, Nottingham, University College Cork, University College Dublin) wird österreichische Literatur als eigenständige *module* im M.A.-Programm geboten, so auch in nächster Zukunft in Bangor.<sup>2</sup>

Größere Forschungsprojekte können aufgrund von Archivmaterialien zu österreichischer Literatur an Universitätsinstituten wie Exeter (SCHNITZLER) und King's College (H. G. ADLER) in Angriff genommen werden. (Wenn auch hier nicht berücksichtigt werden kann, sollte man auch die Arbeit der vielen Mediävisten und Sprachwissenschaftler nicht vergessen, mit Forschungsschwerpunkt Österreichisch, unter den Letztgenannten GRAHAM MARTIN [Strathclyde], auch MARTIN DURRELL [Manchester] und unter der nächsten Generation VICTORIA MARTIN [jetzt Oxford, früher Exeter]. Gleichfalls ist an die vielen Einführungs- und Sonderkurse innerhalb des Deutschstudiums an britischen und irischen Universitäten zur Geschichte, Landeskunde und Musik in Österreich zu erinnern.)

Maßgebend für die Österreicherexperten der Generation, die in den späteren 70er und 80er Jahren zu forschen begannen, war eine andere Einrichtung, nämlich die schon genannten Symposien zu einzelnen österreichischen AutorInnen. Sie wurden in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Kulturinstitut in London unter dessen langjährigem Direktor, Dr. BERNHARD STILLFRIED, und Kollegen der Londoner Universität, meist im Institut of Germanic Studies, veranstaltet. Beginnend mit einem HORVÁTH-Symposium im Jahr 1976 folgten weitere zu TRAKL, STIFTER, KRAUS, SAAR, GRILLPARZER, HOFMANNSTHAL, MOZART, CANETTI, LENAU, BROCH, BACHMANN, BERNHARD und JOSEPH ROTH. Geplant sind für den Zeitraum 1995-1997 Kolloquien zu THEODOR KRAMER, DODERER und der deutschsprachigen Exilliteratur. Federführend war im allgemeinen das University College London, zuweilen auch das Bedford College; die Organisatoren haben sich stets um eine repräsentative Zusammensetzung der in der Forschung tätigen KollegInnen aus Großbritannien und Irland gekümmert. Aber nicht nur in London fanden solche Kolloquien statt. Schon zu Beginn der 80er Jahre hatte die Publikation von ›*Essays in Austrian Literatures*‹ von MAX SEBALD (East Anglia) und der Sheffielder Symposienreferate durch H. WOLFSCHÜTZ und A. D. BEST ›*Modern Austrian Writing*‹ einen wichtigen Beitrag zur Erweckung des Interesses an jüngeren Autoren geleistet; ihnen folgte 1992 in Sheffield der Tagungsband ›*Zeitgenössische Österreichische Autoren*‹ in der Herausgeberschaft von RICARDA SCHMIDT und MORAY MCGOWAN; in Bristol erschien 1990 ›*Bristol*

<sup>2</sup> Diese Liste kann freilich keine Vollständigkeit beanspruchen, da von einigen Instituten keine Informationen erhalten wurden.

*Austrian Studies* unter der Ägide von BRIAN KEITH-SMITH. Germanistenorganisationen wählten die österreichische Literatur und Kultur als Gegenstand einer Reihe von Tagungen in den 80er Jahren, so, in Zusammenarbeit mit der Conference of University Teachers of German in Scotland, mit dem Österreichischen Kulturinstitut in London die Symposien unter der Herausgeberschaft von MARK WARD (Glasgow), BRIAN MURDOCH und BRUCE THOMPSON (Stirling), die 1978, 1981, 1983, 1986 erschienen sind. Gleichermaßen gefördert vom Österreichischen Kulturinstitut begann in Irland zunächst unter der Leitung von GILBERT CARR und EDA SAGARRA in Trinity College eine Reihe von 'Austrian Studies' Symposien (1982, 1985, 1988), die die Forschungsinteressen der irischen Germanistik reflektierten. In der komparatistisch angelegten Tagungsreihe 'Neglected Progressives' (1984 und seq.) von EOIN BOURKE und RÓISÍN NÍ NÉILL in Galway waren vor allem neuere österreichische AutorInnen vertreten, so etwa ERNST OTTOWALT und JURA SOYFER, wie auch das von HERBERT HERZMANN und URSULA HASSEL im University College geleitete Kolloquium zum deutschsprachigen Volksstück der Gegenwart (1992). Es geht auch kontinuierlich weiter: So findet etwa 1996 in Nottingham unter der Leitung von ALYSON FIDDLER ein breit angelegtes Kolloquium unter dem Titel 'Österreichische AutorInnen nach 1945' statt.

Die Ausstrahlung dieser segensreichen Einrichtung war eine vielfache. Einmal dienten die Symposien nicht zuletzt als eine Art 'in-service-training' für die britischen und irischen Dozenten, die in den 60er und 70er Jahren forschungsfreie Semester oder Reisegelder meist nur dem Namen nach kannten.<sup>3</sup> Sie boten jüngeren KollegInnen die Chance, die Koryphäen ihres Faches aus Österreich neben Österreichexperten aus den Vereinigten Staaten, der Bundesrepublik, Frankreich und Großbritannien/Irland kennenzulernen und den eigenen Beitrag in einem Band mit ihnen zu veröffentlichen. Denn jedes Symposium sollte auch zu einer gediegenen Buchpublikation führen, darauf achteten nicht nur die akademischen Koordinatoren, sondern der *spiritus rector* des ganzen Unternehmens, der schon genannte um die österreichische Literatur und Kultur in Großbritannien und Irland so verdiente langjährige Direktor des Kulturinstituts, Dr. BERNHARD STILLFRIED, dessen Amtszeit von 1975-86 noch immer als 'die goldenen Jahre' bezeichnet wird. Die Symposienbände, gefördert vom Institute of Germanic Studies unter der Herausgeberschaft u. a. von PETER STERN, W. E. YALES, MAX SEBALD und ERIKA SWALES, BILL YUILL (Bedford), ALEC STILLMARK, FRED WAGNER, oft in Zusammenarbeit mit österreichischen Kollegen, so JOHANN LACHINGER vom Adalbert-Stifter-Institut oder ROBERT PICHL von der Wiener Universität, verstanden sich in erster Linie als Forschungsbeitrag und wurden auch so in der internationalen Forschung aufgenommen. Daß diese

<sup>3</sup> Als ganz typisch für die damalige Lage sei die Erfahrung der Autorin dieser Skizze zu nennen; in 17 Jahren als Dozentin an der Universität Manchester (1958-75) bekam ich £ 8.30 (ca. ÖS 100,-) 'Forschungsgelder' und keinen Forschungsurlaub.

Symposien sich in den Jahren nach seiner Pensionierung in finanziell so schwierigen Zeiten als so lebensfähig zeigen, ist der beste Tribut zu der ungewöhnlichen Leistung von BERNHARD STILLFRIED. Und daß man nun heute wieder mit großer Zuversicht in die Zukunft sieht, ist nicht zuletzt der Wirkung seines späten Nachfolgers, Dr. PETER MARGINTER, zu verdanken.

Auch als Teil einer gezielten und international effektiven Kulturpolitik der österreichischen Republik ist das Lektorat für österreichische Literatur an britischen und irischen Universitäten zu sehen. 1995 sind es insgesamt 30 (davon vier in Irland). Die LektorInnen bringen wichtige Impulse in mehrfacher Hinsicht. Sie zählen zu den jüngeren Elementen im Lehrkörper und sind darum auch außerhalb der Lehrveranstaltungen viel mit den Studierenden zusammen, denen die Universität, ganz anders als in Österreich, nicht bloß Ort ihrer Lehrveranstaltung ist, sondern zugleich ihr Zuhause und ihren Klub bildet. Zu ihren Lehraufgaben gehört das Einstudieren des alljährlichen Theaterstückes, das sich als äußerst brauchbares Instrument erweist, die Studierenden mit der österreichischen Literatur, auch den weniger geläufigen Autoren und Werken, vertraut zu machen, wie jedes Jahr seit anderthalb Dezennien in Galway unter der Regie von EOIN BOURKE und etwa 1992 in Belfast JURA SOYFERS ›Broadway Melodie 1492‹. Viele StudentInnen werden durch den Umgang mit ihren LektorInnen angeregt, ihr Auslandsjahr, ob als SprachassistentIn oder (seit 1992/93) ErasmusstudentIn, in Österreich zu verbringen.<sup>4</sup> Als natürliche Folge entscheidet sich fast jede/r, die obligate B.A.-Dissertation über ein Thema der österreichischen Literatur und Sprache, der Geschichte oder der Landeskunde zu schreiben. Der Einfluß der LektorInnen macht sich ebenfalls in jüngster Zeit im Rahmen der Erweiterung des Lehrplans in Richtung feministischer Literaturwissenschaft bemerkbar.

Das vierte Instrument zur Pflege der österreichischen Literatur an Hochschulen auf den britischen Inseln ist jüngeren Datums. ›Austrian Studies‹ ist tatsächlich die Probe aufs Exempel für das Gedeihen der österreichischen Literatur und Kultur hierzulande. Gegründet wurde die von dem Edinburgh University-Verlag publizierte Fachzeitschrift 1990 durch die Herausgeber RITCHIE ROBERTSON aus Edinburgh, gegenwärtig Dozent am St John's College Oxford, und EDWARD TIMMS, Ordinarius an der Universität Sussex in Brighton. Sie erscheint einmal im Jahr, jeweils mit einem Leitthema (1990: ›Vienna 1900: from Altenberg to Wittgenstein‹; 1991: ›The Austrian Enlightenment and its Aftermath‹; 1992: ›Psychoanalysis in its Cultural Context‹; 1993: ›Theatre and Performance in Austria. From Mozart to Jelinek‹; 1994 – ›The Habsburg Legacy‹). An den fünf bisher erschienenen sowie an den weiteren geplanten (1995: ›Austrian Exodus. The Creative Achievement of Refugees from National Socialism‹; 1996: ›The Novel in Austria‹; 1997: ›Theodor Herzl‹) wird evident, daß die Zeitschrift, hier ein getreuer Spiegel der Aktualität von ›Austrian Studies‹ in britischen und irischen

<sup>4</sup> Gegenwärtig (1995) gibt es 158 Sprachassistentenstellen für Großbritannien, für Irland trotz Bemühungen der österreichischen Behörden immer nur noch zwei.

Universitäten, die Literatur stets im Kontext der Nachbardisziplinen versteht, wie etwa Philosophie, Psychologie, Geschichte, Kunst- und Theatergeschichte.

Fragt man sich rückblickend, welche AutorInnen sozusagen zum österreichischen Kanon eines Ausbildungsprogramms britischer StudentInnen etwa bis in die 70er Jahre gehörten, so sind es vornehmlich RILKE und KAFKA, STIFTER, HOFMANNSTHAL und GRILLPARZER. Einen Meilenstein bildet das Jahr 1961, als KAFKAS Nichte, Dr. MARIANNA STEINER, den KAFKA-Nachlaß in ihrem Besitz in der Bodleian Library Oxford deponierte und MALCOLM PASLEY in der Folgezeit dem Herausgebergremium der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten historisch-kritischen KAFKA-Ausgabe beiträgt. Im Laufe der 60er und frühen 70er Jahren trifft man in den Publikationen der britischen Germanisten zusehends Namen wie STIFTER und SCHNITZLER, MUSIL und NESTROY. Das britische und irische B.A.-Studium war (und ist) weithin gattungsbestimmt; in den Dramavorlesungen und -seminaren hatte GRILLPARZER so selbstverständlich seinen Platz. Heute wird eher dem Prosaisten GRILLPARZER gehuldigt, neben STIFTER, der in England schon lange geschätzt worden war. SCHNITZLER, MUSIL, TRAKL, CELAN und selbstverständlich KAFKA, seit den 80er Jahren JOSEPH ROTH (*›Helen Chambers‹* 1990), und in einigem Abstand MARIE EBNER-ESCHENBACH und FERDINAND VON SAAR; RILKE und HOFMANNSTHAL gehörten sozusagen zum 'eisernen Bestand' jedes Lyrikurses, in einzelnen Werken auch LENAU, erst später CELAN und BACHMANN. In den 70er Jahren – die studentische Bühne kannte ihn schon früher – wurde NESTROY, und mit einigem Abstand der schon 1830 in London aufgeführte RAIMUND neben anderen Repräsentanten des Altwiener Volkstheaters in den Lehrplan integriert, seit den 80er Jahren, nicht zuletzt durch Einwirkung des Londoner Symposiums, HORVÁTH. Seine besondere Beliebtheit im Lehrplan britischer und irischer Universitäten verdankte JOHANN NESTROY den Bestrebungen der Oxforder GermanistInnen MARGARET JACOBS und KEN SEGAR, MIKE ROGERS aus Southampton, – dessen britischen und irischen Kollegen bzw. dessen StudentInnen als brillanter Regisseur des österreichischen Volkstheaters bekannt – und seinerzeit als Student in Manchester der Nestroyexperte JOHN MC KENZIE (Exeter), vornehmlich aber der Arbeit W. E. YATES, dessen Monographie *›Johann Nestroy‹* (1927) der preisgekrönten ersten Buchveröffentlichung *›Franz Grillparzer‹* folgte.

Genauso wie ein Interesse an der 'klassischen' österreichischen Literatur durch die Entdeckung des Werks jüdischer Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts entfacht wurde, so kommen heute viele junge Menschen über die Literatur der Frau zu ihren Kenntnissen der österreichischen Literatur überhaupt. So stehen seit den 80er Jahren neben HANDKE und BERNHARD immer mehr österreichische Autoren, beginnend mit BACHMANN und AICHINGER, später JELINEK, (JUTTA) SCHUTTING, SCHWAIGER, MITGUTSCH, FRISCHMUTH, SCHLAG, auch Kinderbuchautorinnen wie ERIKA MITTERER und CHRISTINE NÖSTLINGER, neben KollegInnen aus der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik im Mittelpunkt von *›Women's Studies‹*, die als Wahlfach innerhalb des germanistischen Studiums auch hier

immer populärer werden. Nicht zuletzt an den relativ kleinen Universitätsinstituten wie Cork, Galway, Lancaster, Leeds, Nottingham, Oxford Brookes, Royal Holloway/University of London, Sheffield, Southampton, Swansea hat sich der Lehrplan um bisher in Großbritannien und Irland sonst weniger bekannte Namen erweitern können. Heute sind unter den österreichischen AutorInnen, die nach dem Krieg zu veröffentlichen begannen, nach den jüngsten Zeugnissen zu urteilen, mit Abstand BACHMANN, BERNHARD, CELAN, HANDKE die meiststudierten; 'im Kommen' scheinen vor allem der wieder entdeckte JOSEPH ROTH, FELIX MITTERER, SCHWAIGER, GERHARD ROTH, JONKE, MITGUTSCH zu sein.

In den beiden britischen Fachzeitschriften, der ›*Modern Language Review*‹ (die auch für die Romanistik/Hispanistik und die Slawistik zuständig ist) und ›*German Life and Letters*‹, je mit vier Nummern pro Jahr, war und ist die neuere österreichische Literatur gut vertreten. In der erstgenannten erschienen 1945-1970 knapp 30, 1971-1995 etwa über 30 Beiträge zu einzelnen AutorInnen/Werken; unter der Sparte "Rezensionen" würde sich eine Analyse der großen Anzahl von Sekundärwerken zum Thema sicherlich lohnen. In ›*German Life and Letters*‹ erschienen 1945-1970 mehr als 70 Artikel zu österreichischen AutorInnen des 19. und 20. Jahrhunderts, darunter einer schon 1963 zu BACHMANN, und zwischen 1971-1995 knapp 100. Bevorzugte ›*The Modern Language Review*‹ eher die 'klassischen' (und männlichen!) Autoren, so ist die Spannbreite von ›*German Life and Letters*‹, die sich allerdings ausschließlich der deutschsprachigen Literatur widmet und etwa seit den 80er Jahren viele Beiträge aus den Vereinigten Staaten publiziert, sehr viel größer und umfaßt u. a. Namen wie KRAMER, AUSLÄNDER, LISSAU, ARTMANN, REICHART.

Zum Schluß sei noch ein kleiner Exkurs über die besondere Bewandnis der österreichischen Literatur in Lehre und Forschung in Irland erlaubt. Neben dem österreichischen Theater des 19. Jahrhunderts, MARIE EBNER-ESCHENBACH und der Wiener fin de siècle zeigen sich mehrere Dozenten an AutorInnen des 20. Jahrhunderts interessiert, wie BACHMANN, (dem späten) HANDKE, JELINEK, MITTERER, SCHUTTING, TURRINI. Und zwar scheinen manche von ihnen nicht nur intellektuell und ästhetisch, sondern auch lebensphilosophisch angesprochen zu sein. Auch im Kulturteil des eher fachsprachlich ausgerichteten Unterrichts der neueren irischen Universitätsgründungen, wie Limerick, haben österreichische Autoren auch ihren bescheidenen Platz. Zu repräsentativen AutorInnen in der Forschung an irischen Universitäten gehören neben Obengenannten auch sonst in Großbritannien seltener genannte Namen wie STOESSEL und ROBERT SCHEU (Carr, Trinity College, Dublin), BEYER (Beug, Cork), FRANZ NABL (Herzmann, University College Dublin), J. J. DAVID (Krobb, Maynooth) oder ZACHARIAS WERNER (Walker, Queen's University Belfast, Nordirland und Saul, Trinity College).

Historisch gesehen ging in Großbritannien der ursprünglich wichtigste Impuls direkt und indirekt von den österreichischen Exilanten aus. In Irland war es zunächst die empfundene Sympathie für ein kleines Land in der Nachbarschaft

'des großen Bruders'. So bot für Irland der 50er Jahre Österreich manchen Vergleichspunkt – beide kleine, relativ arme Länder, jedoch mit einer ungewöhnlich sprachbewußten Literatur, einem regen, kritischen Theaterpublikum, einem sehr ausgeprägten Heimatbewußtsein – wo jedoch AutorInnen, wollten sie ein breiteres Publikum gewinnen, im Nachbarland zu publizieren gezwungen waren; beide Länder, jedes auf seine Art, waren und empfanden sich damals als ein wenig von der Geschichte übersehen, sich am Rand des damaligen Europas befindend. Heutzutage gibt es auch viele Vergleichspunkte, mindestens auf der irischen Seite, aber sie sind ganz andere geworden. Heute spricht die österreichische Gegenwartsliteratur, etwa das kritische Volkstheater oder die Gegenwartsliteratur von Frauen, gerade jene jungen irischen StudentInnen und ihre LehrerInnen an, die den ungeheuer raschen Modernisierungsschub in ihrer eigenen Umwelt erleben, einen Prozeß, der nicht zuletzt in ländlichen Gebieten als besonders scharf empfunden wird. Das Erasmus-Programm und überhaupt die Aufnahme von Österreich in die Europäische Union werden sicherlich die kulturellen und wirtschaftlichen Kontakte zu Irland vermehren, dessen Jugend – auch in den entferntesten Teilen des Landes – so aufgeschlossen gegenüber Europa ist. Wenn man gerade mithilfe der Schulen beider Länder die räumliche Entfernung zwischen Irland und Österreich wird überwinden können, so finden ohne Zweifel beide Länder viel mehr Gemeinsamkeiten, als ihnen heutzutage bewußt ist und es besteht die Aussicht auf einen äußerst fruchtbaren regen kulturellen Austausch.

✎ *Eda Sagarra, Trinity College, Universität Dublin, Dublin 2, Irland*

## Von außen betrachtet: Österreichische Literatur in der internationalen Forschung

■ von Primus-Heinz KUCHER

Die zunehmende internationale Beachtung der österreichischen Literatur läßt sich auch an dieser kurzen Übersicht, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben will und kann, ablesen:

### \* *Angloamerikanischer Raum:*

Übersetzungen und Studien, die im Verlag "Ariadne Press" (Riverside/California) erscheinen; z. B. neben 'Klassikern' der Moderne (Kafka, Schnitzler etc.) Studien zu bzw. Übersetzungen von: E. Jelinek, J. Ferk, L. Körber, F. Mitterer, F. Mayröcker, E. Reichardt u. a.; zuletzt: Th. Kramer

*Zur Kanonfrage vgl. die Sammelbände von:*

Donald G. Daviau: Major Figures of Turn-of-the Century Austrian Literature (1991; E. Eschenbach -Rilke)

Ders.: Major Figures of Modern Austrian Literature (30-50er Jahre)

### \* *Großbritannien:*

Seit 1990 entwickelt sich rund um die von E. Timms und R. Robertson herausgegebene, thematisch ausgerichtete Zeitschrift "Austrian studies" (Edinburgh Univ. Press) ein Österreich-Schwerpunkt, der nicht nur literaturwissenschaftliche, sondern interdisziplinäre Akzente setzt. U. a. sind Schwerpunktheft zu Wien um 1900 oder zur Psychoanalyse und ihrem kulturellen Kontext erschienen

### \* *Italien:*

Besonders aktiv sind die Verlagshäuser "adelphi" (Klassiker der Moderne: Roth, Canetti, Bachmann, Bernhard, Wittgenstein) und "SE"

*Neuer Sammelband:*

Luigi Reitani (Hrsg.): Geometrie del dissenso. Tendenze della letteratura austriaca contemporanea. Udine, Campanotto Editore, 1995 (Beiträge zu Bäcker, Bernhard, Handke, Jelinek, Winkler, Wolfgruber und poetologische Aspekte wie Stifterrezeption u. a.)

### \* *Ungarn:*

Lichtmann, Tamás (Hrsg.): NICHT (aus, in, über, von) ÖSTERREICH. Frankfurt: Peter Lang 1995 (= Debrecener Studien zur Literatur)

### \* *Bibliographie:*

Österreichische Literatur von außen. Personalbibliographie zur Rezeption der österreichischen Literatur in deutschen und schweizer Tages- und Wochenzeitungen 1975-1994. Zusammengestellt von Margareth Alamberger u. Monika Klein. = Bd. 3 der "Innsbrucker Veröffentlichungen zur Alltagsrezeption" Hrsg. v. Michael Klein; Innsbruck 1995, IZA (erscheint zur Frankfurter Buchmesse 1995) enthält zirka 900 AutorInnen; Materialbasis: 12 Zeitungen/Zeitschriften

# MINIATUREN

## Die Komik des Traurigen: Ferdinand Raimund

■ von Gerhard SCHEIT

Komm, liebe müde Seele, die du etwas zu vergessen hast ..., und du, gedrückter Geist, für den die Gegenwart eine Wunde und die Vergangenheit eine Narbe ist, komm in meinen Abendstern und erquicke dich mit seinem kleinen Schimmer ...

(JEAN PAUL<sup>1</sup>)

"Betont humorlos" waren die Weimarer, bemerkte treffend MAX KOMMERELL.<sup>2</sup> Mit den plebejischen Formen wurde deren kräftigstes Organ, das Komische, aus der ästhetischen Erziehung und dem schönen Schein verbannt. Sieht man von Mephisto ab, der freilich dem Frühwerk entsprungen ist, quälte sich das Weimarer Universalgenie deutlich fühlbar mit dem Lachen ab. Seine schönste Komödie, die ›Stella‹, hat GOETHE in Weimar zu einem Trauerspiel gemodelt; die Lustspiele, die an eben diesem Ort entstanden, gehören gewiß zum Schwächsten seines Werks – und SCHILLER hat zum Glück keine geschrieben.

Kaum etwas vermag diese Grenze der Klassik deutlicher zu machen, als der GOETHESche Versuch, die ›Zauberflöte‹ fortzusetzen. Die Komik der Papageno-Szenen erschöpft sich in Regiebemerkungen oder besser in einer Art Supervision des eigentlichen Komödianten, als wünschte der Autor das Extemporieren herbei, weil ihm selbst die Komik abhanden gekommen ist: Das Betragen der Kinder Papagenos und Papagenas "gibt zu dichterischen und musikalischen Scherzen Gelegenheit. Sarastro kommt zu ihnen. Einige Worte über Erziehung". Und schon ist der Raum des Komischen wieder geschlossen, wobei GOETHE nicht versäumt hat, einer allzugroßen Ausgelassenheit vorzubeugen: "Der Dichter muß sorgen, daß die bei dieser Gelegenheit vorfallenden Späße

<sup>1</sup> Jean Paul: Hesperus, oder 45 Hundposttage. Eine Lebensbeschreibung. Werke, Bd. 1. Hrsg. von Norbert Miller. München 1960, S. 487f.

<sup>2</sup> Max Kommerell: Jean Paul. Frankfurt/M. 1933

innerhalb der Grenzen der Schicklichkeit bleiben.<sup>3</sup> Das Komische führte ein durchaus trauriges Dasein am Fuße des weimarischen Parnasses. Der Erfolg von KOTZEBUES seichten Komödien zeugt davon ebenso wie das Unvermögen, KLEISTS ›Zerbrochenen Krug‹ in Szene zu setzen.

Nahe bei Weimar war JEAN PAUL vielleicht die einzige Stimme plebejischer Opposition gegen den Weimarer Kompromiß. "Er sang nicht in den Palästen der Großen, er scherzte nicht mit seiner Leier an den Tischen der Reichen. Er war der Dichter der Niedriggeborenen, er war der Sänger der Armen" – so pries ihn LUDWIG BÖRNE. "Nicht wie andere es getan, spürt er nach den verborgenen Einöden im menschlichen Herzen, er sucht darin die versteckten Paradiese auf [...] und in der Asche eines ausgebrannten Herzens findet er den letzten halbtoten Funken und facht ihn zur hellen Liebesflamme an."<sup>4</sup> JEAN PAUL scherzte an den Tischen der Armen; seine Komik entsteht in den Situationen des kleinen Alltags. Doch prallt sie immer wieder an der absoluten Idee zurück und kauert sich zu jenem Humor zusammen, den JEAN PAUL selbst als das "umgekehrt Erhabene" bestimmt – als die Vernichtung des Endlichen durch Kontrast mit der Idee. Seine Phantasie bewegt sich zwischen Alltag und Ideenreich; sie konfrontiert fortwährend das komische Kleine mit dem erhabenen Großen, ehe beide in der Idylle – als dem kleinen Erhabenen – versöhnt werden.

In den Stücken FERDINAND RAIMUNDS wird solche Phantasie zur theatralischen Aktion. Alltag und Idylle, Komik und Idee verschränken sich in seiner Dramaturgie, als dirigierte auch sie der "eingetunkte Zauberstab". GRILLPARZER wußte darum in den Romanen von JEAN PAUL Sonnen- und Schattenseiten ganz ähnlich zu verteilen wie in den Stücken von RAIMUND: jener "malt nur niedrige Gegenstände mit Wahrheit", anziehend ist "sein Verstand und sein Humor; seine Empfindung schwillt oft bis zum Ersaufen an, und seine Phantasie verflattert leicht bis zur Bildlosigkeit, d. h. bis zur Unphantasie. Wenn er gern in Bildern denkt, so malt er dafür auch manchmal mit Begriffen."<sup>5</sup> Bei RAIMUND kritisierte GRILLPARZER "die etwas barocke Einkleidung des auf der Volksbühne auch der Form nach stationär gewordenen Zauberhaften" – und unmittelbar an RAIMUND adressiert, heißt es: "Das Ernste ist Ihnen bloß bildlose Melancholie; wie Sie es nach außen darzustellen suchen, zerfließt es in unkörperliche Luft. Im Komischen haben Sie mehr Freiheit und gewinnen Gestalten. Dahin sollte Ihre Tätigkeit gehen."<sup>6</sup> JEAN PAULS Rezeptionsgeschichte liest sich allerdings wie eines seiner grotesken Dornenstücke: Ausgerechnet er sollte später zum bevorzugten Dichter des geistigen Aristokratismus erkoren werden. STEFAN

<sup>3</sup> Johann Wolfgang v. Goethe: Der Zauberflöte zweiter Teil. Werke. Hrsg. von E. Beutler (Artemis-Gedenkausgabe). Zürich 1948 ff., Bd. 6, S. 1106

<sup>4</sup> Ludwig Börne: Denkrede auf Jean Paul. Werke in zwei Bänden. Hrsg. von H. Bock und W. Dietze. 2. Aufl., Berlin-Weimar 1964, Bd. 1, S. 153ff.

<sup>5</sup> Franz Grillparzer: Sämtliche Werke in zwanzig Bänden. Hrsg. von August Sauer. 5. Aufl., Stuttgart o. J., Bd. 18, S. 79f.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 136f.

GEORGES Lektüre ließ den plebejischen Bezugspunkt seines Humors, den GRILLPARZER noch wahrnehmen konnte, ganz verschwinden. Unter der Obhut von KARL KRAUS wäre es RAIMUND und NESTROY beinahe ebenso ergangen. Doch die überlieferten, von der Wiener Theaterforschung akribisch gesammelten Fakten ihrer Theaterarbeit lassen eine sozusagen antiplebejische Interpretation dieser Autoren schwerlich zu. Sie belegen eher, was GRILLPARZER behauptete: "Raimunds großes Talent ungeschmälert, hat das Publikum ebensoviel daran gedichtet als er selbst. Der Geist der Masse war es, in dem seine halb unbewußte Gabe wurzelte."<sup>7</sup>

Für die deutschen Professoren, die ungezählte Male auf dem weimarischen Parnasse botanisieren gingen und auf dem Wege auch die seltsamen und exotisch anmutenden Blumen JEAN PAULS agnoszierten, war RAIMUND freilich ein gar zu gewöhnliches Gewächs, als daß sie irgendein Interesse an ihm finden hätten können. An dieser Ignoranz hat sich bis heute kaum etwas geändert; aus Verlegenheit bringt man RAIMUND hin und wieder mit der Romantik in Verbindung – in der Art, wie ein gutsituierter Bürger über ein Quartier für einen entfernt verwandten Obdachlosen nachdenken mag. Von österreichischer Seite aus versucht man den Spieß umzudrehen: RAIMUND habe mit der deutschen Literatur nichts zu schaffen, denn er sei ein echter Österreicher – d. h.: er setze das Barock fort. Darauf bedacht, die Trennung von Deutschland auch auf historischem und literarhistorischem Felde zu behaupten, projiziert man die politische Selbständigkeit in die Vergangenheit – wenn möglich bis in die Römerzeit. Die Geographie wird damit zur entscheidenden Instanz in der Frage, was österreichisch sei, und alle Korrespondenzen mit den nördlichen Nachbarn werden strengstens kontrolliert, wenn nicht unterbrochen, um die Eigenständigkeit keiner Gefahr auszusetzen.

## **RAIMUND – der unfreiwillige Komiker**

Der Zauberstab RAIMUNDS bediente sich tatsächlich ganz besonderer, im Norden fast unbekannter Mittel – deren Eigenart wäre jedoch nicht national, sondern lokal zu bestimmen. Sie hatten bereits eine lange – wenn man unbedingt will: "barocke" – Tradition, als der Handwerkersohn und gescheiterte Zuckerbäcker aus Mariahilf ans Leopoldstädter Theater kam. Von 1817 bis 1830 gehörte RAIMUND als Schauspieler, erster Komiker und einige Jahre auch als Direktor dem Ensemble dieser damals wichtigsten Bühne unter den Wiener Vorstadttheatern an. Er hatte sich zunächst als Komiker in den "Konfektionsstücken" (VOLKER KLOTZ) der sogenannten großen Drei – GLEICH, MEISL, BÄUERLE – zu bewähren. Doch RAIMUND war ein unfreiwilliger Komiker; wie er selbst schreibt, war sein Sinn "vorzugsweise dem Trauerspiele zugewandt. Das Lustspiel begeisterte mich

<sup>7</sup> Ebenda, S. 137

weniger, die Posse war mir gleichgültig."<sup>8</sup> Es waren namentlich die heroischen und tragischen Figuren SCHILLERS, denen RAIMUND sich zugetan fühlte. Dabei hatte vermutlich die besondere Ausdrucksweise des SCHILLERSchen Pathos den jungen RAIMUND in den Bann des Tragischen gezogen; der politische Inhalt des Citoyen-Pathos blieb ihm fremd. Aufgewachsen unter dem Regime von Franz II., das die josephinischen Reformen weitgehend zurücknahm und jede Form bürgerlicher Öffentlichkeit zu unterdrücken suchte, als Plebejer aber auch ausgeschlossen von jener Bildung, die ihm vielleicht eine Erinnerung an die Ideale der Aufklärung bewahrt hätte, vermochte RAIMUND sich nur an den großen Gesten zu orientieren, mit denen man insbesondere in Deutschland die Freiheit herbeibeschwören wollte. RAIMUND reüssierte nicht in solchen Rollen. Er mag sie umso grotesker übersteigert haben, je weniger er ihre gesellschaftliche und politische Bedeutung nachvollziehen konnte. Publikum und Theaterinteressen zwangen ihn förmlich ins komische Fach, und daran hat er ein Leben lang gelitten. Am Theater – das ihm nichts weniger als die Welt bedeuten mußte – fühlte er sich immer fremd. "Ich taue so gar nicht unter die neidische Brut", schreibt er 1823 an Toni Wagner.<sup>9</sup> Und einige Jahre später äußert er ihr gegenüber: "Die Umgebungen, mit denen ich zu leben gezwungen bin, werden täglich abscheulicher und mir verhaßter. Es ist unmöglich, es Dir zu schildern, welch pöbelhafter Stolz, welch niederer Eigennutz, welch heuchlerischer Kniffe in diesen Leuten wohnen!"<sup>10</sup>

Wie Schoppe am Theater muß man sich RAIMUND vorstellen. Bei JEAN PAUL entfremdet sich das revolutionäre Pathos der Gesellschaft und ihren politischen Möglichkeiten, die keine revolutionären waren, es wird zur bloß subjektiven Eigenheit, beinahe zur Schrulle. So entsteht jene grotesk-komische Gebrochenheit, mit der die meisten von JEAN PAULS Helden durchs Leben ziehen, schwankend zwischen Subjektivismus und Selbstlosigkeit, äußerstem Mut und völliger Verzagtheit, Tatendrang und Melancholie. Solche geistigen Physiognomien findet man bei RAIMUND zu reiner Gestik veräußert. Sofort fiel den Zeitgenossen die immense Wandlungsfähigkeit des Schauspielers auf: Gerade durch die virtuose Verwandlungskunst, die wie mit einem Zauberschlag eine Gestalt mitten im Spiel in eine andere übergehen ließ, hob sich RAIMUND in ihren Augen deutlich von seinen Komiker-Vorbildern, dem Kasperl JOHANN LAROCHEs und dem Staberl IGNAZ SCHUSTERS, ab. Während deren behäbige, sich immer gleichbleibende Komik, die gewissermaßen dem Hanswurst Gemüt angedeihen ließ, allgemeines Behagen verbreitete, mußte RAIMUNDS Kunst der raschen Übergänge beunruhigen, zumal sie, wie ROMMEL schrieb, ein und dieselbe Gestalt auch "in doppelter Spiegelung erscheinen" lassen konnte, "so daß der Zuschauer nie ganz sicher

<sup>8</sup> Ferdinand Raimund: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von Fritz Brukner und Eduard Castle. Wien 1924ff., Bd. 5, S. 722

<sup>9</sup> Raimund, Sämtliche Werke, Bd. 4, S. 165

<sup>10</sup> Ebenda, S. 281

war, ob er objektive Gestaltung oder Parodie vor sich habe, ob er den Charakter von außen oder von innen her sehe, weil in Wahrheit diese beiden Sichten jeden Augenblick wechselten oder, genauer gesagt: sich ineinanderschoben."<sup>11</sup>

Die mimische und gestische Verwandlungsfähigkeit prägte schließlich ganz entscheidend die Dramaturgie von RAIMUNDS eigenen Stücken. Die Verzauberung der dramatischen Einheiten, die lang vor ihm in zahllosen Zauberburlesken betrieben worden ist, bot dafür natürlich besondere Möglichkeiten. RAIMUND begann zu schreiben, weil er offenbar mit den angebotenen Rollen und Stücken nicht zufrieden war. Das Theater als behagliche Anstalt, wie die großen Drei es installiert hatten, war seine Sache nicht. "Mit unseren Dichtern", schreibt er Anfang der zwanziger Jahre über die Hausautoren, "geht es immer miserabler, sie reiben ihre Kunst bloß um Geld herauszulocken, nicht um Ehre zu ernten, und es ist zum Verzweifeln, was man für Schmierereien lesen muß."<sup>12</sup> Die Ehre, die RAIMUND meint, ist am habsburgischen Hof offenbar nicht mehr zu ernten: Weder der josephinische Versöhnungsversuch in SCHIKANEDERS Komödien, noch der forcierte habsburgische Patriotismus, den BÄUERLE in den Bürgern in Wien zur Schau getragen hat, ist RAIMUND ein Stück wert. Über eine Vorstellung in Baden vor dem Kaiserpaar berichtet er: "Es hat viele Leute im Theater gegeben, die unaufhörlich auf die Miene des Kaisers, nicht auf die Komödie geschaut haben, ich darf also dem Glücke dankbare Blumen streuen, daß eine glückliche Verdauung vielleicht mir den Sieg über die ernste Miene Sr. Majestät erleichtert hat."<sup>13</sup> Es war also nicht die Miene des Kaisers, die RAIMUND inspirierte; jenes Publikum, dem der Gesichtsausdruck des Kaisers durchaus gleichgültig war, entsprach aber auch nicht unbedingt seinen Idealen: "Nun sollte aber damals in dem Theater der Leopoldstadt in solchen Stücken kein ernstes Liebesverhältnis mehr stattfinden, weil man in jeder Szene lachen wollte, und der Geschmack des Publikums war in dieser Hinsicht zu fürchten. Daher bemühte ich mich, es so viel als möglich mit komischen Szenen zu durchflechten."<sup>14</sup> Die bieder behagliche Spießier-Komik Stabers ließ RAIMUND dabei hinter sich; er verzauberte den Alltag der kleinen Leute, rückte die komische Person in den Vordergrund und machte sie fallweise mit der Verzweiflung bekannt.

Um die Welt des zünftischen Bürgertums handelt es sich, auch wenn es um das Schicksal des Bauern Wurzel, seiner Tochter und eines Fischers geht. Denn der Konflikt im ›Mädchen aus der Feenwelt‹ (oder ›Der Bauer als Millionär‹) bewegt sich nicht so sehr zwischen Stadt und Land, Bürger- und Bauerntum, er eskaliert vielmehr zwischen kleinem und großem Eigentum. Das kleine bekommt durch die Bauerntracht einen idyllischen Charakter, den die Stadt

<sup>11</sup> Otto Rommel: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Wien 1952, S. 904

<sup>12</sup> Raimund, Sämtliche Werke, Bd. 4, S. 25

<sup>13</sup> Ebenda, S. 99

<sup>14</sup> Raimund, Sämtliche Werke, Bd. 5, S. 724

offenbar nicht mehr bieten kann. Würde man den Handlungsraum des Bauern Wurzel aus dem Bauermilieu und vor allem aus der Zaubersphäre herauslösen, entstünde ein Lokalstück in der Art PHILIPP HAFNERS oder EMANUEL SCHIKANEDERS. Das Problem wäre dann freilich, wie der Reichtum ins Spiel käme. In den älteren Lokalstücken haben Hochstapler und ausschweifende Ehefrauen diese Funktion übernommen; Wurzel aber müßte Millionär durch bloßen Zufall werden, sollte an RAIMUNDS Handlungskonzeption festgehalten und nur der Zauber zurückgenommen werden – an der Schwelle der Industrialisierung, an der das Stück steht, ist der Sprung zum Fabrikanten für einzelne Handwerker und Kaufleute durchaus möglich gewesen. Zufall mußte er freilich bleiben, da ihn die Mehrzahl nicht wirklich tun konnte – und darin lag wiederum eine Notwendigkeit kapitalistischer Akkumulation. Als Neureicher will Wurzel natürlich seine Tochter, um das Eigenkapital zu vermehren, mit einem reichen und nicht mit einem armen Bürger verheiraten. Die Tochter, Lotte ist ihr Name, liebt aber einen Armen, namens Karl. Als sie von ihm nicht lassen will, verstößt sie der Vater. Wurzel geht jedoch selbst bankrott – abermals ein ökonomisch notwendiger Zufall. Indessen schafft der ehrgeizige Plebejer Karl den Sprung in die Klasse der Besitzenden und glaubt nun, Lotte heiraten zu können. Doch Wurzel – und hier beginnt die Moral von der Geschichte – haßt inzwischen Reichtum und Kapitalisten aus ganzer Seele und traut aufgrund eigener Erfahrungen nur mehr dem idyllischen Eigentum, dem kleinen. Abermals versucht er die Heirat seiner Tochter mit Karl zu verhindern. Doch auch Lotte ist der reiche Karl fremd geworden, sie hält ihn für verdorben. Da entschließt sich Karl aus Liebe, dem Reichtum zu entsagen, er kehrt zurück zu seiner bescheidenen Existenz und heiratet Lotte. Alles geht gut aus.

## Die Feenwelt als Metapher des Kapitalismus

So könnte die Handlung verlaufen, hätte RAIMUND ein Lokalstück geschrieben – etwa mit dem Titel *Der Schuster als Millionär oder Hanswurst bleibt bei seinen Leisten*. RAIMUND aber hat ein Zauberstück geschrieben – und er hat die Zauberdramaturgie sogar bewußter eingesetzt als etwa FELIX VON KURZ-BERNARDON in seinen tumultuarischen Maschinenkomödien.<sup>15</sup> Die Zufälle des Reich-

<sup>15</sup> Allerdings gibt es bei einigen Komödien, die Kurz-Bernardon nach französischen Vorbildern angefertigt hat, inhaltliche Berührungspunkte mit dem Raimundschen Stück: so zum Beispiel bei dem späten "Lustspiel" "Der unruhige Reichthum" von 1770, worin Plutus und seine Geister dem fröhlichen Gärtner Bernardon einen Schatz zukommen lassen, um ihn unglücklich, ängstlich und geizig zu machen. Schließlich stößt Bernardon, der sich - angesteckt vom Reichtum - schon nach einer besseren Partie, einem "adeligen Trampel", umgesehen hat, den Reichtum von sich und heiratet die arme Braut Fiametta. – Auch das frühe Stück Bernardon, "Der dreissigjährige ABC-Schütz oder Hanns Wurst der reiche Bauer und Pantalon der arme Edelmann" von 1754 weist – bei allem Verzicht auf die Zauberdramaturgie – Parallelen zu Raimunds Mädchen aus der Feenwelt auf: Der Bauer Hanswurst aus Knittelfeld hat einen Schatz gefunden und ist als

und Armwerdens, der Akkumulation und des Bankrotts, werden konsequent als Eingriffe von Feen und Magiern gedeutet. Gute und böse Geister kämpfen bei RAIMUND nicht um die Seele der Menschen, vielmehr dient deren Schicksal ihnen als bloßes Mittel in ihren untereinander geführten Kämpfen. Der personifizierte Neid verhilft Wurzel zum Reichtum, nicht um ihn auf die Probe zu stellen, sondern weil er sich damit an der Fee Lacrimosa rächen möchte, die seine Liebe verschmäht hat. Durch ihn und durch den Haß kommt erst der Konflikt in die Handlung, folgt doch die brave Lotte fast automatisch der ihr von der Oberfee vorgeschriebenen Bahn bescheidenen Lebens. Mit dem Instrument des Reichtums verlängert der Neid seine Macht in die Bürgerwelt hinein und verdirbt Lottes Vater.

Eine Feenwelt, die sich nicht mehr auf die Menschen bezieht, es sei denn in deren Funktion als Mittel, ist keine schlechte Metapher für die Durchsetzung der anonymen Marktgesetze gegenüber den feudalen und persönlichen Abhängigkeitsverhältnissen. An einer Stelle jedoch findet RAIMUND eine bessere: Der Neid veranlaßt, daß Karl in einen Zaubergarten gelockt wird, wo ein mürrischer Buchhalter-Genius namens Nigowitz (Hugo Gottschlichs allerbeste Rolle!) eine "ideale Kegelbahn" (II/12)<sup>16</sup> beaufsichtigen muß – wie in der Wirklichkeit die Bürokratie das Kapital. Wer auf dieser

"Pudel alle neun schiebt, wird ein wilder Millioneur". Doch das Risiko ist groß: Ehe er antritt, muß Karl das gereimte Gesetz dieser metaphysischen Kegelbahn zur Kenntnis nehmen – "Wem der große Wurf gelungen, / Hier zu treffen alle Neun, / Hat den Zauberring errungen, / Tritt zum Saal des Reichtums ein. / Doch der Freche, dems mißlungen, / Daß das Glück er neunfach zwingt, / Wird von einem Reif umschlungen, / Den der Tod ums Leben schlingt."

Der bürokratische Genius erläutert: "Das heißt: der Herr ist hin", und Nigowitz ist es auch, der den antretenden Handwerksburschen eher abrät und Mäßigung empfiehlt. "Um den letzten war mir gar leid, das war ein Tischlergessell, der hat mir noch vorher seine letzten zwei Gulden g'schenkt, hat sich angestellt; schiebt ein Loch, pums! gar wars! Da steht er aufgeschrieben: Michael Koch, ein Loch." Karl aber macht sein Glück mit einem einzigen Wurf.

Der Prozeß der Industrialisierung vollzog sich in der Habsburgermonarchie langsamer als in den westlichen Ländern Europas. Das traditionelle Handwerk, obgleich zahlenmäßig besonders in Wien stark angewachsen, verblieb lange in traditionellen Arbeitsverhältnissen. Die Mehrzahl der Meister arbeitete ohne oder mit bloß einem Gesellen. Auf die gesamte gewerbliche Produktion bezogen,

---

"Adeliger" mit seinen Kindern Bernardon und Angola nach Wien gezogen. Sein Plan, Bernardon mit der adeligen Rosaura zu verheiraten, scheitert, Bernardon bekommt die arme bürgerliche Colombine.

<sup>16</sup> Hier und im folgenden wird das Stück mit Angabe von Akt und Szene aus Band 1 der "Sämtlichen Werken", hrsg. von Fritz Brukner und Eduard Castle, zitiert.

entfielen in Wien noch 1837 auf zehn Selbständige nur etwa dreizehn Unselbständige.<sup>17</sup> Als Gespenst, das womöglich im Ausland nistet, mag dem alten Handwerk das neue Kapital erschienen sein. Im Zauberer "Neid" will RAIMUND es fassen, und mit guten Feen und Magiern bezwingen – nicht aber mit dem Staat. Im allegorischen Kostüm moralischer Kategorien und nicht wie bei BÄUERLE in der Uniform von Kommissaren und Bürgerwehr soll die Schlacht noch einmal zugunsten des kleinen Eigentums entschieden werden. Es ist vor allem die gute Fee der Zufriedenheit, die den Zauberapparat in diesem Sinn zu bedienen weiß: "Du gehörst ins Tal", sagt sie zu Lottchen. "Siehst du dort den hohen flimmernden Berg? Das ist die Alpe des Reichtums, und ihm gegenüber sein noch glänzenderer Nebenbuhler, der Großglockner des Ruhms! Das sind schöne Berge, doch sende Deine Wünsche nie hinauf, stark und erhebend ist die Luft auf ihren Höhen, aber auch der Sturmwind des Neides umsaust ihre Gipfel, und kann er die Flamme Deines Glückes nicht löschen, so löscht er doch den schönen Funken des Vertrauens in deiner Brust auf immer aus." (II/3) Das sind keineswegs nur Metaphern: Die Fee hat Lottchen tatsächlich in ihr angenehmes Tal entführt, "in dem sich die Natur einfach und kräftig ausspricht", wie es in den minutiösen Regiebemerkungen heißt, die JEAN PAUL verfaßt haben könnte; "Links eine praktikable Hütte, auf deren Strohdach Tauben nisten. Die Hütte ist von einem kleinen Gärtchen umgeben, in welchem sich einige Lilien aber keine bunten Blumen befinden [...] Auf der [...] Hinterwand sind in weiterer Entfernung zwei ausgezeichnete Alpen zu sehen. Die niedere erglänzt silberartig und ist mit goldenem Gesträuch bewachsen. Auf ihrem Gipfel erblickt man die Statue des Reichtums mit einem goldenen Füllhorn. Die noch höhere Alpe ist steil, mit Lorbeerbäumen bewachsen, auf ihrer Spitze steht der goldene Tempel des Ruhmes, aus welchem eine Sonne strahlt [...]." (II/1)

Wie RAIMUNDS gute Fee rät eben auch JEAN PAUL nicht hinauszudringen "über das Gewölke des Lebens [...], daß man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen nur wie ein eingeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht". Vielmehr gelte es, "gerade herabzufallen ins Gärtchen und da sich so einheimisch in eine Furche einzunisten, daß wenn man aus seinem warmen Lerchennest herausieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuser und Stangen, sondern nur Ähren erblickt, deren jede für den Nestvogel ein Baum und ein Sonnen- und Regenschirm ist."<sup>18</sup>

Es ist vor allem Wurzel, der die Erhabenheit der allegorischen Gestalten konterkariert – doch die Komik reicht hinauf bis in die Feenwelt. Sieht man ab von den beiden Feen *Lacrimosa* und "Zufriedenheit", entsteht auch hier durchwegs eine Atmosphäre, in der die Geister sich selbst aufheben. Man denke nur an den schwäbischen Magier Ajaxerle; allein die Tatsache, daß er einen lokalen Dialekt

<sup>17</sup> Vgl. hierzu Ernst Bruckmüller: Sozialgeschichte Österreichs. Wien-München 1985, S. 308

<sup>18</sup> Jean Paul: Leben des Quintus Fixlein. Werke. Bd. 4. Hrsg. von Norbert Miller. München 1962, S. 12

spricht, stellt seine metaphysische Existenzweise empfindlich in Frage, noch mehr tun dies die Schwierigkeiten, die er mit der Zauberei hat, weil er sie erst (!) drei Jahre lernt. Wurzel selbst ist natürlich ein Nachfahre des Hanswurst; darüber läßt seine ungeheure Freß- und Sauflust keinen Zweifel. Seine unmäßigen Bedürfnisse fordern insbesondere zum Lachen heraus, weil er sie als Millionär tatsächlich befriedigen kann. Wurzel wird lächerlich, weil er als Reicher seine früheren Eigenschaften als Armer beibehält. Man lacht darüber, daß er, der nicht lesen und schreiben kann, sich die Bücher buchstäblich buttenweise kauft und in die Bibliothek schütten läßt. Im Unterschied zu Hanswurst – in seiner ursprünglichen wie in seiner domestizierten Gestalt – ändert sich Wurzels Charakter im Lauf der Handlung. Durch das erfahrene Unglück sieht er die Welt im dritten Akt anders an als im ersten. Seine Wandlung kommt am deutlichsten in dem berühmten Aschenlied zum Ausdruck, einem für RAIMUND typischen Theaterlied, worin der Rückzug auf die Werte des kleinen Eigentums mit unverkennbarer Trauer angetreten wird. Dennoch bleibt Wurzel bis zum Ende eine komische Person – und der gesellschaftliche Ursprung der Komik bleibt derselbe: der Gegensatz von 'oben' und 'unten', großem und kleinem Eigentum. Zu der Fee der Zufriedenheit, die ihm als Köchin verkleidet entgentritt, sagt der arm und alt gewordene Wurzel: "O Du mein Himmel, was reden Sie für eine schöne Sprach, als wie ein verkleideter Professor." (III/4)

## Der Schlafrock der Idylle

Was bei RAIMUND getan wird, ist bei JEAN PAUL Gegenstand des Erzählens: Über den Armenadvokat, "der selber einen bedürfte" – Siebenkäs, wohnhaft im Reichsmarkt flecken Kuhschnappel – heißt es, er habe "aus den Alten und aus seinem Humor eine unleugbare Verachtung gegen das Geld, dieses metallne Räderwerk des menschlichen Getriebes, dieses Zifferblatt an unserem Werte, geschöpft [...] Ja Siebenkäs sagt sogar – vorher tat ers –, man müsse den Bettelsack zuweilen aus Spaß überhängen, um den Rücken für ernsthaftere Zeiten daran zu gewöhnen."<sup>19</sup> Die Komik solcher Figuren wird erst durch die Metaphern des Erzählers lebendig, die das Kleine mit dem Großen, das Nahe mit dem Fernen, konfrontieren. Wie RAIMUNDS Komik eingerahmt wird von den biedereren Allegorien der Feenwelt, hüllt sich JEAN PAULS Humor schließlich in den Schlafrock der Idylle. So mündet die komisch gescheiterte Ehe von Siebenkäs am Ende in eine neue. Damit diese ewig währe, schließt der Roman mit einer großen sentimentalsten Geste, die das irdische Himmelreich zum Eheglück verkleinert. Und darin waren sich der Autor in Bayreuth und der Theatermann aus Wien unbedingt einig: "der ganzen Welt zu entdecken, daß man kleine sinnliche Freuden höher achten müsse als große, den Schlafrock höher als den

<sup>19</sup> Jean Paul: Siebenkäs. Werke. Bd. 2. Hrsg. von G. Lohmann. München 1959, S. 34f.

Bratenrock [...] daß uns nicht große sondern nur kleine Glücksfälle beglücken [...] Die nötigste Predigt, die man unserem Jahrhundert halten kann, ist die, zu Hause zu bleiben."<sup>20</sup>

In drei Stücken – ›*Moisasurs Zauberfluch*‹, ›*Die gefesselte Phantasie*‹ und ›*Die unheilbringende Zauberkrone*‹ – versucht RAIMUND der Komik wieder den Rücken zu kehren. Es ist, also ob die Fee der Zufriedenheit Wurzel aus ihren Tälern vertreiben möchte, um – in vervielfältiger Gestalt – ungestört ihre Tugenden zu propagieren. Gibt es hier komische Momente, so haben sie ihr Eigengewicht verloren und werden vollends zum Mittel des allegorischen Zwecks. Der übergeordnete "metaphysische" Zusammenhang drückt sie zur Episode herab, die lediglich einen bestimmten Demonstrationswert besitzen darf. RAIMUND hat mit diesen Stücken keinen Erfolg gehabt, wohl aber mit ›*Alpenkönig und Menschenfeind*‹. Darin ist das Komische als ein eigenständiger Handlungsraum zurückgewonnen, dessen Fluchtpunkt auch hier die Kritik des Reichtums bildet. Freilich wird die Kritik nicht unmittelbar durchgeführt, vielmehr an einer der Erscheinungsformen des Reichtums, am Menschenhaß, exemplifiziert. Die misanthropischen Züge, die schon an dem Millionisten Wurzel zu erkennen sind, werden in Rappelkopfs Gestalt zu einem MOLIÈRESchen Typus konzentriert. Auch hier wacht eine metaphysische Instanz, der Alpenkönig, über die irdische Ordnung und tritt der Hybris des Reichtums entgegen. Anders als im ›*Mädchen aus der Feenwelt*‹ sind die Geister nun auf die Menschen strikt bezogen, die Irdischen den Überirdischen nicht Mittel sondern Zweck. ›*Alpenkönig und Menschenfeind*‹ kann darum im eigentlichen Sinn als Besserungsstück gelten. Andererseits sind die Zaubermittel, die zum Zweck der Besserung eingesetzt werden, 'irdisch' verfeinert: In der Schlüsselszene des Stücks nimmt der Alpenkönig die Gestalt Rappelkopfs an und tritt diesem als lebendiger Spiegel vor Augen, um ihm vorzuführen, wie er sich zu den anderen verhält. "Selbst Molière", meinte GRILLPARZER, hätte "eine vortrefflichere Anlage nicht erdenken können. Ein Menschenfeind – oder vielmehr, um den Namen für die Sache zu gebrauchen – ein Rappelkopf, wird dadurch geheilt, daß er sein eigenes Benehmen sich selbst vor seinen eigenen Augen gebracht sieht: ein psychologisch wahreres, an Entwicklungen reicheres Thema hat noch kein Lustspiieldichter gewählt."<sup>21</sup> Komisch wird die Szene vor allem dadurch, daß Rappelkopf unvermeidlich mit sich selbst in Konflikt gerät – und zwar in keinen inneren: denn er versucht einzugreifen und sich selbst in der Gestalt des vor ihm stehenden Alpenkönig zu bekämpfen.

Wie im ›*Mädchen aus der Feenwelt*‹ bedienen sich die guten Geister der Zaubermittel, um die metaphysisch begriffene Ordnung abzusichern. Die Mittel selbst jedoch sind in beiden Fällen säkularisiert – Rappelkopf und Wurzel bekommen durch sie im Grunde nur sich selber zu sehen oder besser: zu spüren.

<sup>20</sup> Jean Paul, *Leben des Quintus Fixlein*, S. 10ff.

<sup>21</sup> Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Bd. 18, S. 136

Die Perspektive ist gleichsam etwas verschoben, bei Rappelkopf in räumlicher Hinsicht, beim Bauer als Millionär in zeitlicher. Wurzel blickt in sein eigenes Alter; er sieht sich nicht in der Gestalt eines anderen, sondern muß sein Alter noch vor der Zeit am eigenen Leib erfahren. Nacheinander kehren die Allegorien der Jugend und des Alters in sein Haus ein – die dritte, der Tod, bleibt zwar draußen – seinem sicheren Kommen, das vom Alter mit Nachdruck angekündigt wird, eilt indes der Ruf des plebejischen Demokraten voraus: vor ihm sind alle gleich. Lieber jung und arm als alt und reich oder: lieber arm leben als reich sterben – lautet die Moral solcher komisch-traurigen Zauberei.

## Die Anthropologie der Zauberei

Abstrahiert man vom Zweck der Zauberei, erscheint der dem Zauber ausgelieferte Mensch keineswegs als Spielball metaphysischer Mächte – er ist bloß Spielball psychologischer und biologischer Vorgänge. RAIMUNDS Zauber arbeitet mit anthropologischen Argumenten – mag sein Zweck auch metaphysisch sein. Rappelkopf und Wurzel bessern sich – und passen sich damit wieder ein in die Gesellschaft des kleinen Eigentums. Den Helden JEAN PAULS bleibt ein solches Happy Ending mitunter verwehrt. Auch dieser Autor liebt es, mittels säkularisiertem Zauber der Handlung die entscheidende Wendung zu geben; doch sie beruht weniger in der Besserung der Protagonisten als in der Besserung ihrer gesellschaftlichen Situation. Der Zauber wird bei JEAN PAUL ganz prosaisch, er wird zur Täuschung: Siebenkäs stirbt zum Schein und wird zum Schein begraben, damit er und seine Frau aus der unglücklichen Ehe sich retten und neue Ehen schließen können. Ist aber eine Besserung der gesellschaftliche Lage, die eigentlich auf einer Überlistung der Gesellschaft beruht, nicht möglich, dann kann es auch ein tragisches Ende geben: Im ›Titan‹ wird Schoppe, der Doppelgänger von Siebenkäs, verrückt. Unmittelbar ist es die Folge seines unfreiwilligen Aufenthalts im Irrenhaus, mittelbar die Konsequenz seiner subjektivistischen Philosophie. Als Anhänger FICHTES treibt er dessen starre Entgegensetzung von Ich und Welt zum Wahnsinn auseinander; er fühlt sich vom eigenen, übermächtig gewordenen Ich verfolgt. Als ihm schließlich sein alter Freund und Doppelgänger Siebenkäs begegnet, stirbt er vor Entsetzen, sich selbst in der Täuschung gewährend. Für manche seiner Figuren findet JEAN PAUL einfach keinen idyllischen Ort mehr in der Gesellschaft – und darum müssen sie zugrunde gehen. In dieses äußerste Dilemma können RAIMUNDS Figuren nicht gelangen: subjektivistisch sind sie nur in ihren unmittelbaren Charaktereigenschaften – im Menschenhaß, in der Maßlosigkeit, in der Verschwendungssucht. Die Gemeinschaft der Kleineigentümer ist stark genug, über solchen Subjektivismus des Partikularen zu siegen. Die im Dramaturgischen schon anthropologisch gewendeten Zaubermittel bleiben inhaltlich an die Metaphysik des kleinen Eigentums gebunden.

Das Theater verhält sich mitunter wie ein übler Vulgärmaterialist: Wenige Jahre, nachdem eine zögernde Industrialisierung in der Habsburgermonarchie

eingesetzt hatte, tauschte NESTROY bereits die ganze Zauberdramaturgie gegen bare Münze ein.<sup>22</sup> Schon in RAIMUNDS letztem Stück, ›*Der Verschwender*‹, deutet sich diese Entwicklung an: im Grunde kann es ohne die Feenwelt aufgeführt werden. Geister treten überhaupt nur im ersten Akt in Aktion. Das "Original-Zauber-märchen" handelt ganz einfach und ohne viel Zauberei von einem Reichen, der sein Geld verschwendet und als Armer die wahren Werte des Lebens erkennt. Merkwürdig ist nur, daß mit dem Schrumpfen des Zaubers auch die Komik verkümmert: RAIMUNDS Dramaturgie nähert sich den moralisierenden Lokalstücken HAFNERS und SCHIKANEDERS an. ›*Der Diener Valentin*‹ – plebejischer Gegenspieler des vornehmen Verschwenders Flottwell – ist keine komische, sondern eine brave, fade Person. (Der Schauspieler Josef Meinrad hat ihn in unserem Jahrhundert kongenial verkörpert.) Den Nationalsozialisten wuchs er – wie KLAUS AMANN zeigen konnte – besonders ans Herz: RAIMUNDS "von Grund auf nordisch sittliche Haltung" offenbarte sich HEINZ KINDERMANN bei der RAIMUND-Feier der Stadt Wien im Jahre 1940 gerade in diesem Stück: "In ihm wird die Bühne zum Volksgericht über Ordnungsbereit und Ordnungszerstörend."<sup>23</sup> Etwa zur gleichen Zeit schrieb BERTHOLD VIERTTEL im amerikanischen Exil sein neues Gedicht<sup>24</sup> über den Valentin: "Des flotten Flottwell Schloß ward Staub. / Ob deine Hütte hält, / In Weltgericht und Völkerraub / Bescheiden hingestellt?"

Erst NESTROY hat aus der Liquidierung des Zaubers die Kraft einer ganz eigenen Komik gewonnen – sie verleugnet nicht ihren Ursprung im kleinen Eigentum, doch pfeift sie auf dessen metaphysische Absicherung. Das Geld allein ist NESTROY metaphysisch genug. Mit den Feen und Magiern stirbt aber auch jene spezifische Evokation, die in der Verrückung dramatischer Einheiten besteht und die, wie RAIMUND bewiesen hat, dem zwischenmenschlichen Bezug dienstbar gemacht werden kann. Nur wenige Dramatiker, zu ihnen zählt JURA SOYFER, wußten sich ihrer noch einmal zu bedienen, ohne darum den Zauberstab in RAIMUNDS weltverneinende Melancholie zu tauchen.

✎ Gerhard Scheit; Wickenburggasse 16/5, 1080 Wien

<sup>22</sup> Das Zauberspiel Karl Haffners stellt den wenig erfolgreichen Versuch dar, die Zauberdramaturgie in den Dienst der Industrie zu stellen; während sie Nestroy im Tauschwert aufgehen läßt, erscheint sie bei Haffner als großer Zeigefinger des Liberalismus; so spricht der "Zeitgeist" in dem gleichnamigen Stück: "Die Industrie steht ewig mir zur Seite, / Und Handel und Verkehr sind mein geleite. / Wer mir nicht dient, sich nicht mit mir vereint, / Der ist des Zeitgeists bitterböser Feind, -" (Karl Haffner: Österreichisches Volkstheater. Leipzig 1845/46, Bd. 3, S. 199).

<sup>23</sup> Die Raimundfeier der Stadt Wien, 1. bis 9. Juni 1940. Prolog, Festreden und Bericht. Hrsg. vom Kulturamt der Stadt Wien. Wien-Leipzig o. J. Zit. nach Klaus Amann: Die Dichter und die Politik. Essays zur österreichischen Literatur nach 1938. Wien 1992, S. 127

<sup>24</sup> Berthold Viertel: Der Valentin. In: Berthold Viertel: Das graue Tuch. Gedichte. Studienausgabe Bd. 3. Hrsg. von Konstantin Kaiser, S. 164 (Erstdruck: B. V.: Fürchte dich nicht! Neue Gedichte. New York 1941)

# Der christlich-versöhnliche Theatercoup

Über den Schluß von Grillparzers ›Jüdin von Toledo‹

■ von Gerhard SCHEIT

Der Schluß eines Dramas ist ein neuralgischer Punkt der Dramaturgie. Der formale Zwang aufzuhören, damit nun einmal der Vorhang fallen kann, fällt oft mit dem Inhaltlichen zusammen, dem Spiel ein Ziel zu geben, klassizistisch gesprochen: die Konflikte in der Versöhnung aufzuheben. Ob es nun der gute Herrscher ist, der am Ende den bösen vertreibt, oder die Hochzeit, worin die Differenz von Mann und Frau beseitigt wird, stets hat diese Teleologie das Drama affirmativ gemacht. Und wollte man einen einzigen dramaturgischen Grundzug der Moderne angeben, so wäre es der, daß sie diese Teleologie allmählich oder plötzlich abgebaut hat.

Eine moderne Interpretation steht damit vor dem Problem, die teleologische Struktur der "klassischen" Werke sichtbar zu machen – ohne selbst mit dem Telos die Konflikte zu verdecken, die ihm vorausgehen. Sie muß sich in acht nehmen, das Ziel nicht selbst auf die Konflikte zu projizieren, und sie damit auf Scheinkonflikte zu reduzieren. (Dieser Punkt ist auch die entscheidende Stelle, mit der HEGELSCHEN Ästhetik zu brechen.) Nur insoweit sie sich dieser Paradoxie des Klassischen stellt – die Teleologie analysiert und zugleich das Telos übersteigt oder unterläuft – ist sie moderne Interpretation. Das Ende von GRILLPARZERS ›Jüdin von Toledo‹ stellt einen merkwürdigen Versuch dar, die klassische Teleologie zu retten. Esther spricht nach dem Tod ihrer Schwester Rahel, die aus Gründen der Staatsräson ermordet worden ist, die Wahrheit über die Konflikte des Stücks:

Siehst du, sie sind schon heiter und vergnügt  
Und stiften Ehen für die Zukunft schon.  
Sie sind die Großen, haben zum Versöhnungsfest  
Ein Opfer sich geschlachtet aus den Kleinen  
Und reichen sich die annoch blut'ge Hand<sup>1</sup>

Wie in anderen Stücken GRILLPARZERS wird die erhabene Frau am Ende zur Prophetin, die den Männern eine düstere Zukunft – eine Zukunft der Reue – weissagt, und damit den Konflikt, statt ihn zu lösen, eigentlich prolongiert: das Geschehene kann nicht mehr ungeschehen gemacht werden. Esther prophezeit dem König eine Niederlage in der Schlacht:

<sup>1</sup> Franz Grillparzer: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von August Sauer. Abt. I., Bd. 7, Wien 1924, S. 104

Am Tag der Schlacht, wenn deine schwanken Reihen  
 Erschüttert von der Feinde Übermacht,  
 Und nur ein Herz, das rein und stark und schuldlos  
 Gewachsen der Gefahr und ihrem Drohn:  
 Wenn du emporschaust dann zum tauben Himmel,  
 Dann wird das Bild des Opfers, das dir fiel,  
 Nicht in der üpp'gen Schönheit, die dich lockte,  
 Entstellt, verzerrt, wie sie dir ja mißfiel,  
 Vor deine zagend bange Seele treten!  
 Dann schlägst du wohl auch reuig an die Brust,  
 Dann denkst du an die Jüdin von Toledo.<sup>2</sup>

Genau an dieser Stelle könnte der Vorhang sehr effektiv fallen. Doch Anklage und Verfluchung des Herrschers waren dem Autor offenbar nun doch zu gewagt. In der ›*Medea*‹ oder in der ›*Libussa*‹ muß der Fluch oder die Weissagung der Frau nicht zurückgenommen werden, die negative Prophezeiung ist durch den Mythos und die Sage unbestimmt genug gehalten. In der ›*Jüdin von Toledo*‹ aber ist der Staat – zumal der dem Habsburgischen verwandte, spanische – unmittelbar gemeint. Als Esthers Vater "wie aus dem Schlafe erwachend" sagt: "Doch such' ich erst mein Gold", macht Esther kehrt:

Denkt ihr noch das?  
 Im Angesicht des Jammers und der Not.  
 Dann nehm' ich rück den Fluch, den ich gesprochen,  
 Dann seid Ihr schuldig auch, und ich – und sie.  
 Wir stehn gleich jenen in der Sünder Reihe;  
 Verzeihn wir denn, damit uns Gott verzeihe.<sup>3</sup>

Dieser doch sehr überraschende Rückzieher, eine Art christlicher coup de théâtre, hat auch jene wohlmeinenden Interpreten verstimmt, die GRILLPARZERS kritische Intentionen herausarbeiten wollten. So hat ERNST FISCHER in seinem berühmten Essay geschrieben: "nur mit halbem Herzen, was er oft mit ganzem getan, ergreift Grillparzer Partei für die hingepopferte Frau, für die als verächtlich Geltende gegen den Hochmut des Herrenvolks [...] zur unzweideutigen Anklage gegen die mordenden Machthaber konnte sich Grillparzer nicht entschließen. Daß alle 'in der Sünder Reihe' stehen und der Zertretene dem Zertreter verzeihen soll, um Gottes Verzeihung zu gewinnen, das ist die matte Moral aus einer Dichtung voll Farbe und Üppigkeit."<sup>4</sup> Immerhin ließ sich FISCHER durch die matte Moral des plötzlich versöhnlichen Schlußpunktes nicht die Sicht auf die Farbe und Üppigkeit der Konflikte ganz verdecken – mit Farbe und Üppigkeit ist auf das Aussehen der verführerischen Rahel angespielt, und ihre Darstellung hat FISCHER mit

<sup>2</sup> Ebenda, S. 105

<sup>3</sup> Ebenda

<sup>4</sup> Ernst Fischer: Von Grillparzer zu Kafka. Sechs Essays. Wien 1962, S. 44

GRILLPARZERS gebrochenen Männerphantasien sehr schön erklären können: "Entzücken und Entsetzen, Schönheit und Schauer vermischt. All dies hat Grillparzer in die Jüdin Rahel hineingedichtet, und eben die Unentschiedenheit, mit der er sie gestaltet – in seiner Abwehr stets aufs Neue verführt, das Traumbild bannend und von ihm gebannt –, gibt ihr die dunkle Anmut, den wunderlichen Reiz. Sie spielt mit ihrem schönen Körper, mit allem Zauber der Wollust wie ein Kind mit seinem Spielzeug, ohne Arg und Scham."<sup>5</sup> Schlimmer ergeht es dem Trauerspiel in meiner GRILLPARZER-Monographie, die von FISCHER beeinflusst, die Handlung ganz aus der Sicht des Endes interpretiert<sup>6</sup>; und die Kritik JOHANN HOLZNERs an ERNST FISCHERs Interpretation hat hier noch größere Berechtigung: "Weil Grillparzer in diesem, nach FISCHERs Auffassung 'wunderlichen, in jeder Hinsicht unvollkommenen' Trauerspiel vielfach über die historischen Quellen sich hinwegsetzt und sich auch nicht zu einer 'unzweideutigen Anklage gegen die mordenden Machthaber' entschließen kann, wird das Stück von Fischer zielstrebig abgefertigt, wobei er übersieht, daß Esthers Schlußwort, ihre Aufforderung zu einem alles umfassenden Verzeihen keineswegs imstande ist, den Eindruck des Geschehenen zu löschen, und im übrigen kaum ohne weiteres als letztes Wort des Dichters selbst verstanden werden darf."<sup>7</sup>

Könnten die letzten Worte im Drama das Geschehene löschen, nicht vieles könnte heute aufgeführt werden, was von Antike, Elisabethanischem und spanischem Theater, von französischer Klassik, deutschem Drama der Aufklärung und Klassik überliefert ist. Löschen können Esthers Schlußworte vor allem nicht jene unerhörten Einblicke in das Innere des modernen Staatsführers. Dessen "Unsicherheit als Mann ist mit der Gewalt des Staats zuinnerst verbunden. Die Gebrochenheit seiner geschlechtlichen Identität wird nicht – wie bei Leander oder dem armen Spielmann – zur Schönheit eines sanften, einsamen und stillen Charakters geformt, sondern sie wird gewalttätig [...] der moderne Führer, wie er hier nach Kleist zum erstenmal die Bühne betritt, geht hervor aus der Personalunion von Angst und Macht."<sup>8</sup> Ulrich Mühe hat dabei in seiner Gestaltung der Rolle (in der Salzburger Inzenierung von Thomas Langhoff) sehr überzeugend immer wieder die Kälte in Empfindsamkeit und die Empfindsamkeit in Kälte umschlagen lassen.

Doch zu fragen ist dennoch, warum GRILLPARZER mit dem Fluch Esthers nicht endet. (Wäre das Trauerspiel doch nur unvollkommen, möchte man gegen FISCHERs klassizistisch abwertendes Urteil sagen!) Der christlich-versöhnliche Theatercoup dient ohne Zweifel zur Entlastung des Staats: er erscheint als ein

<sup>5</sup> Ebenda, S. 43

<sup>6</sup> Gerhard Scheit: Grillparzer. Reinbek 1989, S. 99

<sup>7</sup> Johann Holzner: Grillparzer und Nestroy als Bezugsgrößen in Theaterkonzeptionen des Exils und des Widerstands. In: Jura Soyfer: Europa, multikulturelle Existenz. Internationales Kolloquium Saarbrücken 3.-5. Dezember 1991. Hrsg. von Herbert Arlt. St. Ingbert 1993 (Beiträge zur Robert Musil Forschung und zur neueren österreichischen Literatur, Bd. 4), S. 60

<sup>8</sup> Gerhard Scheit: Dramaturgie der Geschlechter. Frankfurt/M. 1995, S. 194

fast schon komisch-verzweifelter Ausweg aus dem Dilemma, das sich für GRILLPARZER – der die Diskrepanz zwischen moderner Staatsräson und alter (KANTScher) Ethik nicht leugnen konnte – kurz vor oder in der Revolution von 1848 ergeben mußte. Als unfreiwillig komisch aber läßt sich der Schluß nicht abtun, weil der Entsatz auf das jüdische Volk zielt. Die Entlastung des Königs geht zu Lasten der Juden. "Doch such' ich erst mein Gold", sagt Esthers Vater "wie aus dem Schlafe erwachend". GRILLPARZER läßt SHAKESPEARES ›*Shylock*‹ und MARLOWES ›*Barabas*‹ wiedererwachen – samt ihrer bekehr- und assimilierbaren Töchter. Der Vater denkt nur ans Gold und hat, scheint's, die tote Tochter schon vergessen – nicht anders als König Alfons seine tote Geliebte. Bei SHAKESPEARE freilich entsteht kein solches Gleichgewicht der Schuld zwischen Christen und Juden: Shylock wird am Ende enteignet und verstoßen, die Tochter assimiliert, damit die Komödie zum guten Ende kommt, und bei MARLOWES ›*Jew of Malta*‹ entsteht ein anderes Gleichgewicht, ein wahres Gleichgewicht des Schreckens, ohne die Möglichkeit zu verzeihen: Christen, Muslime und Juden sind alle gleich grausam und geldgierig und die Religion ist ihnen allen nur Vorwand, Mittel zum Zweck des Geldes.

GRILLPARZERS Schuld-Gleichgewicht scheint aber gleichsam im Religiös-Negativen noch einmal die Perspektive einer Assimilation des Judentums anzudeuten. Um die Juden in diesem negativen Staat assimilieren zu können, muß er sie aber mit einer spezifischen Schuld belasten – einer Schuld, mit der eben auch ihre Vertreibung und Vernichtung stets legitimiert wurden und werden: ungehemmte Geldgier, ja die Identität mit dem Geld wird ihnen angedichtet. Bei GRILLPARZER hält sich diese Schuld mit jener der Christen bis zuletzt die Waage. Im 19. Jahrhundert aber triumphierte, wie man weiß, eine andere Dramaturgie des Antisemitismus, und vor ihrem Hintergrund erscheint selbst der Schluß der ›*Jüdin von Toledo*‹ wie ein Aufklärungsstück. Ihr gemäß hätte sich Isaak gegen den guten Staat und die christliche Nation verschworen, mit seinem Gold würde er sie untergraben und seine eigenen Kinder als Werkzeug dazu benutzen. Diese Dramaturgie jedoch wurde nicht als historisches Trauerspiel sondern als mythisches Musikdrama in Szene gesetzt – von dem von GRILLPARZER aufrichtig gehaßten RICHARD WAGNER. Alberich und Mime wollen mit dem Gold die Weltherrschaft an sich reißen und stürzen damit die Welt in den Untergang. Während am Ende der ›*Jüdin von Toledo*‹ eine wie auch immer prekäre Koexistenz von Juden und Christen weiterhin möglich ist, kennt WAGNERS Dramaturgie – versteht man Alberich und Mime als mythisierte "Judenkarikaturen" (ADORNO)<sup>9</sup> – nur die Alternative: Judenvernichtung oder Weltuntergang.

✍️ Gerhard Scheit, Wickenburggasse 16/5, 1080 Wien

<sup>9</sup> Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften. Bd. 13, Frankfurt/M. 1971, S. 21

# "The happiness of still life?"

## Zu Charles Sealsfields Österreichschrift ›Austria as it is‹

■ von Primus-Heinz KUCHER

Der Verfasser des vorliegenden Werkes, ein geborener Österreicher, ist nach fünfjähriger Abwesenheit in seine Heimat zurückgekehrt. Die dortigen Zustände will er in den folgenden Blättern schildern. Bevor er sein Werk dem Publikum vorlegt, sei dem Autor die Bemerkung gestattet, daß niemand mehr als er größere Achtung vor den gebührenden Rechten der Fürsten hegt, so lange sie diese innerhalb gerechter Schranken ausüben. Wenn eine begrenzte Alleinherrschaft die Macht der Gesetzgebung, der Rechtspflege und der Verwaltung entsprechend auseinanderzuhalten und zu üben versteht, so ist sie befähigt, das Glück der von ihr Regierten zu sichern. Dagegen muß zugestanden werden, daß der Despotismus in Österreich und den anderen Ländern, auf welchen der Einfluß der heiligen Allianz lastet, geradezu empörend ist. Um so empörender, als angesichts der täglichen Fortentwicklung dieser Staaten ihnen zweifellos das Recht zustände, eine weise und vernünftige Regierungsform zu fordern. Ein so vollendeter und raffinierter Absolutismus, wie der österreichische, hat vielleicht noch niemals in irgend einem zivilisierten Land bestanden.<sup>1</sup>

Nicht erst seit KARL KRAUS, THOMAS BERNHARD, ELFRIEDE JELINEK oder ROBERT MENASSE bilden Österreich bzw. österreichische Zustände Gegenstand kritischer Darstellung in literarischen Österreich-Texten. Das vorangestellte Zitat, ein Vorwort, umreißt das Programm einer zu Unrecht wenig gelesenen Österreichschrift aus dem 19. Jahrhundert, einer Schrift, die immerhin zu den Gründungsmanifesten kritischer Österreichprosa überhaupt zählt: CHARLES SEALSFIELDS ›Austria as it is‹. 1828 anonym in London auf englisch erschienen<sup>2</sup>, zählte dieser Text des 1793 in Südmähren geborenen und 1864 im Schweizer Exil verstorbenen KARL ANTON POSTL zu den wirkungsmächtigsten Auseinandersetzungen mit dem Metternichschen Österreich im 19. Jahrhundert. Im fiktiven Rahmen eines Reiseberichts, der von Frankreich durch Süddeutschland, Böhmen und Mähren nach Wien führt, legte SEALSFIELD, so der 1826 im amerikanischen Exil angenommene Name, eine fundierte und schonungslose Abrechnung mit der restaurativen Wirklichkeit vor, die als ein "example of so complete and refined

<sup>1</sup> Charles Sealsfield: *Austria as it is: or sketches of continental courts, by an eye-witness*. London 1828; dtsh. von Victor Klarwill, Wien 1919; zit. nach: Ch. Sealsfield – Karl Postl: *Austria as it is...* Eine kommentierte Textedition, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Primus-Heinz Kucher. Wien-Köln-Weimar: Böhlau 1994, S. 115 = *Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur* Bd. 28, Hrsg. von K. Amann u. F. Aspetsberger, künftig zit. mit Sigle A.

<sup>2</sup> Die wahrscheinlich parallel dazu verfaßte deutsche Version ist leider verschollen. Die deutschsprachigen Zitatstellen sind der 1919 von Klarwill angefertigten Übertragung entnommen.

a despotism ..." (A, 10) begriffen und beschrieben wird.

SEALSFIELD hat mit dieser Schrift in den literarischen Kanon keinen Eingang gefunden und unter ästhetischen Gesichtspunkten mag dies auch verständlich sein. Als sein wichtigster Text, der es bisher auf über 120 Auflagen gebracht hat, – leider allzuoft seines Kontextes beraubt, um Lesebuchansprüchen zu genügen –, gilt bekanntlich ›Das Kajütenbuch‹ (1841), mit dem sich Sealsfield einen prominenten Platz in der Erzählprosa des Vormärz erschrieben hat.<sup>3</sup> Doch gerade im Licht der späteren Texte wird klar, daß SEALSFIELDS Romanwerk ohne die frühe kulturkritische Reiseprosa – das erste Werk war die bei Cotta erschienene vielbeachtete Schrift ›Die vereinigten Staaten von Nordamerika‹ (1827) – eigentlich nicht denkbar ist. Das Strukturprinzip der 'häuslichen' bzw. der 'nationalen' Skizze, Voraussetzung für die Konzeption des sozialen Zeitromans, z. B. für die ›Lebensbilder aus beiden Hemisphären‹ (1835), wird in ihr ebenso entwickelt, wie zentrale ideologische Anliegen, die der Wechselbeziehung von josephinischer Bildungstradition, restaurativer Erfahrungen und amerikanischer Freiheitsvorstellungen entspringen.

Die Österreich-Schrift entstand vor allem aus dem Bedürfnis der Klärung des Verhältnisses zum Staat, dem sich POSTL/SEALSFIELD nach enttäuschten Hoffnungen auf Karriere außerhalb der Ordenslaufbahn, aber auch angesichts der Disziplinierung liberaler Intellektueller (v. a. seines Lehrers B. BOLZANO) 1823 durch Flucht entzogen hatte. Und sie entstand aus der Überlegung, sich als Schriftsteller eine neue Identität zu schaffen, die auf die Bedingungen des Marktes reflektiert, d. h. die unter schriftstellerischer Existenz auch publizistische Wirkung (und ökonomischen Ertrag) einkalkuliert. Die Idee der freien Schriftstellerexistenz und die Konfrontation mit dem Staat, welche im Text nicht nur als Reverenz an das durch Metternich und Franz I. preisgegebene, ja verratene josephinische Vermächtnis durchscheint, können als SEALSFIELDSche Antworten auf die politisch-soziale Stagnation vor dem Hintergrund europäischer und amerikanischer Modernisierungsprozesse verstanden werden.<sup>4</sup>

Nähe zur Publizistik kennzeichnet die *Austria*-Schrift insofern, als sie auf ein Register bereits entwickelter Formen im Bereich der Reiseprosa zurückgreift

<sup>3</sup> Vgl. dazu das Nachwort von Alexander Ritter zu Charles Sealsfield: *Das Kajütenbuch oder nationale Charakteristiken*. Frankfurt/M: Insel taschenbuch 1989, S. 439-460. Die Landschaftsschilderungen und die erzählerischen Rahmungen, die Hofmannsthal bewogen haben festzuhalten, daß Sealsfield "in einer Weise erzählt, daß ihn keiner vergißt, der ihm einmal zugehört hat", zählen zweifellos zu den außergewöhnlichen Leistungen in der deutschsprachigen Prosa um 1830-40. Daß sie zudem in ein präzises ideologisches Konfliktmodell eingebunden sind (Texasmythos oder rassische Diskurse z. B.), sollte nicht übersehen werden und macht m. E. die eigentliche Spannung dieser Texte aus.

<sup>4</sup> Die widersprüchlichen Haltungen, die seine Biographie und Teile seines Werks kennzeichnen, stehen dem grundsätzlich nicht entgegen, im Gegenteil, sie unterstreichen nur die Brisanz und die Brüchigkeit der Sealsfieldschen Vorstellungen von Emanzipation. Vgl. dazu: W. G. Sebald: *Ansichten aus der Neuen Welt. Über Charles Sealsfield*. In: Ders.: *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. Salzburg-Wien: Residenz 1991, S. 17-39

und diese durch neue Perspektiven bzw. durch besonders akzentuierte Abfolgen unterschiedlicher formaler Mittel (z. B. der Landschafts-, Porträt- und Stadtkapitel; Deskription-Reflexion) anzureichern sucht. Das heißt z. B., daß im Text eine Nachbarschaft zur Satire ebenso zum Tragen kommt wie eine zum trivialen Reisebericht. Die Verflechtung von Publizistik, Geschichte und Literatur war den Zeitgenossen nicht nur einsichtig; sie zählte zu den geschätzten Verfahren überhaupt. Die Aufnahme des Textes und die späteren (literarisch zweifellos komplexeren) Reisebilder HEINES belegen dies eindrucksvoll. Beispielsweise wurde die in England stets geschätzte Fähigkeit, Unterhaltung mit Information in einem "lively and agreeable style" zu kombinieren und trotz Materialfülle nicht ins Schwätzerische abzugleiten, der *Austria* ausdrücklich zugestanden, ein rares Kompliment angesichts der Fülle unterschiedlichster Reiseprosa, die den Markt förmlich überschwemmte: "... The author exhibits the rare art – at least rare among the Germans – of condensing [...] a number of important facts and views of continental society..." (Meyer's British Chronical; A, 283)

Was immer man am Text auch bemängeln mag, Faktum bleibt – und dies spricht gewiß nicht gegen ihn –, daß er ungeachtet einer bloß vorübergehend intensiven Rezeption zum *wichtigsten* Österreich-Text vor 1848 im westeuropäischen Europa avanciert ist. Noch im Jahr 1828 erschien eine erste französische Ausgabe, die ungewöhnlich breite Beachtung fand. 1830 folgte ihr eine zweite, ein Nachdruck in Brüssel, ferner eine holländische, und 1834 erschien die erste deutschsprachige Ausgabe, eine Raubübersetzung und Montage aus zwei kritischen Österreichbüchern, der *Austria* und einer französischsprachigen Schrift eines italienischen Emigranten.<sup>5</sup>

Die angesprochene französische Rezeption konzentrierte sich vorrangig auf die politisch-ideologische Dimension des Textes und stellte dabei zwei Aspekte – die für die österreichische (Kultur)Geschichte von einiger Relevanz sind – in den Vordergrund: den Aspekt der illiberalen Öffentlichkeit, der sich u. a. in einer Reaktualisierung der von Börne formulierten China-Metapher [Österreich – das China Europas] zu Buche schlug, und die nationale Frage, die mit der *Autriche*-Ausgabe eines ihrer frühesten Dokumente besitzt. Aus historischer Distanz betrachtet mag manches nicht mehr besonders spektakulär erscheinen, und doch bietet der Text in beiderlei Hinsicht aufschlußreiche Passagen. Da ist etwa das dritte Kapitel, das Böhmen bzw. Prag zum Thema hat und unmißverständlich auf das schwelende national-emanzipatorische Potential Bezug nimmt. Es kann als anschaulicher Traktat für die von Wien gepflogene Politik des Ausspiels nationaler Gegensätze, aber auch für die Ansprüche der Peripherien gelesen

<sup>5</sup> Es handelte sich um: Henri (Enrico) Misley: *L'Italie sous la domination autrichienne*. Paris 1832; vgl. dazu die Rekonstruktion in: A, 273-81. Neuerdings sind auch zwei weitere fremdsprachige Ausgaben hinzugekommen, die das Interesse an Sealsfields Österreich-Schrift dokumentieren: eine tschechische mit dem Titel "Rakousko, jaké je", übers. von Petr Horák, eingel. von Dušan Uhlíř, Prag 1992, Odeon-Verlag und eine italienische unter dem Titel "L'Austria com'è", übers. von Paola Galimberti, hrsg. von Gustav-Adolf Pogatschnigg, Milano 1995, Marcos y Marcos.

werden. Und dann gibt es ein Wien-Kapitel (das achte und abschließende) mit einem Abschnitt über die Lage des österreichischen Schriftstellers (Fallbeispiel: GRILLPARZER), welcher wohl über das 19. Jahrhundert hinausweist:

... A more fettered being than an Austrian author surely never existed. A writer in Austria must not offend against any Government; not against any minister; nor against any hierarchy, if its members be influential [...] He must not be liberal -- nor philosophical -- nor humorous -- in short, he must be nothing at all. [...] What would have become of Shakespeare had he be doomed to live or to write in Austria? (A, 102)<sup>6</sup>

### Weitere Literatur

- Grünzweig, Walter: Das demokratische Kanaan. Charles Sealsfields Amerika im Kontext amerikanischer Literatur und Ideologie. München: Fink 1987
- Schnitzler, Günther: Erfahrung und Bild. Die dichterische Wirklichkeit des Charles Sealsfield. Freiburg: Rombach 1988
- Schmidt-Dengler, Wendelin : Charles Sealsfield. In: Deutsche Dichter. Bd. 5; Romantik, Biedermeier und Vormärz. Stuttgart: Reclam 1989, S. 347-355
- Schüppen, Franz: Charles Sealsfield. Karl Postl. Ein österreichischer Erzähler der Biedermeierzeit im Spannungsfeld von Alter und Neuer Welt. Frankfurt/M.-Bern: Lang 1981
- Sealsfield, Charles: Sämtliche Werke Bd. 1-24 (Reprint der Ausgabe von 1846) Hrsg. von K. J. R. Arndt u. a. Hildesheim-New York: Olms 1972ff.

✉ *Primus-Heinz Kucher, Institut für Germanistik, Universitätsstraße 65-67, 9020 Klagenfurt*

<sup>6</sup> Deutsch nach Klarwill (A, 209f.): "... Ein österreichischer Schriftsteller ist wohl das meistgequälte Geschöpf auf Erden. Er darf keine wie immer benannte Regierung angreifen, auch keine Minister, keiner Behörde [...] er darf nicht freisinnig, nicht philosophisch, nicht humoristisch, kurz, er darf gar nichts sein. [...] Was wäre wohl aus Shakespeare geworden, hätte er in Österreich leben oder schreiben müssen?"

## Zwischen Unterhaltung und Sozialkritik: Johann Nestroy

■ von Jürgen HEIN

Es gibt Autoren – zu denen gehört auch NESTROY –, die für das Verständnis der Schüler als zu schwer oder zu leicht, für zu wenig 'bildungshaltig' oder 'tiefgründig' gehalten werden, und die Literaturdidaktik tut sich schwer, sie in den Literaturkanon aufzunehmen. Daran hat auch die "NESTROY-Renaissance" nach 1945 im Prinzip wenig geändert, wenn auch vereinzelt in den Richtlinien und Lehrplänen einige Possen vorkommen, darunter – gestützt durch Unterrichtsempfehlungen in der didaktischen Literatur – ›*Der böse Geist Lumpazivagabundus*‹ (1833), ›*Der Talisman*‹ (1840), ›*Einen Jux will er sich machen*‹ (1842), ›*Der Zerrissene*‹ (1844), ›*Freiheit in Krähwinkel*‹ (1848). Es scheint überdies, als wirke das längst überholte Klischee von RAIMUND als "Vollender" und NESTROY als "Zerstörer" des Wiener Volkstheaters immer noch nach.

Ich möchte die Aufnahme zweier Possen in den Kanon empfehlen, die in repräsentativer und anschaulicher Weise die Volkstheater-Dramaturgie im "Vormärz" zwischen Unterhaltung und Sozialkritik, mit harmonisierenden, aber auch 'progressiven' Tendenzen in der Darstellung sozialer Verhältnisse so zeigt, daß sie ästhetisch und sozialgeschichtlich bis in unsere Zeit reichen: ›*Zu ebener Erde und erster Stock*‹ (1835; Textausgabe: Reclam UB 3109) und ›*Der Unbedeutende*‹ (1846; Textausgabe: Reclam UB 7898).

›*Zu ebener Erde und erster Stock*‹ markiert eine wichtige Station auf dem Weg zur Ausbildung der satirischen Posse, in der die komische Volksfigur die Funktion des satirischen Kommentators der fiktiven Spielhandlung erhält, durch deren Personal aber immer realitätsbezogene soziale Konstellationen durchscheinen. Beide Stücke machen Nestroys gleichermaßen am sozialen Alltag wie am Theaterbetrieb orientierte Auseinandersetzung mit Vormärz-Strömungen deutlicher als die 'klassischen' Possen. Er experimentiert mit zwei verschiedenen dramaturgischen Modellen, die Spielhandlungen als soziale Handlungen zur Unterhaltung des Publikums und zugleich aus kritischer Perspektive vorführen. Einmal geht es um die Herausbildung eines spielbetont-komischen, zum anderen um die eines mehr 'realistischen', 'ernsten' Typs der Posse; ›*Der Unbedeutende*‹ wurde von den Zeitgenossen als 'Volksstück' verstanden. Ein Vergleich zeigt, wie aus dem eher statistischen 'Übereinander' ein Gegeneinander der sozialen Gruppen wird, wie sich soziale und moralische Oppositionen verändern, welche Rolle dabei die komische Volksfigur spielt, wie sich im Zusammenhang von privaten und gesellschaftlichen Konflikten bürgerliches Selbstbewußtsein herausbildet und welche ästhetisch-dramaturgischen Konsequenzen für die Posse und Volksstück ergeben (u. a. Zusammenspiel von Komik und 'Ernst', Reduktion



Handlungspotential auf sich. Sein Ernst und Pathos, sein politisch-sozialer Blick und Durchsetzungswille schlagen sich in den Monolog-Passagen und Liedern Peters nieder; er behauptet die Ehre: "Für Alles hat der Geringere ein Surrogat [...] – aber was den Punkt der Familienehre betrifft, da steht der Unbedeutende dem Größten gleich, und hat ebenso das Recht, das Makelloseste zu begehren." (I, 14)

Aus der mißverstandenen Rettungsaktion des Thomas entsteht zu Puffmanns Manipulation und Intrige eine Kontrast- und Komplementärhandlung. In komischer Regelmäßigkeit wiederholen sich die Auftritte des 'edlen Erpressers'. Er ist die 'lustige Person' der Posse, vital, schlau und dumm, gutmütig-hilfreich und gerissen-egoistisch zugleich, bei allem moralisch wertfrei. Wie bei "Hanswurst" 'rechnet' niemand ernsthaft mit der Beständigkeit seinen Charakter 'ab', wohl aber rechnet man mit der Beständigkeit seiner komischen Präsenz und Wiederkehr. Er verschwindet, wenn es ernst wird, er ist immer wieder da, wenn es etwas zum Lachen gibt. Er bietet das komische Äquivalent, die Garantie für die Possenhaftigkeit dieses Stücks und gegen den Ernst und die Bosheit der beiden Hauptkontrahenten.

Im Egoisten und Opportunisten Puffmann – Peter Span moralisch nicht ebenbürtig – kulminiert die Macht- und Geldgier des ehrvergessenen Standes, deren "Faktotum" (vgl. III, 15) er ist. Die Herren um Massengold, die Bürger und Bürgerfrauen um die wortführende Hußbergerin werden meist typenkommisch als Standesvertreter mit negativer Charakterüberzeichnung in ihrer jeweiligen Gruppenzugehörigkeit vorgeführt. Die Nachbarschaft agiert in ihrer kollektiven Gegnerschaft gegen Peter Span differenziert und abwechselnd. Nach Geschlecht, Alter, Familienstand, Beruf kommen komisch abgestuft und kombiniert für sich allein lächerliche Charakterschwächen ins Spiel, harmlose Laster, denen, von einem einzelnen angestachelt, allmählich alle in wachsendem Umfang nachgeben. Klara, die 'reine' Schwester Peters ist über das Stück hinaus eng mit NESTROYs Lieblings-Mädchengestalten verschwistert: schön, fleißig, gut, wenig wortgewaltig. Daß sie nicht für sich sprechen kann, spricht für sie.

Der Vergleich der Handwerker-Ehre und des Familien-Ethos bei HEBBEL und NESTROY, Meister Anton (>Maria Magdalena< 1844) und Peter Span, zeigt interessante Aspekte. Peter Span, anders als Meister Anton, ist einer, der 'die Welt versteht', nicht im engen Kreise seines Hauses und seiner Arbeit befangen bleibt, und den Wandel des Ehre-Begriffs, den Rückzug – man kann auch von Aufwertung sprechen – auf die 'innere' Ehre begreift, die an die Stelle einer überwundenen sozial und ökonomisch abgesicherten Standesehre tritt und gerade deshalb auch nicht durch Geld 'abgelöst' werden kann ("Sie haben also wirklich die Keckheit, mir Geld für Ehre anzubieten?" – III, 23). Klara bei NESTROY bleibt unschuldig, sie wird nicht geopfert – auch nicht auf 'untragische' Weise nach Art der Posse –; ihre Rehabilitierung beweist die Unantastbarkeit der Ehre der 'kleinen' Leute.

Trotz der sprachlichen, ästhetischen und geschichtlichen Distanz, die Schüler

den Texten gegenüber haben, trotz der vereinzelt sprachlichen Schwierigkeiten oder der zum Teil 'unrealistischen' Elemente bieten die Possen – eventuell nach kurzem 'Einstieg' über Spielcharakter, Thematik oder historischen Kontext – Motivation für vielfältige Formen des Umgangs, bei dem zwei Aspekte im Vordergrund stehen können:

1. Die Erarbeitung der "Glückswechsel"- bzw. "Ehre"-Thematik im sozial- und literaturgeschichtlichen Kontext. Hier wären neben den Bauformen und dramaturgischen Elementen die über die vordergründige Handlung hinausweisende 'Bedeutung' der jeweiligen Stück-Fabel zu entdecken und das Problem der Befriedigung von Bedürfnissen im privaten und sozialen Bereich zu diskutieren. Die Possen können auch als Parabeln für soziale und politische Verhaltensweisen gedeutet werden.
2. Die szenische und mediale Erarbeitung der Stücke in Form von – auch aktualisierender – Textbearbeitung oder 'Übersetzung' in ein anderes Medium (Hörspiel, Video-Film). Hier könnten rezeptive und produktive Möglichkeiten der Auseinandersetzung miteinander verbunden werden.

Wählt man keinen "antizipierenden" Weg, empfiehlt sich die Vorbereitung der im folgenden genannten Bearbeitungsaspekte; gemeinsam sollte ein Szenarium erarbeitet werden, das ein Entdecken der verschiedenen Strukturelemente und Perspektiven ermöglicht und eine Grundlage zur Erstellung einer Spielvorlage bzw. eines Drehbuchs bietet.

**Handlung und Thematik:** Ausgehend von Titel (bei ›*Zu ebener Erde*‹ der Untertitel oder ›*Die Launen des Glückes*‹) und Dramaturgie (Exposition, Entwicklung, Höhepunkt, Lösung) Erarbeitung von Grundlinien: 'Oben' und 'Unten', die Beziehung zum Geld, die Abhängigkeit vom "Glück", die Funktion des "Ehre"-Motivs; Intrigen und Gegen-Intrigen; Erkenntnis des Zusammenhangs zwischen unterhaltsamer Possenschematik und komisch-satirischer Kritik; bedeutende Ansichten des 'Unbedeutenden'; Erkenntnis, daß soziales Ansehen, Glück und Liebe zumeist vom Materiellen abhängig sind ('Enttarntes Biedermeier'; Kritik?, Reflexion der Bedürfnisse?, Lösung sozialer Konflikte?).

**Figuren:** Spielperson und soziale Repräsentation (Hierarchie?, Soziale und private Beziehungen?, Kommentare zur 'Realität?'); Spektrum der 'kleinen Leute'; spielbestimmende Figuren, komische Konstellationen; positive und negative 'Volkskhelden' (z. B. Peter Pan gegenüber Johann und Puffmann), mögliche Identifikation des Publikums mit Figuren.

**Sprache und Komik:** Analyse verschiedener Formen des Sprechens (zueinander, beiseite, zum Publikum; Formen des Dialogs; Funktion der Monologe; Sprachreflexion; 'Rhetorik' des Volkstheaters). Sprachebenen und Bedeutung des

Dialekts in Bezug auf Figuren, Handlung und Thematik, Formen und Funktionen der Komik (Wortspiel, Witz, Humor, Satire, Situations- und Handlungskomik).

**Audio-visuelle theatralische Wirkungsmittel:** Bühnenbild (insbesondere Simultanbühne in ›Zu ebener Erde‹) und Bühnenorte (Zweckmäßigkeit, 'symbolische' Bedeutung); Requisiten; mimisch-szenisches Spiel; Funktion der Musik und der Lieder (Atmosphäre, Adressen an das Publikum, Kommentare zur 'Wirklichkeit').

**Gattungscharakter und theaterhistorischer Kontext:** Posse und Volksstück im Kontext des Wiener Volkstheaters; Zusammenhang von Spielcharakter und satirisch-kritischer 'Anspielung' auf die Alltagswirklichkeit; Hinweis auf Produktions- und Rezeptionsbedingungen (NESTROYS 'Weltanschauung', Zensur, Frühformen der "Unterhaltungsindustrie"). Versuch einer Bestimmung der Funktion des Volkstheaters in der sozialen Realität (Theater als Ventil, als Ort, an dem Wünsche in Erfüllung gehen). 'Entwicklungslinie' zum 'neuen' Volksstück (HORVÁTH, SOYFER).

**Aktualität:** Welche Bezüge zu unserer Zeit bieten die Possen? Welche Konsequenzen lassen sich für eine Bearbeitung oder Inszenierung ziehen? Was macht die Possen heute noch lesens- und sehenswert? Die berechtigten sozialen und materiellen Bedürfnisse der 'kleinen Leute' sind auf dem Weg über Arbeit und Leistung häufig nicht zu verwirklichen, also nehmen die Besitz- und Machtlosen, Unmündig-Gehaltenen ihre Zuflucht oder Ausflucht zum Erwünschten des unwahrscheinlichen Glückszufalls 'von oben'.

Unter den genannten Aspekten befragt, bieten beide Possen eine Vielfalt von strukturalen, thematischen, motivischen, historischen, aktualisierbaren Anknüpfungspunkten, die man für Schüler je nach Alter, Vorkenntnissen, Interessenlage oder Stoffplan fruchtbar machen kann. Oberster Grundsatz sollte sein, die Stücke als szenisch-theatralische Texte zu 'realisieren'. Sie sollen, wiewohl sie auch literarische Kommentare zur Geschichte sind, nicht nur Vorwand für eine Problem- oder Formdiskussion sein. Eine spielerische und "antizipierende" Erarbeitung könnte die kommunikativen Möglichkeiten im Umgang mit dem Text, dem Kontext und der heutigen Bedeutung erschließen. So werden Lust und Neugier auf die Thematik und die Darbietungsform gleichermaßen geweckt. Man kann die dramatische Entwicklung vermuten bzw. mögliche Schlüsse oder 'Lösungen' erfinden, andeutungsweise ausarbeiten und niederschreiben lassen. Über die Produktivität hinaus wird Verständnis für die Ökonomie des dramatischen Vorgangs und NESTROYS Schreibprozeß gewonnen.

**Literatur**

- Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy. Darmstadt 1991  
 ders.: Johann Nestroy. Stuttgart 1990  
 ders. (Hrsg.): Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München 1989  
 ders.: Possen- und Volksstückdramaturgie im Vormärz-Volkstheater. Zu Johann Nestroys "Zu ebener Erde und erster Stock" und "Der Unbedeutende". In: Der Deutschunterricht 31 (1979), H. 2, S. 122-137  
 ders. (Hrsg.): Johann Nestroy, "Der Talisman". Erläuterungen und Dokumente. (RUB 2128)  
 ders. (Hrsg.): Johann Nestroy, "Der böse Geist Lumpazivagabundus". Erläuterungen und Dokumente. (RUB 2148)  
 Yates, W. Edgar (Hrsg.): Vom schaffenden zum edierten Nestroy. Beiträge zum Nestroy-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 28.-29. Oktober 1992. Wien 1994

\*

- Haida, Peter: "Freiheit" – das neue Lied. Heinrich Heine: "Deutschland, Ein Wintermärchen", Johann Nestroy: "Freiheit in Kräwinkel". Stuttgart 1976  
 Hein, Jürgen: Nestroy im Literaturunterricht. In: Nestroyana 4 (1982), S. 119-131  
 ders.: Altes und neues Volksstück. In: Klaus Göbel (Hrsg.): Das Drama in der Sekundarstufe. Kronberg/Is. 1977, S. 287-305  
 ders.: Altes und neues Volksstück (Nestroy "Zu ebener Erde und erster Stock" und Kroetz "Das Nest"). In: Praxis Deutsch 1978, H. 31, S. 51-54  
 Hüttner, Johann: Johann Nestroy im Literaturbetrieb seiner Zeit. In: Maske und Kothurn 23 (1977), S. 233-243  
 Schmidt-Dengler, Wendelin: Der böse Nestroy in der Schule – 12 Thesen. In: Nestroyana 4 (1982), S. 83-91

---

Über die "Internationale Nestroy-Gesellschaft" (Gentzgasse 10/3/2, 1180 Wien) sind Informationen, Materialien usw. zu erhalten.

✉ Jürgen Hein, Landgrafenstraße 99, D-50931 Köln

# Adalbert Stifter: ›Die Sonnenfinsterniß am 8. July 1842‹

■ von Klaus AMANN

In den frühen Morgenstunden des 8. Juli 1842 beobachtete ADALBERT STIFTER vom Kornhäuselturm über seiner Wiener Wohnung in der Seitenstettengasse das seltene Schauspiel einer totalen Sonnenfinsternis. "Die ganze Vorstellung dauerte", wie der Herausgeber und Redakteur der "Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode", FRIEDRICH WITTHAUER, drei Tage später den Lesern seiner Zeitschrift in Erinnerung rief, "an zwey Stunden, die Hauptszene aber, der Culminations- und Wendepunct des Ganzen, die Peripetie des Stückes, war in nicht ganz zwey Minuten abgethan, aber in den zwey Minuten war eine Großheit, eine Erhabenheit, eine Göttlichkeit zusammengehäuft, für welche die arme Sprache der Menschen keinen Ausdruck findet." Schon im ersten Satz seines Artikels hatte WITTHAUER die Möglichkeit einer adäquaten Darstellung bezweifelt: "Ja, wer's nur beschreiben könnte, was er heute gesehen hat! wer's nur wiedergeben könnte, was er dabei empfunden! [...] Es gibt Erscheinungen und es gibt Gefühle, die aller Darstellung spotten."<sup>1</sup>

Den Gegenbeweis für die letzte Behauptung lieferte, nur drei Tage später, ADALBERT STIFTER. In der nämlichen Zeitschrift erschien, beginnend mit dem 14. Juli 1842 an drei aufeinanderfolgenden Tagen STIFTERS Schilderung ›Die Sonnenfinsterniß am 8. July 1842‹. Dem kleinen Text, der in den Werkausgaben kaum zehn Seiten einnimmt, wurde von jeher das attestiert, was WITTHAUER, von der Begeisterung über das Gesehene nicht minder hingerissen als vom eigenen rhetorischen Schwung, für unmöglich gehalten hatte: Von denjenigen, denen dieser Text überhaupt ins Blickfeld geriet, gibt es buchstäblich niemanden, der anders als in Superlativen über ihn gesprochen, niemanden, der ihm nicht bescheinigt hätte, für die "Erhabenheit" jenes Naturereignisses, für das im WITTHAUERSchen Sinne Unbeschreibliche, den adäquaten literarischen "Ausdruck" gefunden zu haben. So heißt es etwa in der weitverbreiteten STIFTER-Bildmonographie des Rowohlt-Verlages: "Das berühmte Prosastück, unauslotbar in seiner Tiefe und Schönheit, vollbringt das Unerhörte, einen Naturvorgang mit der exakten Präzision des Wissenschaftlers, und zugleich das Unsagbare, das sich dem Mittel der

<sup>1</sup> Friedrich Witthauer: Flüchtige Gedanken am Morgen des 8. July 1842. In: Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, 11. 7. 1842. Zit. nach: Adalbert Stifter: Die Sonnenfinsterniß am 8. July 1842. Mit Beiträgen von Friedrich Witthauer, K. L. v. Littrow, Hans Sedlmayr, Hans Eisner. Linz o. J. (= Schriftenreihe des Adalbert Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich, Folge 18), S. 14-16, hier S. 15

Sprache schlechthin entzieht, in seiner Wirkung anschaulich zu machen."<sup>2</sup> Nicht genug damit, man hat diesen Text mehrfach auch (meist in einem Atemzug mit der Erzählung ›*Aus dem bairischen Walde*‹, der letzten abgeschlossenen Arbeit STIFTERS aus dem Jahre 1867) als eine der großartigsten Naturschilderungen der deutschsprachigen Literatur bezeichnet.<sup>3</sup>

In merkwürdigem Kontrast dazu steht die Beobachtung, daß das vielbewunderte Prosastück bisher nur ein einziges Mal, von FRIEDRICH WILHELM KORFF, genauer analysiert worden ist.<sup>4</sup> Für KORFF ist STIFTERS ›*Sonnenfinsternis*‹ ein Schlüsseltext – und zwar nicht nur für die Interpretation des Gesamtwerks des Autors, sondern vor allem im Hinblick auf STIFTERS Verhältnis zu JEAN PAUL. So weist KORFF im Text der ›*Sonnenfinsternis*‹ erstaunliche, teilweise wörtliche Entsprechungen zu JEAN PAULS ›*Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei*‹ nach. KORFF verwendet in seiner Analyse durchgängig die theologisch konnotierten Begriffe "Tremendum" und "Fascinatum", die die Ambivalenz der (religiösen) Erlebniszustände der Betrachter der Sonnenfinsternis beschreiben. Und in der Tat kulminiert im Text STIFTERS ja die gemeinschaftliche Erfahrung der seltsamen Naturerscheinung in dem kollektiven Ausruf: "Wie herrlich, wie furchtbar!"<sup>5</sup>

Daran möchte ich anknüpfen. Die zwischen Angezogen- und Abgeschrecktsein, zwischen Faszination und Erschrecken oszillierende Wahrnehmung von Sonnenfinsternissen, die – als augenfällige Störung und Wiederherstellung von Ordnung und Gesetzmäßigkeit in der Natur – von jeher als Eingriff des Göttlichen, als 'Offenbarung', erlebt wurden, ist ein Erfahrungs- und Erklärungsmodell, dessen Spur sich bis in die Sonnengottmythen der Vorzeit verfolgen läßt, das andererseits aber in christlich-biblicher Überlieferung aktuelles Wissen und lebendiger Glaube bis auf den heutigen Tag ist. Man hat schließlich sogar darüber spekuliert, ob nicht gar die "erste Idee von einer herrschenden Gottheit, von einer Religion im weitesten Sinne des Wortes" in direkten Zusammenhang mit der Wahrnehmung und Deutung von (Mond- und) Sonnenfinsternissen gebracht werden kann. Daß die ersten Astronomen zugleich auch Priester waren, dürfte als Beleg dafür genommen werden.<sup>6</sup>

Der Text STIFTERS steht unübersehbar und – vom Autor aus gesehen – wohl auch ganz bewußt in dieser Tradition. Die Sonnenfinsternis erinnert ihn, den einstigen Zögling der Benediktinerabtei Kremsmünster, nicht zufällig an den

<sup>2</sup> Urban Roedl: Adalbert Stifter in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg 1965 (= rororo Bildmonographie), S. 65

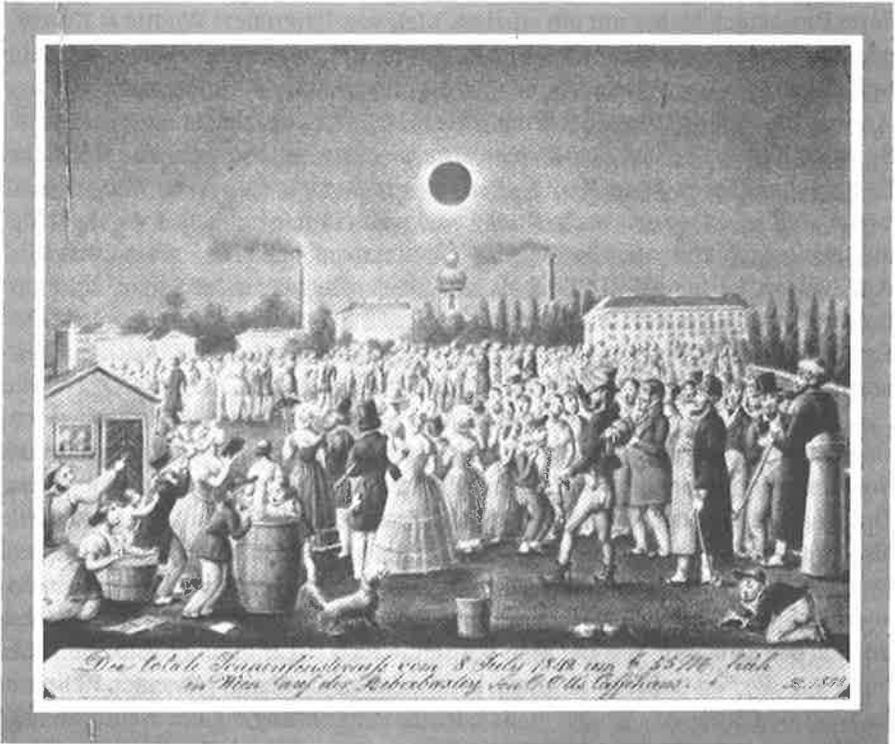
<sup>3</sup> Vgl. Ursula Naumann: Adalbert Stifter. Stuttgart 1979 (= Sammlung Metzler 186), S. 79f.

<sup>4</sup> Vgl. Friedrich Wilhelm Korff: Diastole und Systole. Zum Thema Jean Paul und Adalbert Stifter. Bern 1969

<sup>5</sup> Vgl. ebenda, S. 38ff.

<sup>6</sup> Vgl. z. B.: M. Wilhelm Meyer: Die Königin des Tages und ihr Reich. Astronomische Unterhaltungen über unser Planetensystem und das Leben auf anderen Erdsternen. 2. Aufl., Wien-Leipzig 1900, bes. S. 141-157, Zit. S. 142

Bericht des Evangelisten vom Tod Christi, da die Sonne sich verfinsterte, die Erde bebte, die Toten aus ihren Gräbern auferstanden und der Vorhang des Tempels in zwei Teile zerriß ( Matth. 27, 45ff), sie erinnert ihn nicht zufällig an das "Dies irae" aus der Offenbarung Johannis (6,12; 17), wo es heißt, daß Gott uns "durch das bloße Weghauchen eines Lichtteilchens vernichten" könne.<sup>7</sup>



STIFTER findet gerade für diesen, so gesehen 'traditionellen' Beschreibungs- und Deutungsansatz eindrucksvolle Bilder, die auf ganz eigene Weise den Unsagbarkeitstopotopos thematisieren. Denn gerade das, was an dem Naturereignis in traditioneller Rhetorik menschliche Vorstellungskraft, menschliches Ausdrucks- und Sprachvermögen übersteigt, hat, so die metaphorische Deutung STIFTERS, mit Reden und Schreiben, mit Sprache also, zu tun; allerdings mit der Sprache "Gottes". Die Gesetze, nach denen die Planeten sich bewegen und die (seit ihrer Entdeckung und Berechnung durch Kopernikus, Newton u. a.) Sonnenfinsternisse prognostizierbar machen, sind in STIFTERS Text die "Schrift", die Gott am

<sup>7</sup> Der Einfachheit halber zitiere ich aus der gängigen, 5-bändigen Stifter-Ausgabe des Winkler-Verlages, – Vgl.: Adalbert Stifter: Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842. In: A. St.: Sämtliche Werke in fünf Einzelbänden. Bd. 5 (Die Mappe meines Urgroßvaters. Letzte Fassung. Schilderungen. Briefe). München o. J., S. 501-512, Zit. S. 509

Firmament hinterlassen hat: "Durch die Schrift seiner Sterne hat er versprochen, daß es [i. e. Sonnenfinsternisse etc] kommen werde nach tausend und tausend Jahren, unsere Väter haben diese Schrift entziffern gelernt, und die Sekunde angesagt, in der es eintreffen müsse ..." <sup>8</sup>

Der Höhepunkt der Erscheinung schließlich, da "wie der letzte Funke eines erlöschenden Dochtes, [...] eben auch der letzte Sonnenfunken weg[schmolz]", was auf die Betrachter "wahrhaft herzzermalmend wirkte", war "der Moment, da Gott redete, und die Menschen horchten." <sup>9</sup> Die Schlußfolgerung liegt auf der Hand: Wer Augen hat (die Schrift am Himmel) zu sehen, der sehe; wer Ohren hat (Gott reden) zu hören, der höre. KORFF hat in seiner Deutung des Textes diesen Schluß gezogen.

STIFTERS Beschreibung zeichne, so sagt er, "nicht nur die astronomischen Vorgänge genau nach, sondern sie gibt auch ein ebenso tiefes wie 'genaues' religiöses Erlebnis wieder, weil in der Dichtung geradezu alle dem Individuum möglichen Erlebniszustände erscheinen und mit sachlicher Präzision beschrieben werden." <sup>10</sup>

## Stifters literarischer Anspruch

KORFF sagt nicht, daß die Darstellung eines religiösen Erlebnisses die Intention des Textes sei, er betont vielmehr die Modellhaftigkeit der Beschreibung, die "alle dem Individuum *möglichen* Erlebniszustände" darstellen wolle. Ich halte diesen Aspekt der Modellhaftigkeit des Textes für wichtig, möchte ihn aber auf einer ganz anderen Ebene als KORFF beschreiben, weil eine Reihe von Indizien im Text eindeutig dafür spricht, daß das Thema Religion nicht der Fluchtpunkt der STIFTERSchen Erzählung ist. Die Dignität des Themas Religion ist – das ist meine These – nur besonders gut geeignet, einen ganz konkreten, das bedeutet auch, biographisch begründbaren literarischen Anspruch Stifters zu beglaubigen und zu legitimieren.

STIFTER kommt, nachdem er in einem ersten Anlauf das Ereignis lokalisiert und bewertet hat – "Nie und nie in meinem ganzen Leben war ich [...] von Schauer und Erhabenheit so erschüttert ..." – am Ende des ersten Viertels des Textes ganz unvermittelt auf seine Schreibintention zu sprechen: "Ich will es in diesen Zeilen versuchen, für die tausend Augen, die zugleich an jenem Momente zum Himmel aufblickten, das Bild, und für die tausend Herzen, die zugleich schlugen, die Empfindung nachzumalen und festzuhalten, in so ferne dies eine schwache, menschliche Feder überhaupt zu tun im Stande ist." <sup>11</sup> Mehreres ist bemerkenswert an dieser Ankündigung: STIFTER will nicht etwa

<sup>8</sup> Ebenda, S. 504

<sup>9</sup> Ebenda, S. 507f.

<sup>10</sup> Korff (Anm. 4), S. 45

<sup>11</sup> Stifter (Anm. 7), S. 503 und 504

jenen das Bild der Sonnenfinsternis 'nachmalen', die das Ereignis nicht miterlebten, sondern er richtet sich, wie zur Nachprüfung und Bestätigung dessen, was seine "Feder" zu tun imstande ist, an die Augenzeugen des Ereignisses, die wohl zum Teil die Meinung WITTHAUERS kennen und teilen mochten, der ja in derselben Zeitschrift drei Tage früher bezweifelt hatte, daß es möglich wäre, wiederzugeben, was ein Zeuge des Ereignisses "gesehen" und "empfunden" hat. (Daß STIFTER hier – und auch an anderen Stellen – direkt auf WITTHAUERS Artikel anspielt, ist leicht erkennbar).

STIFTER will das "Bild" der Sonnenfinsternis *und* die Empfindung nachmalen, die dieses Bild beim Betrachter ausgelöst hat. Dieser doppelte Anspruch konstituiert jedoch zugleich jene methodische Reflexion der Erzählform, die den Text durchgehend bestimmt. STIFTER thematisiert dieses Problem leitmotivisch in der behaupteten Defizienz und Unzulänglichkeit des naturwissenschaftlichen Beschreibungsmodells. Er führt sich selber mit den ersten Sätzen des Textes als naturwissenschaftlich und insbesondere astronomisch Kundigen ein, der die erwartete Sonnenfinsternis nach den Regeln und Maßstäben der Wissenschaft erklären und beschreiben kann – was er, mit einigen technischen Details wie Kernschatten und Achsendrehung der Erde etc., über eine halbe Seite hinweg auch tut. " – dies alles", resümiert er, "wußte ich voraus, und zwar so gut, daß ich eine totale Sonnenfinsternis im Voraus so treu beschreiben zu können vermeinte, als hätte ich sie bereits gesehen. Aber da sie nun wirklich eintraf [...] und [ich] die Erscheinung mit eigenen Augen anblickte, da geschahen freilich ganz andere Dinge, [...] an die keiner denkt, der das Wunder nicht gesehen hat."<sup>12</sup> Die Wahrnehmungs- und Beschreibungsmöglichkeiten des naturwissenschaftlichen Blicks liefern nur ein unvollständiges Bild der Wirklichkeit, ein Surrogat. STIFTER thematisiert in der ›*Sonnenfinsternis*‹ auf einer zweiten, die Darstellung ständig kommentierenden und reflektierenden Textebene mögliche Erfahrungs- und Darstellungsmodi des Ereignisses, wobei seine Kritik der naturwissenschaftlichen Auffassungsweise keineswegs eine generelle Kritik oder Ablehnung des wissenschaftlichen Zugangs bedeutet. Seine Kritik richtet sich einzig und allein gegen die spezialistische Verengung und Verarmung des Blicks.

Die "ganz andere[n] Dinge", die die unmittelbare Anschauung, der Augenschein, vermittelt, werden im Text vorerst metaphorisch als "Wunder" benannt, im weiteren löst er dieses "Wunder" in der Opposition von Verstand und Herz, von Prognose (Vorhersage) und Anschauung, von Berechnung und Empfindung auf. In den "physischen Hergang" (in das astronomische Phänomen, das die Wissenschaft beschreiben und berechnen kann) sei "ein solcher Komplex von Erscheinungen", eine solche "moralische Gewalt" gelegt, die sich dem Verstand, der Berechnung entzieht, die aber dem Herzen, der Empfindung zugänglich ist. Das Herz allein nämlich ist imstande, "Schauer" und "Erhabenheit" zu "empfinden". Die astronomische Erklärung, die auf die Sekunde exakte

<sup>12</sup> Ebenda, S. 503

Berechnung und Vorhersage erklären nicht "die wunderbare Magie des Schönen". Diese Magie des Schönen aber ist nicht "rechenbar", so wie der physikalische Vorgang; sie "ist da, weil sie da ist, ja sie ist t r o t z der Rechnungen da, und selig das Herz, das sie empfinden kann; denn nur dies ist Reichtum, und einen anderen gibt es nicht –".<sup>13</sup> Die für STIFTER charakteristische Definition des (Natur-) "Schönen" in Form der Tautologie weist auf die Autonomie, auf das für-sich-Sein dieses Bereiches, der jedem heteronomen Zugang verschlossen bleiben muß.

STIFTER thematisiert in der Darstellung der Sonnenfinsternis vom 8. Juli 1842 somit nicht nur am Beispiel des Fremdwerdens der Natur die Möglichkeiten und Bedingungen einer adäquaten (Wirklichkeits- und) Naturwahrnehmung – das zentrale Motiv seines gesamten literarischen Werkes<sup>14</sup> – er behauptet *mit* seinem Text zugleich die Überlegenheit der literarischen Darstellung über andere Beschreibungformen. Die nicht-reflexiven Passagen der Darstellung führen vor, daß der Text als literarischer Text tatsächlich nicht nur das "Bild" der Sonnenfinsternis, sondern zugleich auch die "Empfindung nachzumalen und festzuhalten" vermag, die das "Bild" ausgelöst hat. Sie bringen gemäß der Programmatik STIFTERS tatsächlich Herz und Verstand zusammen.

## "Musik für das Auge"

Eine besondere Qualität des STIFTERSchen Textes über die Sonnenfinsternis liegt in der ungemein differenzierten und erfindungsreichen Beschreibung der wechselnden Lichtverhältnisse und der Luftschichtungen, die im Verlaufe der zwei Stunden auftreten. Vokabular und Argumentationsform dieser Teile der Erzählung belegen, daß STIFTER das Naturereignis nicht nur mit den Augen des Malers gesehen hat, sondern daß die Wahrnehmung von Licht und Farben den Text ganz entscheidend bestimmt. Dazu fügt sich, daß Stifter seinen Text mit einer seltsamen Erwägung schließt. "Könnte man nicht auch", fragt er, "durch Gleichzeitigkeit und Aufeinanderfolge von Lichtern und Farben eben so gut eine Musik für das Auge wie durch Töne für das Ohr ersinnen? Bisher waren Licht und Farbe nicht selbständig verwendet, sondern nur an Zeichnung haftend ..."<sup>15</sup> Hier nun spricht STIFTER tatsächlich *als* Maler und was er vorschlägt, ist nichts Geringeres als eine vom Gegenstand emanzipierte Malerei, die sich auf die Komposition von Licht und Farbe beschränkt. Wenn man zum Vergleich heranzieht, was sich von STIFTERS Malerei aus den frühen 40er Jahren erhalten hat, so stellt sich heraus, daß er zwischen 1837 und 1841 an zahlreichen Wolkenstudien gearbeitet hat, wobei er nach dem Urteil NOVOTNYS "mitunter die Farbe um ihrer selbst willen in fast

<sup>13</sup> Zitate ebenda, S. 504-596, Hervorhebung von Stifter

<sup>14</sup> Vgl. Wolfgang Preisendanz: Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter. In: *Wirkendes Wort* 16 (1966), S. 407-418

<sup>15</sup> Stifter (Anm. 7), S. 511

spielerischer Leichtigkeit handhabte", eine Technik, "für die Stifter weder in der zeitgenössischen Malerei noch bei den alten Holländern Vorbilder hatte".<sup>16</sup>

In einer neueren Publikation heißt es, daß Stifter mit diesen Wolkenstudien "intuitiv zu farblichen und formalen Improvisationen vorstößt, die bereits den Frühimpressionismus vorwegnehmen ...".<sup>17</sup> So führt eine direkte Verbindungslinie von STIFTERS Malerei am Beginn der 40er Jahre in den Text über die Sonnenfinsternis, eine Verbindungslinie, die sich im spekulativen Rasonnement über eine gegenstandslose Malerei ebenso nachweisen läßt wie in der Wahrnehmung und Darstellung der Lichtverhältnisse.

Was folgt daraus? STIFTER spricht in der ›*Sonnenfinsternis*‹ als astronomisch und naturwissenschaftlich Versierter, er spricht als Maler und er erhebt – gleichsam vor Zeugen – den Anspruch, die wunderbare Magie des Schönen, die in dem Naturschauspiel offenbar geworden ist, sprachlich nachmalen zu können. Das heißt, der Text ist auch ein Dokument der Selbstverständigung. Dazu einige Stichworte.

STIFTER hat bekanntlich 1830 seine Schulkarriere abgebrochen, um sich ausschließlich der Kunst und der Wissenschaft zu widmen, vor allem der Naturwissenschaft und der Malerei, die er als seine primäre Begabung ansah. Den Lebensunterhalt verdiente er als Privatlehrer, Bestrebungen, an verschiedenen Lehranstalten als Naturwissenschaftler unterzukommen, scheiterten. Unter anderem hat er sich um eine Professur für Physik beworben und hat im Zusammenhang damit über Lichtbeugung gearbeitet.<sup>18</sup> 1840, mit 35 Jahren, veröffentlichte er seine erste größere Erzählung ›*Der Condor*‹ in WITTHAUERS Wiener Zeitschrift. Gleichzeitig befand er sich in der allergrößten finanziellen Bedrängnis. 1841 konnte eine Pfändung nur knapp verhindert werden. Trotz des sich relativ schnell einstellenden Erfolges der Buchfassung der ›*Studien*‹ (1844-50) verstand er sich Anfang der 40er Jahre noch in erster Linie als Maler. Das häufig zitierte Gesuch um Aufnahme in den Witwen- und Waisenspensionsfonds bildender Künstler (1844) unterschrieb er mit "Landschaftsmaler" und fügte entschuldigend hinzu: "In letzterer Zeit hat der Gefertigte zwar einige kleine Versuche in der Schriftstellerei gemacht ..."<sup>19</sup>

Der Text der ›*Sonnenfinsternis*‹, erschienen in jener Zeitschrift, in der STIFTER zum ersten Mal in seiner neuesten Rolle, als Schriftsteller, aufgetreten war, bildet in seiner ganz eigenen Mischung aus naturwissenschaftlichem Rasonnement und literarischer Darstellung mit überaus starken 'malerischen' Komponenten den Konflikt ab, in dem Stifter in jenen Jahren stand. Der Konflikt ist mit dem ersten Wort des Textes entschieden, doch die Art und Weise wie STIFTER diese

<sup>16</sup> Fritz Novotny: Adalbert Stifter als Maler. 3., erw. Aufl., Wien 1940, S. 18f.

<sup>17</sup> Franz Baumer: Adalbert Stifter, der Zeichner und Maler. Passau 1979, S. 11

<sup>18</sup> Vgl. Martin Selge: Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1976

<sup>19</sup> Zit. nach Novotny (Anm. 16), S. 24

Entscheidung begründet und literarisch virtuos legitimiert, macht die ›*Sonnenfinsternis*‹ werkgeschichtlich und biographisch tatsächlich zu einem Schlüsseltext.

\*

Die nächste totale Sonnenfinsternis über Wien findet übrigens am 11. August 1999 statt, sagen die Astronomen. Wenn das Warten zu lang wird, der kann sich ja mit STIFTERS Beschreibung die Zeit verkürzen.

✉ Klaus Amann, Institut für Germanistik, Universitätsstraße 65-67, 9020 Klagenfurt

# Der Föderalismus des Gefühls: Marie von Ebner-Eschenbach

■ von Karlheinz ROSSBACHER

Darstellungen zur österreichischen Literaturgeschichte verzeichnen für das 19. Jahrhundert nicht viele Frauen. Zwar weiß man: Die Wege der literarischen Kanonbildung sind verschlungen, im Filter, den Autorinnen und Autoren durchdringen müssen, um kanonisiert zu werden, mischen sich nicht nur ästhetische und ideologische, sondern auch geschlechtsspezifische Entscheidungsfaktoren. Aber auch der engagiertesten Vertreterin feministischer Literaturgeschichtsschreibung dürfte der Nachweis schwerfallen, daß noch zahlreiche in ihrer Bedeutung verkannte, bislang ungewürdigt gebliebene österreichische Autorinnen des 19. Jahrhunderts der Aufnahme in den Kanon harren, aber von patriarchalischen Türhütern abgewiesen werden.

MARIE VON EBNER-ESCHENBACH stand nie wirklich vor diesem Problem und hatte es insofern besser als zum Beispiel ADA CHRISTEN (CHRISTIANE FRIDERIKS, 1839-1901) oder die (in anderen Gattungen schreibende) IRMA VON TROLL-BOROSTYÁNI (1847-1912). Daß auch sie heute mehr Aufmerksamkeit erhalten als noch vor 15 Jahren, verdanken sie dem gestiegenen Interesse an Frauenliteratur im allgemeinen, einem Interesse, von dem wiederum auch MARIE VON EBNER-ESCHENBACH Nutzen zieht.

PETER HANDKE, als Leser gewohnt, in Bezügen zu denken, hat gefordert, Literaturgeschichte zu verstehen als "das selbstverständliche Hineinwirken eines Bewußtseins von früher in meines jetzt" (HANDKE, S. 19); er hat als Beispiel für solche Lesehaltung vorgeschlagen, "Marie von Ebner-Eschenbach so zu lesen, wie man in eine alte Vorstadtstraße kommt, die sich seit langem nicht geändert hat, wo man aber die Kondensstreifen der Düsenflugzeuge am Himmel sieht" (HANDKE, S. 19). Das ist ein praktikabler Vorschlag; er bedeutet, sich beim Lesen älterer Literatur der Erfahrung des Kontrasts mit der eigenen Lebenswelt auszusetzen. Der Vorschlag verlangt jedoch eine Ergänzung: Dort, wo sich Ähnlichkeiten mit heutiger Lebenswelt ergeben, braucht man sie nicht dieses Kontrasts wegen zu unterschlagen. Das muß noch lange kein krampfhaftes Aktualisieren ergeben. In diesem Sinne folgen hier nach einigen Anmerkungen zur Person und zur Epoche einige Lesevorschläge.

Als MARIE VON EBNER-ESCHENBACH (1830-1916, dieselben Lebensdaten wie Franz Joseph I.) ihren 70. Geburtstag feierte, wurde ihr als erster Frau ein Ehrendoktorat der Universität Wien verliehen, zwei Jahre zuvor hatte sie das Österreichische Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft erhalten, 1910 folgte der Elisabeth-Orden I. Klasse. In einer Umfrage nach den bedeutendsten Frauen der Zeit, die das "Berliner Tagblatt" 1903 veröffentlichte, rangierte sie unter den

ersten fünf. Allgemein galt sie als die bedeutendste Dichterin des deutschen Sprachraums und wurde überhaupt zur Spitze der schreibenden Zunft gezählt (ROSSBACHER, S. 366ff.).

Hinter ihr lagen Jahrzehnte der Mißerfolge, des Zweifels an der Begabung zur Schriftstellerin, der daraus folgenden Selbstverkleinerung, der Reflexion über ihr Leben als adelige Dilettantin, über ihre Rolle als Ehefrau eines in der Öffentlichkeit stehenden Mannes. Die Tagebücher zeigen MARIE VON EBNER-ESCHENBACH als Frau, die zwischen der Entschlossenheit, sich als Schriftstellerin zu entfalten, und ihren Mißerfolgen als Dramatikerin schwankt, bis zu dem Punkt, an dem sie das Schreiben als Sucht bzw. Laster betrachtet, von dem sie nicht loskommt. Der revolutionsgeschreckten österreichischen Geburtsaristokratie, der die in Zdißlawitz in Mähren geborene MARIE VON EBNER-ESCHENBACH als Baronin von Dubsy angehörte, galt Schreiben als verdächtiges Tun. Das Standesbewußtsein ihrer Verwandtschaft war es auch, das ihre Wünsche nach einem selbstbestimmten Leben immer wieder behinderte. Gern wäre sie nichts als Schriftstellerin gewesen: "Wenn man mich fragt: Was bist du? muß ich die Antwort schuldig bleiben. Ich kann nur sagen, was ich nicht bin, kein Anarchist, kein Papist, kein Sozialist, kein Aristokrat, kein Plebejer, kein Bruttomensch, mit einem Wort, vielleicht ein Nettomensch" (zit. bei FISCHER, S. 349). Der Wunsch, ein "Nettomensch" zu sein, der Rekurs auf einen nichts-als-menschlichen Kern, verweist darauf, daß in der josefinistischen Grundhaltung ihres Denkens die österreichische Spielart des Liberalismus und der Aufklärung bestimmend war. MARIE VON EBNER-ESCHENBACH hat denn auch ihren Stand immer wieder kritisiert, um ihn, der durch soziale Abschottung Züge von Realitätsverlust zeigte, zur Teilnahme am immer schneller ablaufenden gesellschaftlichen Prozeß des 19. Jahrhunderts zu ermuntern. Von ihrem anonym veröffentlichten Erstlingswerk ›*Aus Franzensbad*‹ an (1858/1985), zieht sich literarische Adelskritik hinein in ›*Nach dem Tode*‹ (1877), ›*Komtesse Muschi*‹ und ›*Komtesse Paula*‹ (beide 1885), ›*Er laßt die Hand küssen*‹ (1886), auch in ›*Das Gemeindegeld*‹ (1887), ihr bekanntestes Werk.

EBNER-ESCHENBACHS Erfolg stellte sich erst ein, als sie, kritikergeschädigt, die Absicht, mit Dramen, der im 19. Jahrhundert angesehensten literarischen Gattung, zu reüssieren, aufgab, eine Absicht, die sie mit ihren Zeitgenossen FERDINAND VON SAAR, LUDWIG ANZENGRUBER, FERDINAND KÜRNBURGER, PAUL HEYSE, GOTTFRIED KELLER u. a. geteilt hatte. Wie die Genannten war sie erst mit Erzählprosa erfolgreich; mit SAAR und ANZENGRUBER, mit PETER ROSEGGER und auch FRANZ MICHAEL FELDER darf man sie einem österreichischen Spätrealismus zurechnen. Der Begriff soll andeuten, daß sich diese Autoren nicht mehr so recht dem programmatischen Bürgerlichen Realismus nach 1848 zuordnen wollen, dessen Vertreter JULIAN SCHMIDT und GUSTAV FREYTAG nationaldidaktischen Optimismus forderten, auf das Bürgertum als entwicklungssträchtigste Klasse setzten und auf stilistische und soziologisch-themenbestimmende Mittellage fixiert waren. Die österreichischen Spätrealisten wollen sich aber noch nicht mit den

Naturalisten vergleichen lassen, obwohl sie wie diese, thematisch gesehen, das Mittellage-Gebot und das Pauperismus-Verbot der genannten Programmierer unterlaufen haben.

Den Wechsel vom Drama zur Erzählprosa hat MARIE VON EBNER-ESCHENBACH, wie SAAR und ANZENGRUBER auch, als Verzicht empfunden, doch hat dieser Wechsel mitgeholfen, eine zeitgenössische Gegenwartsliteratur zu begründen. Einen Gesellschaftsroman hat EBNER-ESCHENBACH ebensowenig geschrieben wie SAAR (ANZENGRUBER schrieb ihn, allerdings im Gewand eines Bauernromans: ›*Der Sternsteinhof*‹, 1884/85). Das bedeutet nicht, daß bei MARIE VON EBNER-ESCHENBACH die zeitgenössische Gesellschaft nicht vorkommt; sie zog nur die Methode, Mosaiksteine zusammenzulegen, dem umfassenden Entwurf vor. Das Motto "Tout est l'histoire" für ihren Roman ›*Das Gemeindekind*‹ (1887) entlehnte sie GEORGE SANDS Autobiographie. Sie gab damit die Leseanweisung, auch das kleine Geschehen in einem Provinzort nicht mehr losgelöst von den heraufkommenden Geschichtsprozessen zu verstehen, z. B. von der Entwicklung der Unterschichten zu einem Faktor, mit dem die Politik im weiteren rechnen mußte.

## Beispiele für den Unterricht

MARIE VON EBNER-ESCHENBACH ist, zu ihren Lebzeiten und danach, gerne als Historiographin des Alltäglichen verstanden worden. Tatsächlich kann man ihre Werke als Antworten auf Probleme lesen, die die Epoche zwischen der Revolution von 1848 und dem Fin de Siècle vorgab – eine Zeit rapider Veränderung von Lebenswelten durch Kapitalismus, Industrialisierung, Ideologisierung und Emanzipationsdrang der Massen. Was theoretisch für alle Literatur gilt, die im engeren und weiteren Sinne als realistisch verstanden werden will – ihre Analyse und Interpretation mit der Rekonstruktion des geschichtlichen und soziokulturellen Kontexts zu verflechten –, empfiehlt sich auch bei MARIE VON EBNER-ESCHENBACH. Deshalb sind einige ihrer Werke besonders geeignet für einen fächerübergreifenden Schulunterricht, in dem Literatur sich mit Geschichte und Sozialkunde, aber auch mit dem Unterrichtsgrundsatz der politischen Bildung koppeln läßt.

In der Novelle ›*Die Freiherren von Gemperlein*‹ (1878/1881) hat MARIE VON EBNER-ESCHENBACH einerseits versucht, das "Nettomenschliche" herauszuarbeiten, indem sie vorführt, wie zwei adeligen Brüdern durch Ideologie und Standesdünkel, also Kopfgeburten, der Blick auf dieses Nettomenschliche verstellt wird; andererseits führt die Novelle auch vor, daß den Menschen nur ein kleiner Lebensraum, unterhalb der Dimension von Staat und Region, angemessene Beheimatung bietet. Diesen Föderalismus des Gefühls, wie man es nennen könnte, hat EBNER-ESCHENBACH als unvereinbar mit großdimensioniertem, zentralistisch orientiertem Handeln dargestellt (›*Nach dem Tode*‹), weil solches Handeln die Bindung von Mensch zu Mensch verfehlen muß. Es ist daher folgerichtig, daß

sie dem heute wieder auferstandenen Götzen des 19. Jahrhunderts, dem Nationalismus als einem Gefühlskitt für Millionen, mißtraut hat. Das erwähnte, in Mähren angesiedelte "Gemeindekind" enthält den oft zitierten Satz vom Nationalitätenstolz als einer "Narrheit, unwürdig des Jahrhunderts" (EBNER-ESCHENBACH, Bd. 1, S. 161). Er ist eingebunden in einen Handlungsstrang, mit dem MARIE VON EBNER-ESCHENBACH jene geistige Endlosschleife vorführt, aus der vorurteilhaftes Denken nicht herausfindet und zum Wahn tendiert. Der Hauptstrang des Romans entwickelt sich um Pavel, einen Knaben aus der pauperisierten ländlichen Unterschicht. Mit ihm hat EBNER-ESCHENBACH das Landproletariat literaturwürdig gemacht. Sie zeigt, daß das Entwicklungspotential des Gemeindekindes letztlich stärker ist als die Determination durch soziale Misere. In Pavels Lebensgang hat MARIE VON EBNER-ESCHENBACH auf Herausbildung von Selbstverantwortlichkeit gesetzt, weniger auf kollektive Solidarität zur Verbesserung seiner Lebenslage. Nichtsdestoweniger haben sozialdemokratische Arbeiterführer dieses und andere ihrer Werke als geeignet für die Bildung proletarischer Massen betrachtet.

Die Novelle ›*Der Kreisphysikus*‹ (1883) spielt zur Zeit des Bauernaufstandes von 1846 in Galizien und schildert die Wandlung eines jüdischen Arztes vom kompetenten, korrekten, im Sinne einer Konkurrenz- und Leistungsgesellschaft seine Fähigkeiten gegen Entlohnung tauschenden Mediziner zum altruistischen, mitfühlenden Menschen. Erwerben, Haben und Tauschen sind nicht genug, sagt die Novelle; hinzukommen müssen Teilen und Geben. Am Beginn sozialer Veränderung zum Besseren muß demnach die Selbstveränderung stehen. Es ist keine unziemliche Aktualisierung, die Novelle zusammen mit ERICH FROMMS ›*Haben oder Sein*‹ zu lesen.

EBNER-ESCHENBACH war keine öffentlich-programmatische Stimme im Chor der im 19. Jahrhundert immer vernehmbarer werdenden Frauenvorkämpferinnen. Sie glaubte, durch schriftstellerisches Gestalten und durch solidarisches Handeln wirkungsvoller Partei ergreifen zu können. Sie war sich bewußt, daß sie sich in einem männlich geprägten Diskurs bewegte, so zum Beispiel, wenn sie von ihrer Freundin Ida von Fleischl sagte: "Diese Frau ist ein braver Mann!" (EBNER-ESCHENBACH, TB I, S. 236, 16.10.1868). In ihren Aphorismen, die beträchtlich zu ihrer Reputation beigetragen haben, gibt es mehrere, die die Lage der Frau im 19. Jahrhundert reflektieren. Der bekannteste, auch in unserer Gegenwart oft zitierte: "Eine gescheite Frau hat Millionen geborener Feinde: – alle dummen Männer." (EBNER-ESCHENBACH, 1956, Bd. 1, S. 875)

Für die Lektüre in der Schule eignet sich in besonderem Maße ›*Eine dumme Geschichte*‹, die nur wenige Seiten umfaßt (ebenda, S. 919-924). Sie ist die erzählende Ausfaltung eines weiteren berühmt gewordenen Aphorismus: "Als eine Frau lesen lernte, trat die Frauenfrage in die Welt" (ebenda, S. 888). Die Geschichte mit parabelhaften Zügen ist im ersten Teil eine dumme Geschichte für eine Frau, die auf der Rolle, Dienerin ihres Mannes zu sein, als einem vermeintlichen Vorrecht beharrt; im zweiten ist sie eine dumme Geschichte für

einen Mann, der eben diese Rolle weiterhin erwarten zu können glaubt.

Die entschiedenste Darstellung einer Frau, die auf ihrem Wert als weiblicher Mensch und auf ihrer Würde als (Ehe-)Frau beharrt und, da ihr das vorenthalten wird, sich für ein Leben allein entscheidet, ist ›*Maslans Frau*‹ (1901). Von ihrem leichtlebigen Mann wiederholt betrogen, entschließt sich Evi Maslan für die Trennung – der Bauernhof gehört ihr – und gelobt, ihren Mann erst wieder anzunehmen, wenn er bereut und um Verzeihung bittet. Gegen das Gerede der Dorföffentlichkeit, die von der Frau den unterwürfigen ersten Schritt erwartet, und gegen die Autorität des Pfarrers, der sie in die christlich-ehemalige Pflicht nehmen will, bleibt sie ihrem Gelübde treu, d. h. sich selbst, und holt ihren Ehemann, der störrisch auf ihren ersten Schritt gewartet hat, erst im Tode heim.

Man wird dem zu Anfang erwähnten Vergleich PETER HANDKES zustimmen dürfen: Bei der Lektüre einzelner Werke EBNER-ESCHENBACHS stellt sich sowohl die Erfahrung des Kontrasts als auch die Erfahrung überraschender Nähe ein, in ihrer Folge Momente des Verstehens: eines Humanismus, dem es auch um Aufklärung des Herzens geht, und einer helllichtigen Diagnostik ihrer Epoche.

#### Bibliographie:

- Ebner-Eschenbach, Marie von: Das Gemeindegeld. Novellen. Aphorismen. München: Winkler 1956 (= Sonderausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Bd. 1). – Zit. als Marie von Ebner-Eschenbach, 1956, Bd. 1. – 5-200: Das Gemeindegeld; 230-248: Er läßt die Hand küssen; 275-323: Die Freiherren von Gemperlein; 454-488: Maslans Frau; 865-904: Aphorismen; 919-924: Eine dumme Geschichte.
- Ebner-Eschenbach, Marie von: Erzählungen. Autobiographische Schriften. München: Winkler 1956 (= Sonderausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Band 2). – 245-305: Der Kreisphysikus; 306-321: Komtesse Muschi; 322-365: Komtesse Paula.
- Ebner-Eschenbach, Marie von: Das Gemeindegeld. Krit. hrsg. und gedeutet von Rainer Baasner. Bonn 1983 (= Marie von Ebner-Eschenbach, Kritische Texte und Deutungen, hrsg. von K. K. Polheim, Bd. 3). In derselben Reihe die Tagebücher, Tübingen 1989 ff, bislang drei Bände.
- Ebner-Eschenbach, Marie von (anonym): Aus Franzensbad. Sechs Episteln von keinem Propheten. Leipzig 1858. Reprint mit einem Beiheft hrsg. von Karlheinz Rossbacher. Wien 1985.

In der Reclam-Universal-Bibliothek sind erhältlich:

Aphorismen, Nachw. von I. Cella, Nr. 8455;

Das Gemeindegeld, Nachw. von K. Rossbacher, Nr. 8056;

Krambambuli und andere Erzählungen (= Die Spitzin, Er läßt die Hand küssen). Mit Erinnerungen an die Dichterin von Franz Dubsy, Nr. 7887.

#### Textverweise auf:

- Fischer, Erika: Marie von Ebner-Eschenbach und ihr Verhältnis zur Frauenfrage. In: Die Frau 46 (1939), S. 343-349

- Fromm, Erich: Haben oder Sein. Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft. München 1979.
- Handke, Peter: Österreich und die Schriftsteller (1972). In: P. H.: Das Ende des Flanierens. Frankfurt/M. 1980, S. 18-21
- Roszbacher, Karlheinz Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien. Wien: Jugend und Volk, Dachs Verlag 1992. – Darin Analysen und Interpretationen von elf Werken Ebner-Eschenbachs, Abschnitte zur Biographie, zur Position als Adelige, zur Haltung gegenüber dem Literaturbetrieb, über jüdische Gestalten, über Marie Ebner-Eschenbach als schreibende Frau u. a.

✉ *Karlheinz Roszbacher, Institut für Germanistik, Akademiestraße 20, 5020 Salzburg*

# Ich, Arthur Schnitzler

■ von Konstanze FLIEDL

"[...] ich habe so ne gewisse Sympathie für den Menschen, der mein Ich repräsentiert, dass ich manchmal denken mag: es wär doch Schade um ihn. –" Das schreibt, dreiundzwanzigjährig, ein angehender Schriftsteller<sup>1</sup>, der mit seinem "zersplitterten" Leben nicht zufrieden sein kann. Der junge ARTHUR SCHNITZLER (1862-1931) ist nicht eins mit sich; er sieht sein Ich von außen an und fragt sich, ob er ein "Talent" ist oder doch nur ein "Dilettant". SCHNITZLER ist allerdings mit seinen zwei Ichs nicht allein: Viele seiner Generation können sich nicht zurechtfinden mit der Welt, wie sie ihre Väter in den siebziger und achtziger Jahren, der Wiener "Gründungszeit", aufgebaut haben: schöne Fassaden, die etwas anderes repräsentieren, als sie sind, eine Gesellschaft, in der man eine oder mehrere Rollen spielt, in einer Sprache, die etwas anderes meint, als sie bedeutet. SCHNITZLERS Werke sind häufig als nostalgische, ein bißchen oberflächliche und mitunter kitschige Abziehbilder der ausgehenden Donaumonarchie mißverstanden worden; dabei stellen sie unter der Oberfläche des Wiener Konversationstons die prägnantesten Fragen der Moderne: was noch ein "Ich" sein kann und wie Sprache funktioniert.

SCHNITZLER als Impressionisten zu verbuchen, trifft weder literaturgeschichtlich noch poetologisch zu recht zu. Als seine innovatorischen Leistungen gelten der Einakterzyklus (*Analol* 1893, *Reigen* 1900) und der Innere Monolog (*Leutnant Gustl* 1900, *Fräulein Else* 1924): eine dramatische Form, die soziale Interaktionsmuster nicht mehr zu einer zielgerichteten Handlung zusammenbaut, sondern schlaglichtartig aufdeckt, und eine Erzähltechnik, die direkten Einblick gibt in die Bewußtseinsvorgänge einer Figur. Dabei stellt sich heraus, daß das Verhalten und das Bewußtsein der Figuren durch gesellschaftliche Regulative von außen gelenkt ist. Immer geht es darum, wie soziale und sprachliche Formeln das Ich dirigieren. Die "Oberfläche" der Sprache, so zeigt es SCHNITZLER, ist die Tarnung über einem unheilbaren Riß zwischen dem "Ich" und seiner Rolle, zwischen der Sprache und der Wirklichkeit, ein Bruch, der die Ganzheit des künstlerischen Werks ebenso bedroht wie die Identität und das soziale Gefüge.

Ein Jahr vor dem tatsächlichen Zusammenbruch der Habsburger-Monarchie, 1917, hat SCHNITZLER eine Novелlette entworfen, an der er zehn Jahre später weiterschrieb, ohne sie je ganz zu beenden.<sup>2</sup> Der Text scheint kunstlos und unfertig, er steuert mit dem ersten Satz: *Bis zu diesem Tage war er ein völlig normaler Mensch gewesen*, offenbar auf eine traditionelle novellistische Anlage

<sup>1</sup> Eintragung v. 7.5.1885. In: Schnitzler 1987, S. 178

<sup>2</sup> Ich. Novелlette. In: Schnitzler 1977, S. 442-448

mit einer unerhörten Begebenheit hin; andererseits mutet er dem Leser einen recht gewöhnlichen Helden zu: Herr Huber ist Abteilungsleiter (*Rayonschef*) in einem *Warenhaus mäßigen Ranges*, glücklich verheiratet, Vater zweier Kinder, geduldiger Abonnent eines alltäglichen Lebens mit kleinbürgerlichen Kunstgenossen (*Operette zog er vor*). Die Familie wohnt in der Andreasgasse, einer winzigen Nebenstraße im Handwerker- und Kleinunternehmerbezirk Mariahilf. Es folgen zwei Tage, die zu einer Katastrophe führen, und zwar genau datiert auf Pfingsten; und dem Hinweis auf eine Zeitungsmeldung (*Erdbeben in San Franzisko*<sup>3</sup>) darf man auch die Jahreszahl entnehmen: 1906, ein halbwegs friedliches Jahr der Monarchie nach der ungarischen Staatskrise (1905) und vor der Annexion Bosniens (1908). Für die ökonomischen Beziehungen zwischen den Kronländern gibt der Text Signale: Warensendungen aus dem mährischen Brünn und die Besitzungen des böhmischen Fürstengeschlechts Schwarzenberg werden erwähnt. Aber das große Erdbeben des Habsburgerreiches bereitet sich seismographisch schon vor.

### "Welch ungeheure Verwirrung war in der Welt."

Im Leben des sehr unbedeutenden Herrn Huber kommt es zum privaten Umsturz: An diesem Pfingstsonntag, dem Fest des Sprachenwunders, beim Spaziergang, fällt er aus der gewohnten Realität. Relativ wird die Zeit: Herrn Hubers Zeitgefühl stimmt nicht mehr, und das wären seine Stunden überhaupt – für eine Eintagsfliege? Relativ wird die Sprache: Zwischen dem Zeichen (die Tafel mit der Aufschrift "Park") und dem Bezeichneten, Wald und Wiesen, entfällt der selbstverständliche Zusammenhang. Und relativ wird auch der Bezug zur Wirklichkeit: ob sie geträumt ist oder nicht, läßt sich für Herrn Huber nur mehr behelfsmäßig entscheiden.

Das Erlebnis des schlichten Herrn Huber steht damit im Schnittpunkt wissenschaftsgeschichtlicher Modernitätsschübe: 1905 hatte ALBERT EINSTEIN die spezielle Relativitätstheorie entwickelt (*Zur Elektrodynamik bewegter Körper*): Jedes System besitzt eine Eigenzeit. 1901/02 war FRITZ MAUTHNERS Kompendium sprachtheoretischer Überlegungen erschienen (*Beiträge zu einer Kritik der Sprache*): Sprache taugt nichts zur Verständigung. Und 1886 hatte ERNST MACH die These vom unrettbaren Ich aufgestellt (*Analyse der Empfindungen*): Ein "Ich" ist nur mehr ein Kompositum von Sinnesdaten, von Farben und Tönen, Temperatur und Druck. In die unauffällige Normalität von Herrn Huber fallen diese Theorien verstörend ein. Was ist eine Uhr, wenn es keine absolute Zeit geben kann? *Es war ihm, als säße er sehr lange da und er blickte auf die Uhr. Er war nur drei Minuten da gegessen, ja, dies war bestimmt eine Uhr, wenn*

<sup>3</sup> Das Erdbeben und der anschließende Brand San Franciscos hatten sechs Wochen zuvor (18.-22. April 1906) stattgefunden.

auch auf dem Deckel nicht eingegraben stand, daß sie eine war. Denn lose sind die Beziehungen zwischen Dingen und Worten. Zwischen Sprache und Wirklichkeit, sagte MAUTHNER, gibt es keinen verlässlichen Zusammenhang. Da die Dinge nichts anderes sind als die Wahrnehmungen, die wir von ihnen haben, können Worte auch immer nur diese Wahrnehmungen bezeichnen: "Die Worte berühren die Dinge nie."<sup>4</sup> Dieselbe Erfahrung macht Herr Huber: *Hier standen Namen, Bezeichnungen, über die ein Zweifel nicht bestehen konnte. Aber die Dinge, auf die sich diese Namen bezogen, waren weit.* Da diese Dinge nicht zu fassen sind, gibt es zwischen Realität und Traum keine absolute Grenze. MACH hatte gelehrt, daß die "Frage, ob die Welt wirklich ist oder ob wir sie bloß träumen, gar keinen wissenschaftlichen Sinn" hat<sup>5</sup>: Im Wachen gibt es nur komplexere Beziehungen zwischen den Wahrnehmungselementen, daher ist die Unterscheidung bloß eine praktische – wie für Herrn Huber, der sich auf den Fuß tritt und an die Nase faßt: *Er spürte alles ganz genau. Und das wollte er als Beweis für sein Wachsein gelten lassen. Kein sehr zwingender freilich, denn am Ende konnte er auch den Fußtritt und den Griff an die Nase träumen. Aber er wollte sich für diesmal zufrieden geben.*

Dabei bleibt es aber nicht. Herr Huber geht daran, zumindest die Beziehung zwischen Dingen und Worten zu korrigieren. Worte, so stand es bei MAUTHNER, sind Zeichen, Folgen von Lauten oder Buchstaben, die in sich selbst zurückfallen können, wenn die Verbindung mit der Wirklichkeit fehlt: *Er sah nichts als die gedruckten Buchstaben.* Aus MAUTHNERS Studie spricht viel von der Verzweiflung über die Sprache, die die Dinge höchstens von ferne bezeichnen, aber nie ergreifen kann. Und genau diese störende Irritation stellt sich bei Herrn Huber ein, und er versucht, den lästigen Abstand zwischen Wort und Ding zu überbrücken: Er heftet den Dingen Zettel mit ihren Namen an. An Bett und Sessel und Schrank befestigt er die Worte für "Bett" und "Sessel" und "Schrank" (ursprünglich war auch für Hubers Frau ein solcher Zettel vorgesehen: "Gattin"<sup>6</sup>) Auf einen Tisch "Tisch" zu schreiben, *erleichterte ihn ein wenig.* Herr Huber ist damit ein früher Zeichentheoretiker, der sich aber mit der Einsicht, daß "Tisch" kein Tisch ist, nicht abfinden kann: *Welche ungeheure Verwirrung war in der Welt.*

## Herrn Hubers Verzettelung

Das Ende der Geschichte kürzt SCHNITZLER ab: Herr Hubers Verzettelung der Welt macht vor ihm selbst nicht halt; dem Arzt tritt *der Kranke entgegen mit einem Zettel auf der Brust, auf dem mit großen Buchstaben steht: 'Ich'.* – "Ich" ist aber nicht nur ein bloßes Wort, und was es bedeutet, ist letztlich unvorstellbar; wenn das Ich nur der Reflexion von Sinneseindrücken ist, ist das Ichgefühl

<sup>4</sup> Mauthner 1982, Bd. 3, S. 86

<sup>5</sup> Mach 1991, S. 9

<sup>6</sup> Eintragung vom 13.5.1917. In: Schnitzler 1985, S. 43

Täuschung. An der Stelle, an der MAUTHNER zu dieser Folgerung kommt, schwingt jene Erschütterung mit, die Herrn Hubers Selbstverständlichkeiten zerstört hat: "Ist aber das Ichgefühl, ist die Individualität eine Lebenstäuschung, dann bebzt der Boden, auf welchem wir stehen, und die letzte Hoffnung auf eine Spur von Weitererkenntnis bricht zusammen."<sup>7</sup> Das Erdbeben von San Francisco, das in der Zeitung steht, und zugleich als ganz anderes, wirkliches, stattgefunden hat, ereilt die ganze Welt des Ichs. Hubers Verstörung ist Krankheit und Wahnsinn, aber im Grunde hat er nur den Schock der Moderne erlitten: Zeit ist eine relative Größe, Sprache ein Etikett "zu leeren Flaschen"<sup>8</sup> und das Ich eine Fiktion. Das "unerhörte Ereignis" dieser Novellette ist Hubers unvermittelte Praxis zu den Axiomen der Relativitätstheorie, des Empirio-kritizismus und der Sprachkritik.

Daß Huber am Ende als armer Narr dasteht, der nicht wie jeder andere mit dem "Als-ob" einer Ordnung von Welt, Ich und Sprache umgehen kann, mag SCHNITZLER bewogen haben, den Text nicht mehr zum Druck zu geben. Denn SCHNITZLER selbst leitete aus der Einsicht in die "große Verwirrung der Welt" die Verantwortung des Schriftstellers ab. Zu Pfingsten 1906, zur Zeit, als Huber in seine Krise stürzt, bewegt seinen Erfinder noch die Frage nach Konzentration und Sammlung des schreibenden Ich: "Kann alles, was ich jetzt schreibe nur als Skizze betrachten; da es mir völlig unmöglich ist, auch nur auf 1 Stunde zur wirklichen Sammlung zu gelangen. [...] Was müßt nur kommen, um mich zum Herren meines Talents zu machen?"<sup>9</sup>, als der erste Entwurf zur Novellette entsteht, hat SCHNITZLER den Höhepunkt seiner Popularität als Autor bereits überschritten – von den Phrasen und Lügen des Krieges hat er sich distanziert, und das wird man ihm nicht mehr verzeihen. 1927, als er ›*Ich*‹ schreibt und wieder verwirft, erscheint ein Buch, von dem die gedächtnislose Zeit wenig Notiz nimmt: das Diagramm ›*Der Geist in Wort und der Geist in der Tat*‹, in dem SCHNITZLER eine Typologie von Wahrheit und Lüge gibt. Wahrheit ist darin eine Funktion von Kontinuität: einen Zusammenhang, den man zwischen Dingen und Worten, Welt und Subjekt, zwischem dem "Ich" und dem Menschen, der es repräsentiert, stets neu zu suchen hat. Die große Schizophrenie der Moderne hat SCHNITZLER diagnostiziert; auf seine Analyse hat man nicht mehr gehört.

<sup>7</sup> Mauthner 1982, Bd. 1, S. 662f.

<sup>8</sup> Ebenda, S. 87

<sup>9</sup> Eintragung vom 2.6.1906. In: Schnitzler 1991, S. 205

### Literatur

- Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen [1886]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991
- Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache [1901/02]. 3 Bde., Frankfurt/M.: Ullstein 1982
- Schnitzler, Arthur: Entworfenes und Verworfenes. Hrsg. von Reinhard Urbach. Frankfurt/M.: S. Fischer 1977
- ders.: Tagebuch 1917-1919. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1985
- ders.: Tagebuch 1879-1892. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1987
- ders.: Tagebuch 1903-1908. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1991

---

Zum Unterrichtsvergleich mit SCHNITZLERS Novелlette lohnt sich PETER BICHSELS "Kindergeschichte" *„Ein Tisch ist ein Tisch“* (Kindergeschichten. Frankfurt/M.: Luchterhand 1969, S. 18-27), wo ein alter Mann Bett, Tisch, Stuhl usw. umbenennt; auch dieser Text läuft traurig auf die Entfremdung und den Verlust der Sprache hinaus.

✉ Konstanze Fliedl, Institut für Germanistik, Dr. Karl Lueger-Ring 1, 1010 Wien

# Karl Kraus als Dummheitsforscher und Sprachlehrer

■ von Gerald KRIEGHOFER

KARL KRAUS wurde am 28. April 1874 in Jičín, einem böhmischen Städtchen in der Nähe von Königgrätz, geboren, übersiedelte mit seiner Familie als Dreijähriger nach Wien, mit achtzehn veröffentlichte er seine erste Rezension, mit zweiundzwanzig wurde er durch seine Satire über Wiener Schriftsteller, ›*Die demolierte Literatur*‹, berühmt, zwei Jahre später gründete er "Die Fackel", als Dreiunddreißigjähriger publizierte er sein erstes Gedicht, während des Ersten Weltkriegs begann er sein Drama ›*Die letzten Tage der Menschheit*‹ zu schreiben, und mit fünfundvierzig war er zur ›*Instanz K.K.*‹ (HANS WOLLSCHLÄGER) des deutschen Geisteslebens geworden.

Zu den Lesern der "Fackel" gehörten SIGMUND FREUD, ARNOLD SCHÖNBERG, GEORG TRAKL, ALBAN BERG, LUDWIG WITTGENSTEIN, ELIAS CANETTI, KRAUS' Freunde PETER ALTENBERG und ADOLF LOOS, in Deutschland ELSE LASKER-SCHÜLER, BERTOLT BRECHT, WALTER BENJAMIN, MAX HORKHEIMER und THEODOR W. ADORNO, also die produktivsten Köpfe ihrer Zeit.

KARL KRAUS hat als Literaturkritiker begonnen, Literatur und Sprache blieben das Hauptinteresse seines Lebens, und doch hat er tausende Seiten seiner Zeitschrift Problemen gewidmet, die unmittelbar mit Literatur nichts zu tun haben. KARL KRAUS hatte ohne viel Umwege das Zentrum seiner Begabung schon früh entdeckt: Er war als Schriftsteller, Polemiker und Satiriker von Grund auf, während er in Gesellschaft seiner Freunde und Freundinnen keineswegs durch Spott- und Schimpflust, die das Gegenüber nur durch Verkleinerung erträgt, aufgefallen ist.

Ein Teil der Faszination, die von ihm ausging und die ihm immer noch Verehrer schafft, mag mit seiner Außenseiterrolle im öffentlichen Leben zusammenhängen. Er war ein Kämpfer, ein Einzelgänger, allein gegen alle. Zu seinen Gegnern erwählte er sich die angesehensten Namen der zeitgenössischen deutschen Publizistik. Er war ein Beschützer von Schmetterlingen und Dichtern, er verteidigte Huren und Prinzessinnen, deren Privatleben von der Presse verhöhnt wurde, er setzte sich für gequälte Hunde ein und für einen Thronfolger, dessen Andenken nicht entsprechend geehrt wurde, er bekämpfte die sexuelle Zwangsmoral der christlichen Kirchen und hat auch dem durch Krieg und Technik vernichteten "toten Wald" in den ›*Letzten Tagen der Menschheit*‹ eine Stimme gegeben. Er trat als einer der ersten in Österreich öffentlich für die Straffreiheit von erwachsenen Homosexuellen ein und forderte härtere Bestrafung von Eltern, die ihre Kinder mißhandelten. Er war dagegen, Frauen, die abgetrieben haben, strafrechtlich zu verfolgen, und für ein strengeres Presserecht zum Schutz der

Privatsphäre. Anlaß für viele Polemiken gegen Dichter und Schriftsteller war oft weniger ein ästhetisches Versagen als ein moralisches, und mißlungene Metaphern und holprige Sätze in der Literatur waren ihm Beweis für eine defiziente Ethik. Am Ende verstand er sich als Rächer der Natur an allen, die das Leben im "Dienste des Kaufmanns" oder im "Dienste der Technik" verkürzen wollten.

KARL KRAUS blieb in seiner Kritik nie allgemein, klagte nie nur über ein System, sondern nannte Namen, formte diese Opfer der Satire zu exemplarischen Typen einer Lebensform, die er verachtete. Er war ein Satiriker, der keinen Spaß verstand, wenn es um die ernstesten Dinge des Lebens ging, doch so ernst konnte selten etwas sein, daß KRAUS nicht Facetten einer überirdischen Heiterkeit in ihrer Betrachtung fand.

KARL KRAUS wurde verehrt und bekämpft, nicht selten von denselben Personen, nachdem sie ihren eigenen Namen in einer Satire gefunden hatten. Man warf KRAUS vor, er könne nur niederreißen, sei nur destruktiv, gebe sich nur mit literaturfernen Kleinigkeiten ab, er sei selber nur Journalist und schaffe kein positives Werk. Der Satiriker verteidigte sich in vielen Wendungen gegen diese Unterstellungen, zum Beispiel mit dem Bekenntnis:

Aber dem Zerstörungsdrang habe ich nicht gedient, sondern ihn aus eigener Machtvollkommenheit gegen jene Individuen, Typen, Berufe, Klassen kommandiert, die mich ein Grund dafür dünkten, daß sich die Sonne manchmal schwerer entschließt zu erscheinen als ein Tagblatt.<sup>1</sup>

Sein streitbares Leben bewirkte so etwas wie einen Pistolero-Effekt, der auch in der heutigen Sekundärliteratur noch nachwirkt: Junge Polemiker wollen ihre Kraft messen und merken erst zu spät, daß sie einen Kampf mit ungleichen Mitteln führen, daß sie – wie ALFRED POLGAR bemerkte – einen Zweikampf mit einem Messer zu gewinnen versuchen, bei dem KRAUS den Schaft und sie die Klinge in der Hand haben.

"Die Fackel" begann als politische Zeitschrift, die Korruption auf den verschiedensten Gebieten aufdecken wollte, wandte sich bald ab von der Politik, entwickelte sich zu einer kulturkritischen Zeitschrift, die ab November 1911 auf alle Mitarbeiter verzichtete und nur mehr von KRAUS selbst geschrieben wurde. Doch die Einbrüche der Barbarei im ersten Drittel unseres Jahrhunderts erlaubten es einem Schriftsteller wie KRAUS nicht, die Politik links liegen zu lassen, sich ausschließlich mit wesentlichen Fragen der Kunst zu beschäftigen.

<sup>1</sup> Die Fackel, Nr. 339-340, S. 53; 1911

Die Tragödie ›Die letzten Tage der Menschheit‹, deren Titel sich weniger auf den biologischen Begriff der Menschheit bezieht als auf die Idee der Humanität, auf die Hoffnung, durch Aufklärung und Kunst wäre demaleinst ein besseres Leben möglich, diese Tragödie gilt als das bedeutendste Dokument zum Umschlag der Zivilisation in ihr Gegenteil im Ersten Weltkriegs. Weniger allgemein anerkannt ist die ›Dritte Walpurgisnacht‹, das im Sommer 1933 geschriebene, aber erst 1952 veröffentlichte Buch, das beweist, daß schon in den ersten Wochen nach Hitlers Machtergreifung jedermann hätte klar sein können, daß dieser Machtantritt zu Krieg, Verfolgung und Zerstörung führen mußte. Der oft falsch gedeutete erste Satz der ›Dritten Walpurgisnacht‹, "Mir fällt zu Hitler nichts ein", drückt lediglich die resignative Erkenntnis aus, daß der Witz eines Satirikers vor Mördern keinen Schutz bieten kann, wenn das Urteilsvermögen der Mehrheit der Bevölkerung durch Phrasen vernebelt ist, und die Grausamkeiten gegen einzelne teilnahmslos geduldet werden.

KRAUS kämpfte zu Anfang des Jahrhunderts als Amoralist gegen die lebensfeindliche Sittlichkeit des Bürgertums, er war *amoralisch entrüstet*, und mußte später die *moralische Frigidität*, die Gleichgültigkeit gegenüber öffentlichen Verbrechen beklagen. Im Ersten Weltkrieg schrieb er gegen Dichter, Journalisten und Priester, die den Heldentod empfahlen und besangen, vor dem sie sich selber wohlweislich zu drücken wußten. KRAUS' Hauptfeind war die Presse. Er polemisierte nicht gegen die Auswüchse der Presse, wie er manchmal mißverstanden wurde, sondern gegen sie als Ganzes, als Institution, gegen ihre Überschätzung als Informationsmittel und berief sich in hunderten Zitaten auf die Tradition der Preßverachtung der deutschen Dichter und Denker.

Warum brach KRAUS eine vielversprechende Karriere als Journalist ab? Er hielt die innere Zensur des Chefredakteurs für schädlicher als die äußere des Zensors; die Blattlinie, die Meinungsabweichungen untersagte, erkannte er als Strich, auf dem sich der Journalist prostituieren mußte, wenn er unbequeme

Ein Literaturprofessor meinte,  
daß meine Aphorismen  
nur die mechanische Umdrehung  
von Redensarten seien.  
Das ist ganz zutreffend.  
Nur hat er  
den Gedanken nicht erfaßt,  
der die Mechanik treibt:  
daß bei der  
mechanischen Umdrehung der Redensarten  
mehr herauskommt  
als bei der mechanischen Wiederholung.  
Das ist  
das Geheimnis des Heutzutage,  
und man muß es erlebt haben.

## WÖRTERBUCH DER FACKEL

Dabei unterscheidet sich aber  
die Redensart noch immer  
zu Ihrem Vorteil von einem Literaturprofessor,  
bei dem nichts herauskommt,  
wenn ich ihn auf sich beruhen lasse,  
und wieder nichts,  
wenn ich ihn mechanisch umdrehe.

Gedanken aus Rücksicht auf Inserenten oder wichtige *Beziehungen* verschwieg. Mit den Worten "Aber – so machen Sie sich doch über den Ackerbaumminister lustig! [...]" versuchte ihn ein Chefredakteur einmal zu überreden, ein weniger geschäftsstörendes Thema zu wählen.

## Die Entjournalisierung der Leser

KRAUS wollte seine Leser *entjournalisieren*, ihnen den Respekt vor ihren Zeitungen nehmen. Anfangs empfahl er noch, zu einem Ereignis mehrere Zeitungen zu lesen, um durch Vergleich der publizierten Meinungen zu erkennen, wie schlecht begründet jede einzelne ist. KRAUS wurde als orthographischer Jäger, der in Zeitungen Druckfehler suche, grammatische Fehler anprangere oder Stilblüten aufdecke, mißverstanden. Seine Aversion gegen die Presse war grundsätzlicher: In den *Letzten Tagen der Menschheit* (S. 677) steht der Hauptanklagepunkt gegen die Presse: sie zerstöre Phantasie und Mitgefühl. "Nicht daß die Presse die Maschinen des Todes in Bewegung setzte – aber daß sie unser Herz ausgehöhlt hat, uns nicht mehr vorstellen zu können, wie das wäre: das ist ihre Kriegsschuld!"

KARL KRAUS hat auf seinem Weg vom Journalisten zum Schriftsteller, vom Chronisten der Zeit zum Zeitkämpfer, ein neues, noch weitgehend unbearbeitetes Forschungsgebiet entdeckt: die menschliche Dummheit, die unerkannt öffentliches Ansehen genießt und selten ohne Niedertracht und Grausamkeit auftritt. KRAUS wurde Dummheitsforscher, protokollierte sie in jeglicher Gestalt, aus Zeitungen, Plakaten und aus Leserschriften.

Jeden Leserbrief, noch die kleinste Lokalnotiz behandelte KARL KRAUS wie eine bedeutende Botschaft eines Abgesandten der Dummheit. Er nahm sie mit einer Aufmerksamkeit auf, wie sie Repräsentanten einer Großmacht gebührt. Die Formel "Mit vorzüglicher Hochachtung", mit der jeder Brief des Verlags der "Fackel" endete, war keine Höflichkeitsfloskel. Zur Präsentation seiner Funde verwendete KRAUS die Glosse als eine neue Kunstform, durch die das Zitat, oft lediglich typographisch verändert, gleichsam von selbst das Widersinnige in ihm sichtbar macht.

KRAUS' erklärte Absicht im ersten "Fackel"-Heft, den *Phrasensumpf* trockenulegen, blieb das Hauptmotiv der Sprachkritik aller 37 Jahrgänge. Vielleicht als Reaktion auf die Vorwürfe, er könne nur niederreißen, begann KRAUS nach dem Ersten Weltkrieg systematische Aufsätze zur Sprachlehre zu veröffentlichen. Da er sah, wie Philosophie, Bildung und Religion, Theorien und Ideologien ihre Vertreter nicht dagegen immun machten, auf die verhängnisvollsten Parolen hereinzufallen, schien ihm als einziger Ausweg zur Rettung vor dem Untergang der Kultur eine Rückbesinnung auf die Sprache als Erkenntnis-mittel. Eine Haltung, die – wie ein in der "Fackel" wiedergegebenes Zitat von Konfuzius belegt –, keineswegs neu war. Konfuzius (S. 551-479):

Wenn die Begriffe nicht richtig sind, so stimmen die Worte nicht; stimmen die Worte nicht, so kommen die Werke nicht zustande; kommen die Werke nicht zustande, so gedeihen Moral und Kunst nicht; gedeihen Moral und Kunst nicht, so trifft die Justiz nicht; trifft die Justiz nicht, so weiß die Nation nicht, wohin Hand und Fuß setzen. Also dulde man nicht, daß in den Worten etwas in Unordnung sei. Das ist es, worauf alles ankommt.<sup>2</sup>

Nach 1933, als KARL KRAUS' satirische Interventionen gegen staatliche Mörder und Totschläger sinnlos vorkamen, versuchte er in Österreich für junge Leser ein Sprachseminar zu errichten. In seinem letzten Brief an Sidonie Nádherný – kurz vor seinem Tod am 12. Juni 1936 – schrieb KRAUS, der ein Werk von mehr als 30.000 Seiten hinterlassen hat und daneben noch Zeit und Kraft für 700 Vorlesungen fand: "Die Welttölpelheit macht jede Arbeit – außer an Shakespeare – unmöglich."

## Der Sprache dienen

In dem 1932 in der "Fackel" veröffentlichten programmatischen Artikel ›*Die Sprache*‹, der am Ende des gleichnamigen Buches wieder abgedruckt wurde, sammelt KRAUS Motive, die zum Nachdenken über die Grenzen und Möglichkeiten der Sprache anregen und verleiten könnten.

Wenn am Anfang dieses Artikels von der *Auskultation* eines Verses und der *Perkussion* eines Sprachgebrauchs die Rede ist, verweisen diese aus der medizinischen Diagnostik stammenden Begriffe auf die Vorstellung der Sprache als Lebewesen, als Organismus, dessen Geheimnisse man durch Abhören und Abklopfen erkunden könne. Es gelte nicht die Sprache zu beherrschen – dies sei ein aussichtsloses Unterfangen – sondern ihr zu dienen. Ein Zitat aus GOETHE'S „Festspiel“-Fragment ›*Pandora*‹, für KARL KRAUS der Gipfel deutscher Sprachkunst, soll das Geheimnis der Sprache, ihre Widerspenstigkeit gegen feste Regeln, veranschaulichen. Epimetheus erinnert sich in der zitierten Rede an seine Begegnung mit Pandora, einer Pandora, die in GOETHE'S „Festspiel“ im Gegensatz zur mythologischen Überlieferung kein Verderben über die Menschheit bringt. Sie kam herab vom Olymp und ihrer Büchse entströmten mit Rauch und Nebel, wie in einem Theaterzauber, Chimären, Trugbilder, Luftgeburten, die das große Glück verkündeten. Dem *Chor der Neulinge*, die *Menge täuschend*, waren diese Luftgeburten unerreichbar. Epimetheus aber gelang es einmal, sie in der Liebesvereinigung mit Pandora zu fassen. Das Wunder dieser Vereinigung blieb das Glück seines Lebens.

KRAUS identifiziert die Sprache mit einer *Chimäre*, deren *Trugkraft ohne Ende ist*. Nachdenken über die Wortgestalt, Suchen nach der Geburt des alten Wortes, Zweifeln über die richtige Wortwahl, Verantwortung der Wortwahl,

<sup>2</sup> Die Fackel, Nr. 852-856, S. 60; 1931

Gemeinplätze als Abgründe erkennen: dies alles – verspricht KARL KRAUS – könnte nicht nur den Nebel der phrasenverbundenen Dummheit vertreiben helfen, sondern durch gesteigerte Phantasie das Leben selbst bereichern.

Der kurze Aufsatz ›*Die Sprache*‹ ist auch für geübte Leser bei der ersten Lektüre kaum in allen Anspielungen verständlich. Erklärbar ist diese Schwerverständlichkeit mit der Sprödigkeit des Gegenstandes, doch gehorcht sie auch einer Maxime von KARL KRAUS:

Sprachanweisungen müßten unleserlich geschrieben sein, um dem Sprecher annähernd den Respekt einzuflößen wie das Rezept dem Patienten. Wenn man nur entnehmen wollte, daß vor dem Sprachgebrauch der Kopf zu schütteln sei. Mit dem Zweifel, der der beste Lehrmeister ist, wäre schon viel gewonnen: manches bliebe ungesprochen.<sup>3</sup>

Auch wer geneigt wäre, KRAUS' radikale Kritik der Presse als Schrulle abzutun, könnte von seinen sprachkritischen Untersuchungen einiges lernen.

*KARL KRAUS: Die Fackel, 34. Jg., Nr. 885–887, S. 1-4; Ende Dezember 1932:*

### **Die Sprache**

Der Versuch: der Sprache als Gestaltung, und der Versuch: ihr als Mitteilung den Wert des Wortes zu bestimmen – beide an der Materie durch das Mittel der Untersuchung beteiligt – scheinen sich in keinem Punkt einer gemeinsamen Erkenntnis zu begegnen. Denn wie viele Welten, die das Wort umfaßt, haben nicht zwischen der Auskultation eines Verses und der Perkussion eines Sprachgebrauches Raum! Und doch ist es dieselbe Beziehung zum Organismus der Sprache, was da und dort Lebendiges und Totes unterscheidet; denn dieselbe Naturgesetzlichkeit ist es, die in jeder Region der Sprache, vom Psalm bis zum Lokalbericht, den Sinn dem Sinn vermittelt. Kein anderes Element durchdringt die Norm, nach der eine Partikel das logische Ganze umschließt, und das Geheimnis, wie um eines noch Geringern willen ein Vers blüht oder welkt. Die neuere Sprachwissenschaft mag so weit halten, eine schöpferische Notwendigkeit über der Regelmäßigkeit anzuerkennen: die Verbindung mit dem Sprachwesen hat sie jener nicht abgemerkt, und dieser so wenig wie die ältere, welche in der verdienstvollen Registrierung von Formen und Mißformen die wesentliche Erkenntnis schuldig blieb. Ist das, was sie dichterische Freiheit nennen, nur metrisch gebunden, oder verdankt sie sich einer tieferen Gesetzmäßigkeit? Ist es eine andere als die, die am Sprachgebrauch wirkt, bis sich ihm die Regel verdankt? Die Verantwortung der Wortwahl – die schwierigste, die es geben sollte, die leichteste, die es gibt –, nicht sie zu haben: das sei keinem Schreibenden zugemutet; doch sie zu erfassen, das ist es, woran es auch jenen Sprachlehrern gebricht, die dem Bedarf womöglich eine psychologische Grammatik beschaffen möchten, aber so wenig wie die Schulgrammatiker imstande sind, im psychischen Raum des Wortes logisch zu denken.

<sup>3</sup> Die Fackel, Nr. 572-576, S. 76; 1921

Die Nutzenanwendung der Lehre, die die Sprache wie das Sprechen betrifft, könnte niemals sein, daß der, der sprechen lernt, auch die Sprache lerne, wohl aber, daß er sich der Erfassung der Wortgestalt nähere und damit der Sphäre, die jenseits des greifbar Nutzhaften ergiebig ist. Diese Gewähr eines moralischen Gewinns liegt in einer geistigen Disziplin, die gegenüber dem einzigen, was ungestraft verletzt werden kann, der Sprache, das höchste Maß einer Verantwortung festsetzt und wie keine andere geeignet ist, den Respekt vor jeglichem andern Lebensgut zu lehren. Wäre denn eine stärkere Sicherung im Moralischen vorstellbar als der sprachliche Zweifel? Hätte er denn nicht vor allem materiellen Wunsch den Anspruch, des Gedankens Vater zu sein? Alles Sprechen und Schreiben von heute, auch das der Fachmänner, hat als der Inbegriff leichtfertiger Entscheidung die Sprache zum Wegwurf einer Zeit gemacht, die ihr Geschehen und Erleben, ihr Sein und Gelten, der Zeitung abnimmt. Der Zweifel als die große moralische Gabe, die der Mensch der Sprache verdanken könnte und bis heute verschmäht hat, wäre die rettende Hemmung eines Fortschritts, der mit vollkommener Sicherheit zu dem Ende einer Zivilisation führt, der er zu dienen wähnt. Und es ist, als hätte das Fatum jene Menschheit, die deutsch zu sprechen glaubt, für den Segen gedankenreichster Sprache bestraft mit dem Fluch, außerhalb ihrer zu leben; zu denken, nachdem sie sie gesprochen, zu handeln, ehe sie sie befragt hat. Von dem Vorzug dieser Sprache, aus allen Zweifeln zu bestehen, die zwischen ihren Wörtern Raum haben, machen ihre Sprecher keinen Gebrauch. Welch ein Stil des Lebens möchte sich entwickeln, wenn der Deutsche keiner andern Ordonnanz gehorsamer als der der Sprache!

Nichts wäre törichter, als zu vermuten, es sei ein ästhetisches Bedürfnis, das mit der Erstrebung sprachlicher Vollkommenheit geweckt oder befriedigt werden will. Derlei wäre kraft der tiefen Besonderheit dieser Sprache gar nicht möglich, die es vor ihren Sprechern voraus hat, sich nicht beherrschen zu lassen. Mit der stets drohenden Gewalt eines vulkanischen Bodens bäumt sie sich dagegen auf. Sie ist schon in ihrer zugänglichsten Region wie eine Ahnung des höchsten Gipfels, den sie erreicht hat: Pandora; in unentwirrbarer Gesetzmäßigkeit seltsame Angleichung an das symbolträchtige Gefäß, dem die Luftgeburten entsteigen:

Und irdisch ausgestreckten Händen unerreich-  
bar jene, steigend jetzt empor und jetzt gesenkt.  
Die Menge täuschten stets sie, die verfolgende.

Den Rätseln ihrer Regeln, den Plänen ihrer Gefahren nahezukommen, ist ein besserer Wahn als der, sie beherrschen zu können. Abgründe dort sehen zu lehren, wo Gemeinplätze sind – das wäre die pädagogische Aufgabe an einer in Sünden erwachsenen Nation; wäre Erlösung der Lebensgüter aus den Banden des Journalismus und aus den Fängen der Politik. Geistig beschäftigt sein – mehr durch die Sprache gewährt als von allen Wissenschaften, die sich ihrer bedienen – ist jene Erschwerung des Lebens, die andere Lasten erleichtert. Lohnend durch das Nichtzuendekommen an einer Unendlichkeit, die jeder hat und zu der keinem der Zugang verwehrt ist. »Volk der Dichter und Denker«: seine Sprache vermag es, den Besitzfall zum Zeugefall zu erhöhen, das Haben zum Sein. Denn größer als die Möglichkeit, in ihr zu denken, wäre keine Phantasie. Was dieser sonst erschlossen bleibt, ist die Vorstellung eines Außerhalb, das die Fülle entbehrten Glückes umfaßt: Entschädigung an Seele und Sinnen, die sie doch verkürzt. Die Sprache ist die einzige Chimäre, deren Trugkraft ohne Ende ist, die Unerschöpflichkeit, an der das Leben nicht verarmt. Der Mensch lerne, ihr zu dienen!

## Bibliographie

### Zur Einführung:

Karl-Kraus-Lesebuch. Hrsg. von Hans Wollschläger. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987 (= st 1435)  
 Karl Kraus: Heine und die Folgen. Schriften zur Literatur. Ausgewählt und erläutert von  
 Christian Wagenknecht. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1986 (= Universal-Bibliothek  
 8309)

### Werke:

Der Reprint der "Fackel" (Kösel-Verlag und Verlag 2001) ist zur Zeit vergriffen. Sämtliche  
 Bücher von KARL KRAUS (mit Ausnahme seines PETER ALTENBERG-Auswahlbandes) sowie  
 die posthum veröffentlichten Werke ›Die Sprache‹ und die ›Dritte Walpurgisnacht‹ liegen  
 zur Zeit, von CHRISTIAN WAGENKNECHT herausgegeben, als Taschenbücher im Suhrkamp-Verlag  
 (Frankfurt/M. 1986 ff.) vor.

Schriften I, 12 Bde: Sittlichkeit und Kriminalität (st 1311) · Die chinesische Mauer (st 1312) ·  
 Literatur und Lüge (st 1313) · Untergang der Welt durch schwarze Magic (st 1314) ·  
 Weltgericht I/Weltgericht II (st 1315/1316) · Die Sprache (st 1317) · Aphorismen. Sprüche  
 und Widersprüche. Pro domo et mundo. Nachts (st 1318) · Gedichte (st 1319) · Die letzten  
 Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog (st 1320) · Dramen:  
 Literatur. Traumstück. Wolkenkuckucksheim. Traumtheater. Die Unüberwindlichen (st  
 1321) · Dritte Walpurgisnacht. (Neue Ausgabe mit Varianten der Kösel-Ausgabe von  
 1952; st 1322)

Schriften II, 8 Bde. (darunter fünf erstmals von Christian Wagenknecht zusammengestellte  
 Glossen- und Aufsatzbände)

### Sekundärliteratur:

Die Fackel. Hrsg. Karl Kraus. Bibliographie und Register von Wolfgang Hink. München: Saur  
 1994, 2 Bde.

Knepler, Georg: Karl Kraus liest Offenbach. Erinnerungen, Kommentare, Dokumentationen.  
 Wien: Löcker 1984

Kraft, Werner: Karl Kraus. Beiträge zum Verständnis seines Werks. Salzburg: Müller 1956

Krolop, Kurt: Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus. Neun Studien. Berlin: Akademie 1992

Scheichl, Sigurd Paul: Kommentierte Auswahlbibliographie zu Karl Kraus. In: Sonderband  
 Karl Kraus der Reihe text + kritik. München 1975. Fortsetzungen in: Kraus Hefte 1-72.

Hrsg. von S. P. Scheichl und Chr. Wagenknecht. München: edition text + kritik 1977-1994

Schick, Paul: Karl Kraus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965 (= rororo rm 111)

Timms, Edward: Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna.  
 New Haven-London 1986 (eine deutsche Übersetzung ist im Deuticke-Verlag angekündigt)

✉ Gerald Kriehofer, Österreichische Akademie der Wissenschaft, Kommission für  
 literarische Gebrauchsformen, Sonnenfelsgasse 19/8, 1010 Wien

# Aufklärer. Spion. Soldat. Dichter. Privatmann.

## Die Selbstentwürfe des Robert Musil

■ von Arno RUSSEGGER

### Nichts hat eine Ursache

Der österreichische Schriftsteller ROBERT MUSIL (1880-1942)<sup>1</sup>, dessen Eigenschaften sich vielleicht am besten unter dem Gesichtspunkt einer lebenslangen Abwehrhaltung dagegen zusammenfassen lassen, irgendwie greifbar zu sein, war ein Meister in den Techniken der Verschleierung, vor allem der Umwandlung des Selbst in das Medium Schrift. Denn bei aller Kritikbesessenheit, Ironie und Melancholie, die ihn auszeichneten, bevorzugte es MUSIL, eine innere Teilnahmslosigkeit gegenüber realhistorischen, realpolitischen Geschehnissen zur Schau zu tragen, anstatt sich als Agitator hervorzutun, der für oder gegen bestimmte Ideen eintrat. Es ging ihm darum, sich der Realität gegenüber stets wie ein 'Spion' zu verhalten, wie ja der Titel seines Hauptwerks, des Romans ›*Der Mann ohne Eigenschaften*‹ (1930/32; hinfort ›*MoE*‹) ursprünglich hätte lauten sollen. Ob Aufklärer, Spitzel, Geheimdienstler, Soldaten, Späher oder eben Schriftsteller – sie alle haben sich zu bewähren im Umgang mit Fiktionen, gewinnen Profil in der Produktion und Interpretation von simulierten Wahrnehmungen, in der abstrakten Codierung und De-Codierung von Informationen, um ihr Überleben zu sichern.

Der Eigenart seines Denkens, von Erlebnissen und allem angeeigneten Wissen auf den/die ihnen *gemeinsamen*, 'ideographischen'<sup>2</sup> *Nenner* zu abstrahieren, Erfah-

<sup>1</sup> Die Werke Robert Musils werden im folgenden nach folgenden Ausgaben und in folgenden Kurzformen zitiert:

Gesammelte Werke, 9 Bände. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1978 (Zitate werden unter Angabe der Zahl des Bandes 1-9 und der Seitenzahl in Fußnoten oder direkt im Text in Klammern angeführt.)

Tagebücher, 2 Bände (Bd. 1: Tagebücher; Bd. 2: Anmerkungen, Anhang, Register). Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1976 (Zitate werden unter Angabe von "TB I" bzw. "TB II" und der Seitenzahl in Fußnoten oder direkt im Text in Klammern angeführt.)

Der literarische Nachlaß, CD-ROM-Edition. Hrsg. von Friedbert Aspetsberger, Karl Eibl und Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1992 (Zitate werden unter Angabe der Paginierung [= Mappengruppe/Mappe/Seite] in Fußnoten oder direkt im Text in Klammern angeführt.)

<sup>2</sup> Vgl. 8,1130: "Der wesentliche Sachwert wird vernachlässigt, neben dem Biographischen fehlt das bewußt Ideographische [...]. Jedes menschliche Werk besteht aus Elementen, die auch in unzähligen anderen Verbindungen vorkommen, und indem man es so versteht, löst es sich in die fließenden Reihen der Seele auf, welche von Anbeginn bis heute laufen, und wird eine Auslegung des Lebens."

rungsdaten als symptomatische Teilelemente von jeweils größeren Sinn/Unsinngefügen zu deuten, entsprach MUSIL sogar, wenn es um ein derart epochales Ereignis wie den Ersten Weltkrieg ging. Im ›*MoE*‹ sollte dementsprechend "nicht ein Beitrag zur Kausalität [des Krieges; Anm. AR], sondern dazu gegeben werden" (VII/14/26). Denn, wie er lapidar vermerkte: "Nichts hat eine Ursache, nichts ist schuld." (ebd.) Das beliebte "Forschen nach einer Ursache und einem Verursacher" für die Katastrophe hatte seiner Meinung nach "das höchst positive negative Resultat gehabt, daß die Ursache überall und bei jedem war". Mit anderen Worten:

die Ursachenkette ist eine Weberkette, es gehört ein Einschlag zu ihr und alsbald lösen sich die Ursachen in ein Gewirk auf. Längst hat man die Ursachenforschung in der Wissenschaft aufgegeben oder wenigstens stark zurückgedrängt und durch eine funktionale Betrachtungsweise der Zusammenhänge ersetzt. (4,1438)

Zu welchen literarischen Verfahrensweisen die konsequente Umsetzung einer solchen Anschauung geführt hat, soll im folgenden exemplarisch untersucht werden.

## Déjà vu und Selbstentfremdung

MUSILs zentraler poetologischer Terminus der 'Sinngestalt' (vgl. 8,1215) – i. e. die spezielle Ausdrucksweise und "Formelung" (8,1221) eines Texts – steht für etwas anderes als eine Menge von originären Formulierungen; er zielt vielmehr auf ein Hervortreten- und ein auf höherer Ebene erfolgendes neuerliches Verschwindenlassen der zur Anwendung gebrachten ästhetischen Verfahren. MUSILs Metaphorik, welche oft gepriesen wird, ist nur eine Seite der Wirkung seines Sprachkosmos: indem MUSIL nämlich Begriffe von ihrem herkömmlichen, definitiv fixierbaren Inhalt erlöst und sie wieder zu Worten macht, die wie "das Siegel auf einem lockeren Pack von Vorstellungen" (8,1213) sind, geht es ihm nicht hauptsächlich um sprachliche Bilder (d. h. Bilder in Worten). Jedes Wort ist dann für sich schon 'Bild', zumal im Zustand der Verschriftlichung. Als Leser kann man geradezu beobachten, zu welchen Reihungen und Verbindungen die sprachlichen Zeichen in ihrer wiedergewonnenen Freiheit, gemäß einem *iconischen Prinzip*, fähig sind.

In den Texten MUSILs sind demnach nicht lediglich neue Erlebnisse beschrieben, sondern es zeichnet sich in der stets mehrfach codierten Aufbereitung ihrer Aussagemuster eine andere Art des Erlebens ab (vgl. 8,1148), das einem erhöhten Gefühls- und Geisteszustand, dem sogenannten *anderen Zustand* (= 'aZ'), entspricht. MUSIL war sich allerdings im klaren darüber, daß viele seiner Zeitgenossen glaubten, etwas Ähnliches ausgerechnet im Krieg erlebt zu haben (vgl. IV/3/288). Daher begann er, im Zuge der jahrzehntelangen Arbeit am ›*MoE*‹, während der sich spätestens ab 1930 eine Art wahnwitziger 'Wiederholung' der geschichtlichen

Situation, wie sie vor dem Ersten Weltkrieg bestanden hatte, einzustellen schien<sup>3</sup>, die Motive des 'aZ' zu historisieren und kombinierte sie immer stärker mit denjenigen des Kriegs.<sup>4</sup> Entwürfe, die (durch den tatsächlichen Ausbruch eines Zweiten Weltkriegs relativierte) Utopie des 'aZ' schließlich durch diejenige "der induktiven Gesinnung" zu ersetzen (vgl. 5,1860 und 5,1882ff.), sind auch unter dem Gesichtspunkt zu betrachten, Alternativen zu einem dualistischen Verständnis menschlicher Seinsweisen, das rationale und emotionale Aspekte derselben voneinander trennt, zu suchen.

Nicht zuletzt auf Erlebnisse, die MUSIL während des Ersten Weltkriegs an der Italienfront gehabt hat, rekurriert die märchenhafte Erzählung ›Die Amsel‹ (7,548ff.), in der seine Poetik gleichsam wie in einem Experiment durchexerziert und demonstriert wird. Es handelt sich um einen relativ langen Text, der im Anschluß an eine Anzahl kürzerer bzw. kürzester Arbeiten aus den verschiedensten Schaffensperioden eine eigene Abteilung des Bandes ›Nachlaß zu Lebzeiten‹ (7,471-622) bildet, der 1936 als die letzte Buchpublikation MUSILS erschienen ist.

Zunächst werden mehrere Erzählstränge ineinander verschachtelt, aus denen die bisherigen Werdegänge, d. h. die Vor-Geschichten, zweier Männer hervorgehen, von denen einer in der Rahmenhandlung als Berichterstattender, der andere als Zuhörer/Adressat dreier Binnenerzählungen eingeführt wird. Es handelt sich um Jugendfreunde, die einander "aus den Augen" (7,549) verloren haben:

[...] und als sie endlich für kurze Zeit abermals zusammengeführt wurden, erzählte Azwei das nun Folgende in der Art, wie man vor einem Freund einen Sack mit Erinnerungen ausschüttet, um mit der leeren Leinwand weiterzugehen. Es kam unter diesen Umständen wenig darauf an, was dieser erwiderte, und es kann ihre Unterredung fast wie ein Selbstgespräch erzählt werden. Wichtiger wäre es, wenn man genau zu beschreiben vermöchte, wie Azwei damals aussah, weil dieser unmittelbare Eindruck für die Bedeutung seiner Worte nicht ganz zu entbehren ist. Aber das ist schwer. (7,549f.)

Obwohl es angeblich stets darauf ankomme, wer jeweils was berichtet, wird die mit diesem Hinweis geweckte Erwartung des Lesers auf außergewöhnliche Persönlichkeiten nicht erfüllt, wenn man erfährt, daß die Männer "Aeins und Azwei" heißen – also Namen haben, die wie Zahlenwerte einer beliebigen mathematischen

<sup>3</sup> Vgl. Musils Pläne bezüglich der Gliederung der Phasen des Romans in Vorkrieg – Krieg – Nachkrieg/Vorkrieg – Krieg – Nachkrieg: "Der gealterte U von heute, der den zweiten Krieg miterlebt, und auf Grund dieser Erfahrungen seine Geschichte, und mein Buch, epilogisiert." (5,1943)

<sup>4</sup> Vgl. II/8/70: "Schilderung der auf den Krieg zutreibenden Zeit muß die Unterlage geben, auf der U[rich]/Ag[athe] spielt, die Problematik des aZ-Kreises muß in stärkere Beziehung zu der der Zeit gesetzt werden, damit man sie versteht u. nicht bloß für eine Extravaganz hält." – Die hier postulierte Zeitbezogenheit des 'aZ', der meist als das Telos einer Musil gerne unterstellten Metaphysik angesehen wird, wurde bisher in der Sekundärliteratur viel zu wenig beachtet, wird die Chiffre doch im allgemeinen als Ausdruck für das genaue Gegenteil – also Zeitentrücktheit, kontemplative Selbstgenügsamkeit u. ä. – gedeutet.

Reihe lauten. Sie sind gar keine richtigen Individuen, sondern eher Durchschnittstypen, gleichwohl eine Art von Zwillingen ("Sie verachteten sich [...] gegenseitig und untrennbar [...]"; 7,549). Wie Ulrich empfindet Azwei die Selbstentfremdung, die die Realität zu einem Wahrscheinlichkeitsmoment degradiert, das aus statistisch erfaßbaren Daten zu deduzieren ist.

Die gegenseitige, verbale Kommunikation ist korrupt: Monologe werden gehalten; die Inhalte von Rede und Antwort gehen aneinander vorbei. Das wirklich Entscheidende und Signifikante kann nicht (mehr) direkt ausgesprochen, sondern bestenfalls über die Augen indirekt erschlossen werden. Die Bezugspunkte der Erinnerung scheinen keine Seinsqualität unabhängig von dem 'Sack' des Denkens und der Vorstellungskraft zu haben; dort aber werden sie quasi "durcheinander geschüttelt" und kehren als persönliche Obsessionen "von Zeit zu Zeit wieder wie eine Fliege, die sich nicht verscheuchen läßt" (vgl. 7,551),

Immer neue Anläufe muß desgleichen MUSIL unternehmen, um sich von einigen offensichtlich ihn selber häufig heimsuchenden Motiven aus dem ›*Nachlaß zu Lebzeiten*‹ zu befreien, wie beispielsweise dem Sterben/Tod oder der "Grabplatte" (vgl. 7,485f.), dem nächtlich-frühmorgentlichen "Erwecken" (vgl. 7,483f.) und dem anschließenden Wachtraum (vgl. 7,552/561), worin sich – an der "Grenzlinie" der Wahrnehmung – Innen und Außen verkehren:

[...] ich wachte anders als bei Tage. Es ist sehr schwer zu beschreiben, aber wenn ich daran denke, ist mir, als ob mich etwas umgestülpt hätte; ich war keine Plastik mehr, sondern etwas Eingesenktes. Und das Zimmer war nicht hohl, sondern bestand aus einem Stoff, den es unter den Stoffen des Tages nicht gibt, einem schwarz durchsichtigen und schwarz zu durchführenden Stoff, aus dem auch ich bestand. Die Zeit rann in feberkleinen schnellen Pulsschlägen. Weshalb sollte nicht jetzt geschehen, was sonst nie geschieht? (7,552)

Doch die innere Bereitschaft Azweis allein, "an das Übernatürliche zu glauben" (ebd.) reichte nicht aus, damit "Wunder" geschehen. Kein "Himmelsvogel" kam: "Es war gar keine Nachtigall, es war eine Amsel", heißt es als persiflierende, intertextuelle SHAKESPEARE-Paraphrase und verweist auf die Tatsache, daß es unter Umständen ein ganz gewöhnlicher Vogel sein kann, was einen "so verrückt" (7,552) machen, darüberhinaus "noch viel mehr" (7,553) bedeuten kann. Für Azwei lag in dem Ruf des Vogels ein entscheidender Wendepunkt seiner ganzen Existenz; er verläßt seine Frau und ist nie wieder zu ihr zurückgekehrt.

Hier zeigt sich, daß der *andere Zustand* keine utopische Gegenwelt in einem irrationalen (N)Irgendwo ist, wie es unterstellt zu werden pflegt; wie in einem Film/Kino wird der 'aZ' als ein anderes, immanentes *zweites Gesicht* der Dinge, das sich parallel zur Oberfläche der normalen Sichtbarkeit entwickelt, zum Vorschein gebracht. In ihrer *Bild*-haftigkeit haben Geschehnisse etwas Abstrakt-Zuständliches, gewöhnliche Wirklichkeitsstrukturen lösen sich hingegen auf in eine Fülle wandelbarer Einzelheiten. Das wirkt wie ein heimliches Verwobensein praktisch aller erzählten Schicksale, und nicht selten beschleicht einen bei der

MUSIL-Lektüre ein Gefühl des *Déjà vu*, wenn einem etwas, das man gewiß zum erstenmal liest, bereits aus einem anderen seiner Werke *unheimlich* bekannt vorkommt.

## Die 'Bilder' des Bewußtseins

Die sogenannte Normalität, den Alltag, bestimmt MUSIL als ein *perpetuum mobile* uneigentlicher Gewohnheiten, eingeschliffener Geistlosigkeiten und affektiver Selbsttäuschungen. Er analysiert die Entfremdungsmechanismen (i. e. "eine sich vertiefende Verständnislosigkeit für das Menschsein"; 7,522) des einzelnen gegenüber den Vorgängen der Lebenswelt, die vor allem in der urbanen Massengesellschaft allenthalben um sich greifen. Der sogenannte *totale Krieg* ist in dieser Hinsicht die Pervertierung zivilisatorischer Zustände. Traditionelle bürgerliche Konzepte von Individualität und Selbstbestimmtheit werden als autosuggestive Projektionen im Rahmen einer schizoiden Verfaßtheit der Wirklichkeit entlarvt.

Die Herausforderung, die MUSIL für sich erkannte, bestand jedoch darin, die 'Entwirklichung' der Wirklichkeit eben nicht, wie es die Exponenten eines bürgerlichen Kulturpessimismus seit dem 19. Jahrhundert taten, als Folge eines fortschreitenden gesellschaftlichen Chaos zu interpretieren. Eher im Gegenteil: Die zeitgenössische Wirklichkeit bestand für ihn aus einem überperfektionistischen Getriebe (vgl. die "Moden des Denkens, Fühlens und Handelns"; 7,521; vgl. Azweis erste Erzählung über den "Geist der Massenhaftigkeit"; 7,550f.), welches gerade aus diesem Grund inhuman geworden war ("allseitige Harmonie der Brutalität"; 7,522).

MUSILS Rückgriff auf bestimmte Sprach- oder Gattungsmuster wie Mythos, Märchen, Legende u. ä., die aber in ihrem nunmehr uneigentlichen, 'bildhaften' Gebrauch als Artefakte kenntlich gemacht werden, thematisiert ihre Form unter der Voraussetzung, daß sie Element innerhalb eines funktionalen Zusammenhangs eines bestimmten Kunstwerks sind. Erst in der Fiktionalisierung des als Fiktiven Erkannten bzw. Erkennbaren, in der Entkonventionalisierung durch inszenierte Konventionen, kann neue 'Bedeutung' entstehen.

Die Differenz, die wir als fundamentale Dichotomie von Subjektivität und Objektivität zu erachten gewohnt sind, wird verlagert in Richtung einer Differenz zwischen aktueller Perzeption und Erinnerung. Letztere besteht nicht länger als reale Getrenntheit des Menschen von der Natur, sondern als eine Grenz- (d. h. Trenn- und Verbindungs)linie, die quer durch ihn selbst verläuft. Sie ist, mit anderen Worten, überhaupt nicht räumlich zu denken, sondern als Bedingung der Zeit im Wandel der 'Bilder' des Bewußtseins. Die Imaginationen der Subjektivität entfalten sich während ihres/parallel zu ihrem Erzähltwerden/s und leisten damit Erinnerungsarbeit als Entwurf einer hypothetischen Gegenwelt.

Die Art der Anordnung der dabei entstehenden ästhetischen Gebilde macht den Menschen zum Zuschauer der Realität in ihren wirklichen, weil bedeutenderen

Abbildern (zu denen Sprachliches mitgezählt werden muß).<sup>5</sup> Das Sicht- und Hörbare ist zur *Camouflage* des Nicht-Sicht- bzw. Nicht-hörbaren geworden, das – aus welchen (gesellschaftspolitischen?) Gründen immer – nicht wahrgenommen werden kann oder darf.

## Der singende Tod

Aus einer Überblendung zweier 'Welten' bzw. unterschiedlicher simultaner Geisteszustände, was ohne Zweifel ein zentrales ästhetisches Verfahren und geradezu ein Schlüsselmotiv in MUSILs Dichtungen ist, besteht Azweis zweite Erzählung, das *Erlebnis mit dem Fliegerpfeil*. Dessen Beginn versucht er mit distanzierten Kommentaren und Erklärungen zunächst rational zu fassen und in seine übrigen Erlebnisse einzuordnen:

In diesem Augenblick hörte ich ein leises Klingen, das sich meinem hingerissen emporstarrenden Gesicht näherte. Natürlich kann es auch umgekehrt zugegangen sein, so daß ich zuerst das Klingen hörte und dann das Nahen einer Gefahr begriff; aber im gleichen Augenblick wußte ich auch schon: es ist ein Fliegerpfeil! Das waren spitze Eisenstäbe, nicht dicker als ein Zimmermannsblei, welche damals die Flugzeuge aus der Höhe abwarfen; und trafen sie den Schädel, so kamen sie wohl erst bei den Fußsohlen wieder heraus, aber sie trafen nicht oft, und man hat sie bald wieder aufgegeben. (7,555)

Obwohl der Fliegerpfeil, der kriegsgeschichtlich gesehen genau den Übergang von archaischen zu modernen Waffentechniken markiert, auf bisher unbekannte, unvergleichliche Weise akustisch in Erscheinung getreten sei ("Bomben und Maschinengewehrschüsse hört man anders"; 7,556), habe Azwei "sofort [gewußt], womit ich es zu tun hätte." (7,556) Die Wahl des Konjunktivs ("hätte") hat bei der Lektüre etwas Irritierendes an sich und steht im Widerspruch zur Dezidiertheit der vorangehenden Identifikationsleistung Azweis. Der Erzähler baut mit subtilen sprachlichen Mitteln eine Korrespondenz auf zwischen der Öffnung der grammati-

<sup>5</sup> Vgl. Joachim Paech: *Literatur und Film*. Stuttgart 1988 (= Sammlung Metzler, Bd. 235), S. 79: "Die Realität wird dem Menschen dieses Jahrhunderts [des neunzehnten; Anm. d. Verf.] (und des folgenden) zum Gegenstand der Betrachtung in ihrer illusionären Abbildung. [...] Verbürgt wird dieser Realismus nicht durch die Wahl der Inhalte, sondern allein durch die Struktur, mit der die dargestellten Inhalte zum Beobachter in Beziehung gesetzt sind." – Siehe auch Paul Virilio: *Logistik der Wahrnehmung*. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. Wien-München: Hanser 1986, S. 86f.: "Zu überleben bedeutet, zugleich Schauspieler und Zuschauer eines real gelebten Films zu sein, die Zielscheibe eines unterschwellig wirkenden audiovisuellen Beschusses abzugeben und dabei selbst den Feind 'anzuzünden', wie es in der Landsersprache heißt. [...] So beschrieb mein alter Freund mir mit deutlichem Vergnügen das Szenarium der Schlacht, während mir Neuling das ganze Geschehen wie ein Spezialeffekt der Schlacht vorkam, wie den jungen GIs, die, wenn sie einen gefährlichen Außenposten beziehen mußten, sagten: 'Auf ins Kino!'"

kalischen Textur für polysemantische, hypothetisch angedeutete Bezüge (immerhin hat sich die Nachtigall vom Anfang der Erzählung später zu einer Amsel und nun irgendwie zu einem Fliegerpfeil gewandelt; gleich darauf wird sogar noch die Mutter daraus) und der allmählichen Öffnung des konkret geschilderten historischen, topographischen Raums in Richtung einer zusätzlichen Erlebnisdimension, die ausschließlich aus der Perspektive Azweis Gestalt annimmt. Denn sehen konnte man von dem Pfeil, dessen todbringende Kraft sich gegen irgendeinen beliebigen Menschen richtete, natürlich gar nichts; eines der markantesten Merkmale des *totalen Kriegs* bestand tatsächlich paradoxerweise darin, daß sich die Gegner immer mehr aus dem Gesichtsfeld verloren, anstatt wie früher einander Auge in Auge gegenüberzustehen. Nichtsdestotrotz habe sich bei Azwei unweigerlich eine innere Gewißheit eingestellt, die auf eine Reversibilität von Sinnesreflexen und deren äußeren Auslösern verweist: "er trifft!" (7,556) – eine Regung, die Azwei aus sich allein hervorzubringen meint (denn keiner der sonst noch anwesenden Kameraden hatte Lust, sich zu decken) und – "Natürlich kann es auch umgekehrt zugegangen sein [...]" (7,555) – von der er als Person gleichzeitig quasi *hervorgebracht wird*, so daß sie ihn "wie ein nie erwartetes Glück" (ebd.) übermannt habe:

Inzwischen war der Laut von oben körperlicher geworden, er schwoll an und drohte. Ich hatte mich einigemal gefragt, ob ich warnen sollte; aber mochte ich oder ein anderer getroffen werden, ich wollte es nicht tun! Vielleicht steckte eine verdammte Eitelkeit in dieser Einbildung, daß da, hoch oben über einem Kampffeld, eine Stimme für mich singe. [...] Aber ohne Zweifel hatte nun die Luft auch für die anderen zu klingen begonnen; ich bemerkte, daß Flecken von Unruhe über ihre Gesichter huschten [...] Ich sah noch einmal diese Gesichter an: Burschen, denen nichts ferner lag als solche Gedanken, standen, ohne es zu wissen, wie eine Gruppe von Jüngern da, die eine Botschaft erwarten. Und plötzlich war das Singen zu einem irdischen Ton geworden, zehn Fuß, hundert Fuß über uns, und erstarb. Er, es war da. (7,556f.)

Der sicher scheinende Tod, der zu guter Letzt dadurch abgewendet worden ist, daß Azwei intuitiv im einzig richtigen Moment eine rettende Bewegung vollführt<sup>6</sup>, wird erlebt als *Attacke und Wunscherfüllung*, als *Auslöschung und Neuwerdung*, als ein Initiationsvorgang, wie er sich bei einer Taufe oder beim ersten Geschlechtsakt vollzieht. Die Geschichten Azweis berühren somit strukturell das ureigenste Problem MUSILS als Schriftsteller: im Prozeß des Schreibens liegen Identitätsverlust *und* Identitätssicherung so nah beieinander wie etwa im Krieg die Zerstörung und die Besitznahme eines Landes; die Verrätselung und die Offenbarung der

<sup>6</sup> Vgl. 7,559: "Aber hast du nie bemerkt, daß dein Körper auch noch einen anderen Willen hat als den deinen? Ich glaube, daß alles, was uns als Wille oder als unsere Gefühle, Empfindungen und Gedanken vorkommt und scheinbar die Herrschaft über uns hat, das nur im Namen einer begrenzten Vollmacht darf, und daß es in schweren Krankheiten und Genesungen, in unsicheren Kämpfen und an allen Wendepunkten des Schicksals eine Art Urentscheidung des ganzen Körpers gibt, bei der die letzte Macht und Wahrheit ist."

Welt gehen Hand in Hand.

Um deshalb die Fragwürdigkeit linearer Geschichtskonstruktionen zu erweisen, gibt es bereits im ersten Satz der ›Amsel‹ einen Ich-Erzähler, der ohne 'Namen' bleibt, alsbald unmerklich in anderen Erzählfunktionen aufgeht und bis zum Ende, das im Grunde keines ist, verschwunden bleibt, d. h. nicht mehr zu Wort kommt, obwohl er *pro forma* überhaupt nie zu reden aufgehört hat. Diese autoreferentielle Konstellation, aufgrund derer die einmal gesetzten Prämissen der Textlogik sich andauernd selbst unterlaufen und durch das Prinzip des Zyklischen, das in der ›Amsel‹ wie in den Erzählungen der ›Vereinigungen‹ oder der ›Drei Frauen‹ wirksam ist, potenziert werden, ist ein Paradigma dafür, inwiefern poetologische Positionen MUSILS an seine Figuren delegiert werden. Denn sowohl hinter Acins<sup>7</sup> als auch Azwei steckt natürlich gleichsam MUSIL, der Schriftsteller, der ebenfalls mit Hilfe bestimmter Mittel und Methoden, die unterschiedlichsten Zeichenrepertoires und Signifikationssystemen (Literatur, Mathematik, Physik, Ballistik, Experimentalpsychologie, Nachrichtentechnik, Religion, Filmtheorie) entlehnt sind, aus einem amorphen Erlebnisvorrat gestaltete Sprachgebilde zu filtern versucht, um sie dann wie in einem Experimentallabor auf ihre Bedeutung(en) hin untersuchen zu können, ohne je damit zu einem Abschluß, zu einer Konklusion des Ganzen, gelangen zu können:

[...] Denn im Grunde ist Jugendfreundschaft um so sonderbarer, je älter man wird. Man ändert sich im Laufe solcher Jahre vom Scheitel bis zur Sohle und von den Härchen der Haut bis ins Herz, aber das Verhältnis zu einander bleibt merkwürdigerweise das gleiche und ändert sich sowenig wie die Beziehungen, die jeder einzelne Mensch zu den verschiedenen Herren pflegt, die er der Reihe nach mit Ich anspricht. Es kommt ja nicht darauf an, ob man so empfindet wie der kleine Knabe mit dickem Kopf und blondem Haar, der einst photographiert worden ist; nein, man kann im Grunde nicht einmal sagen, daß man dieses kleine, alberne, ichtige Scheusal gern hat. Und so ist man auch mit seinen besten Freunden weder einverstanden noch zufrieden [...] (7,548)

Seine letzte Geschichte bringt Azwei auf eine Weise vor, daß man ihm sofort ansieht, wie sehr er "darauf brannte, sich diese Geschichte erzählen zu hören" (7,557). Noch einmal werden die wesentlichsten Elemente der gesamten Erzählung miteinander verknüpft. Es geht um Kindheit und den Tod der Eltern Azweis, vor allem um die Mutter, "die nicht viel von Azweis Liebe besessen hatte" (7,557). Sie wird beschrieben als jemand, der Azwei so unruhig machte "wie das Beisammensein mit einem Spiegel, der das Bild unmerklich in die Breite zieht" (7,557). Er hingegen ist für sie immer noch "das Bild eines kleinen Knaben [...], in den

<sup>7</sup> Vgl. Annie Reniers-Savranckx: Robert Musil. Konstanz und Entwicklung von Themen, Motiven und Strukturen in den Dichtungen Robert Musils. Bonn: Bouvier 1972, S. 192: "Die Figur des Zuhörers gehört zur Form, zur Struktur eher als zum Geschehen, er stellt das kritische Selbstbewußtsein des Erzählers dar, ist eine Art rationales Filtergefäß für die Materie, so daß 'ihre Unterredung fast wie ein Selbstgespräch erzählt werden kann', wie der Erzähler selbst erläutert."

sie weiß Gott welche Hoffnungen gesetzt haben mochte [...]; und da ich dieser längst verschwundene Knabe war, hing ihre Liebe an mir [...]" (7,558).

MUSIL verarbeitet hier eine Erkenntnis aus der Gestaltpsychologie, die Seherfahrungen aus zeitlich vorausgegangenen Seherlebnissen ableitet. "Der Einfluß der Erinnerung wird noch größer, wenn ein starkes persönliches Bedürfnis im Betrachter den Wunsch auslöst, Gegenstände mit bestimmten Wahrnehmungseigenschaften zu sehen", schreibt RUDOLF ARNHEIM, einer der profiliertesten, noch lebenden Alt-Berliner Gestaltpsychologen.<sup>8</sup> Für Azwei hat das eigene Bild-Sein (aus der Sicht der Mutter) zwar einen Reiz, wird mitunter aber auch zur Qual, wenn nämlich die Dimension der Zeit innerhalb der persönlichen Wahrnehmung ignoriert wird:

Denn ich kann wohl sagen, ich verweile nicht gern bei mir, und was so viele Menschen tun, daß sie sich behaglich Photographien ansehen, die sie in früheren Zeiten darstellen, oder sich gern erinnern, was sie da und dann getan haben, dieses Ich-Sparkassen-System ist mir völlig unbegreiflich. [...] Aber gerade weil ich gewöhnlich so fühle, war es wunderbar, als ich bemerkte, daß da ein Mensch, solange ich lebe, ein Bild von mir festgehalten hat; wahrscheinlich ein Bild, dem ich nie entsprach, das jedoch in gewissem Sinn mein Schöpfungsbefehl und meine Urkunde war. (7,558)

Das Subjekt Azwei wird dadurch konstituiert, daß es sich der Kontingenz der eigenen Geschichte bewußt wird, indem es sich, Aeins aus der Erinnerung heraus erzählend, ästhetisiert.<sup>9</sup> Im Gegensatz zur Figur der Mutter ermöglicht ihm die Dimension der Zeit eine Distanz zu sich selbst: d. h. seine Subjektivität *ist* diese Distanz und nicht die naive, unerträgliche Identität, die die Mutter zwischen dem Knaben und Mann über die Jahre hinweg herstellt. Die Frage nach dem Wesen der Zeit kommt also überein mit der Frage nach dem Status des Ichs. Oder anders herum: bei dem Begehren eines Menschen, sich selbst (wieder) zu finden (man denke an Azweis am Dachboden seines Elternhauses gemachte Entdeckung sowie sein Lesen der alten Kinderbücher, in denen sich allerhand Bleistiftnotizen – Spuren seiner Kinderfinger – finden; 7,560f.), handelt es sich darum, die Vorgaben der Zeit abzuschütteln zu wollen. So, wie die Zeit das Individuum erschafft, erschafft das Individuum erst die Zeit: als Begriff. Die fortgesetzten Reflexionen des Augenblicks bilden Versuche, das *hic et nunc*, das unbegriffen als 'Leben' abläuft, zu erleben – so, als gäbe es den absoluten Punkt im Raum und die absolute Gegenwart in der Zeit, und beides wäre das Gleiche. Dabei kommt nichts/das

<sup>8</sup> Vgl. Rudolf Arnheim: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Neufassung. Ins Deutsche übertragen von Hans Hermann. Berlin-New York: de Gruyter 1978, S. 51ff., hier S. 54

<sup>9</sup> Vgl. Detlef Kremers Ausführungen zur 'Transsubstantiation' des Menschen im Schreibvorgang, die auch von Musil "in bester romantischer Tradition" verstanden worden sei; D. K.: Parallelaktion. Robert Musils "Der Mann ohne Eigenschaften". In: Hans-Georg Pott (Hrsg.): Robert Musil. Dichter Essayist Wissenschaftler. München: Fink 1993 (= Musil-Studien. Bd. 8), S. 22-44, hier S. 26

Nichts heraus, denn der flüchtige Augenblick hat keine 'Zeit'. Doch zu suchen, ob eine neue Unmittelbarkeit, in welcher Aktion und Reaktion identisch wären, 'möglich' ist (und deshalb *wirklich* werden könnte), ist nicht naiv (wie bei der Mutter, die als jemand vorgestellt wird, der sich über alles Nachdenken hinwegsetzt), aber müßig, weil die Suche nicht auf das Erreichen eines Ergebnisses oder die Erfüllung eines Wunsches abzielt, sondern die Sache selbst ist.

Die nur bruchstückhaft erzählten/erzählbaren Geschichten werden zu Bausteinen einer privaten Mythologie, deren Gegenstände trotz der (stets provisorischen) Geschlossenheit der künstlerischen Form offen für Variationen und Überschneidungen, quasi *Überblendungen*, mit anderen sind. Azweis letzte Geschichte hat kein Ende, "wie sie enden wird, weiß ich nicht." (7,562)

Aber du deutest doch an, – suchte sich Aeins vorsichtig zu vergewissern – daß dies alles einen Sinn gemeinsam hat?

Du lieber Himmel, – widersprach Azwei – es hat sich eben alles so ereignet; und wenn ich den Sinn wüßte, so brauchte ich dir wohl nicht erst zu erzählen. [...] (7,562)

Das Erzählen verselbständigt sich, geht ein in einen endlos sich fortschreibenden Text und beginnt den (immer schon vergangenen, entglittenen) Augenblick zu umkreisen, der sich einer spontanen Sinnggebung entzieht. Wenn alles Erinnernte, Niedergeschriebene dem *Jetzt* dienstbar gemacht wird, kann von den eigentlichen Gegenwärtigkeiten nicht die Rede sein. Sie fügen sich als ein Loch, eine Pause, ein Nichts, ein Schweigen/'Rauschen'<sup>10</sup> in den Reigen der Begriffe:

[...] die Erinnerung ist wie ein Gitter mit daranhängenden Stoffresten; aber wir sehen bekanntlich diese Lücken nicht (außer wir examinieren unsere Erinnerung), sondern was geblieben ist, schließt sich zur wohligen Dichte innerer Existenz zusammen [...] (9,1642)

## Das Spiel der Literatur

MUSILS Texte sind im Moment ihrer Entstehung bereits Abgesänge, 'Nachlaß', auf kontinuierliche Zeiterfahrungen. Das Unerzählerische sei, alles erklären zu wollen. Erzählen heißt für Azwei (und MUSIL!), beschreiben, was ein Mensch tut, ohne es zu erklären. Damit lasse man dem Geschehen ein wenig von seiner Vieldeutigkeit. "Das andere ist Neurasthenie." (VII/17/92)

Nichtsdestotrotz ist die formale Artistik der Variationen und Neukontextuierungen, die wie nach einem ausgeklügelten Modul-System abgospult werden, nur vordergründig selbstgenügsam und realitätsenthoben; sie verweist auf die Lust des künstlerischen Ichs, über sich selbst nachzusinnen, und zwar auf eine anarchisch

<sup>10</sup> Vgl. Bernhard Siegert: Rauschfilterung als Hörspiel. Archäologie nachrichtentechnischen Wissens in Robert Musils "Amsel". In: Dichter Essayist Wissenschaftler, a.a.O., S. 193-207, hier S. 197

freie, gleichwohl exakte und nachvollziehbare Art, die sich der "Heteronomie eines Mediums, der Schrift"<sup>11</sup> bewußt ist, weshalb Dichtung für MUSIL auch nichts Irrationales an sich hatte. Ip ihr kommen vielmehr die Formen subjektiv-hypothetisch-subversiver Alltagspraxis und das Phantasmatische menschlicher Wahrnehmungen als 'real-poetischer' Zusammenhang überein:

Die Welt, in der wir leben und gewöhnlich mitagieren, diese Welt autorisierter Verstandes- und Seelenzustände, ist nur der Notersatz für eine andre, zu der die wahre Beziehung abhanden gekommen ist. Zuweilen fühlt man, daß von all dem nichts wesentlich ist, [...] Man ist Strohalm und Atem, und die Welt die zitternde Kugel. In jedem Augenblick erstehen alle Dinge neu; sie als feste Gegebenheiten zu betrachten, erkennt man als inneren Tod. Das Pferd vor dem Wagen und der Vorübergehende kommunizieren. Das ist die Stimmung philosophisch schöpferischer oder philosophisch eklektischer Zustände. [...] Glauben wir daran? Nein. Wir spielen damit Literatur. (8,1054)

Das Spannungsverhältnis zwischen der Sprache als dem Fremden, das den Menschen in seiner Individualität bedroht, und der Sprache als dem Ur-Eigenen, das zur Herstellung und Aufrechterhaltung einer integren Persönlichkeit benötigt wird, löst sich in der (fatalistischen?) Erkenntnis, daß Geschichte das ist, was geschrieben wird/worden ist, und mitnichten das, was 'tatsächlich' passiert/passiert ist.

Die 'Schizophrenie' Azweis ist die Konsequenz aus dem Bewußtsein eines Menschen, der das Vorläufige, Unfertige zum Prinzip erhebt. Praktisch jeder seiner Sätze hat eine Art Stellvertreterfunktion, gilt sozusagen nur auf Widerruf. Hierin gleicht die Figur dem Autor, der in einer Tagebuchnotiz anfangs der zwanziger Jahre folgende Überlegung angestellt hat:

Durch die Geschichte schaffen wir ein ähnliches Lokalgefühl des Punktes, auf dem wir uns befinden, wie durch die kontinuierliche Orientierung in Zeit und Raum. Nimm nun geschichtliche Daten und verwechsle sie beliebig. Auf die Schlacht von Cannae folgt der Friede von Versailles. Kaiser Max von Mexico war der Sohn Napoleon I. udgl. Was ändert sich? Gewordenes fügt sich fest an Gewordenes, der motivierende Übergang fällt als unnötig u. vorgetäuscht weg. Die ungeheure Wichtigkeit, die wir dem Dasein beilegen, indem wir es historisch ableiten, verspottet sich selbst. (TB I,637).

✉ Arno Rufegger, Institut für Germanistik, Universitätsstraße 65-67, 9020 Klagenfurt

<sup>11</sup> Kremer, a.a.O., S. 23

# Hugo von Hofmannsthal:

## ›Age of Innocence‹

■ von Juliane VOGEL

Das Fragment ›*Age of Innocence*‹ aus dem Jahr 1891, eines der frühesten Beispiele HOFMANNSTHALScher Prosa, behandelt wie die meisten Texte dieser ersten Periode das Scheitern einer Sozialisation. Auf den wenigen Seiten einer unvollendeten und erst aus dem Nachlaß publizierten Erzählung legt HOFMANNSTHAL die Grundproblematik der Generation bzw. des "Geschlechtes" der Ästheteten dar, dem er sich, 1874 geboren, in Anziehung und Abstoßung zugehörig fühlte. ›*Age of Innocence*‹ kann als Parabel hypostasierter Jugendlichkeit im Zeitalter der Dekadenz gelesen werden. Sie führt einen zur ewigen Jugend verurteilten Ästheteten vor, der sich im prächtigen und abgeschlossenen Gemächern vor den Zumutungen der modernen Zivilisation verbirgt und sich in Widerspruch zu einer industrialisierten Wirklichkeit einem Kult der Schönheit widmet. Dementsprechend schildert HOFMANNSTHAL ein Leben "in vitro". Er beschreibt den abgebrochenen Bildungsgang eines Knaben, der sich im autistischen Umgang mit schönen Dingen, im ständigen Experiment mit sich selbst und seinen Grenzen unrettbar in den eigenen Labyrinthen verirrt, um nie erwachsen zu werden. Die durch einen vorläufigen Untertitel angekündigte "éducation sentimentale" endet nicht, wie noch im ausgedienten Modell des Bildungsromans vorgesehen, mit der Heirat des Kandidaten und der Ausübung einer staatsdienlichen Profession. Statt aus dem Stadium der Adoleszenz herauszuführen, führt es nur tiefer in das "Treibhaus" ewiger Jugend hinein.

In seiner Darstellung eines Knaben verbindet HOFMANNSTHAL wie in allen seinen frühen Texten Repräsentation und Reflexion. Die Darstellung des jugendlichen Décadent ist affirmativ und kritisch, reflektierend und empathisch zugleich. In seinem Text eröffnet er ein subtiles Vexierspiel, das die Interpreten, die zur eigenen Orientierung stets das moralisch eindeutige Urteil und den klaren Standpunkt begehren, verwirrt und verunsichert hat.

›*Age of Innocence*‹ beginnt mit der klassischen Abgrenzung des kindlichen Ästheteten von den "normalen" Kindern, ihren Spielzeugen und ihren Unterhaltungen. Dementsprechend kann bereits der Achtjährige den "normalen" Kinderbüchern à la KATE GREENAWAY nichts abgewinnen. Der "puer senex", die Embryonalstufe des Ästheteten, das frühreife, greisenhafte Kind mit seinen unzeitigen Erfahrungen erkennt sich in den rosigen Gestalten nicht wieder, die im Kinderbuch als wahre Kinder gelten:

[...] und es war ihm nie der Gedanke gekommen, daß das Kinder sein sollten, Kinder wie er, diese blonden, mit den Greenaway-Hüten, mit den stilisierten Stumpfnaschen

der Unschuld und der wohlgezogenen Drolligkeit der Bewegung. – Seine Augen waren nicht so rund und lachten nicht so; und seine Bewegungen waren auch anders, heftiger und häßlicher [...] Er spielte anders, schon weil er meistens allein war.



"Frühgereift und zart und traurig" wird HOFMANNSTHAL diesen Zustand in seinem Prolog zu SCHNITZLERS ›Anatol‹ nennen. Der von WILLIAM BLAKE inspirierte Titel ›Age of Innocence‹ erweist sich von Beginn als eine ironische Reverenz gegenüber jenem Paradies der Kindheit, aus dem das Kind in HOFMANNSTHALS Text längst verstoßen ist.

## Sado-Maso und ausgequetschte Weinbeeren

Der größte Teil des fragmentarischen Textes widmet sich denn auch den schuldhaften, unkindlichen Spielen, mit denen sich das Kind aus dem Reich der Unschuld und aus dem "normalen" Leben ausschließt. In ihren mannigfachen Tendenzen ergeben diese eine fast vollständige Enzyklopädie dekadenter Maskeraden und Experimente. Durch die Abfolge der Spiele ist auch die additive Struktur des Textes bedingt, die Aneinanderreihung pretiöser, manieristischer, aber auch verzweifelter Zeitvertreibe, wie sie das Leben des klassischen Ästheten gemeinhin bestimmen, der ruhelos und von Reiz zu Reiz getrieben, die Welt des ästhetischen Spiels durcheilt. Schon der achtjährige Protagonist ergreift die Flucht vor der Langeweile.

Demgemäß ist allein diesen Spielen eine Sehnsucht nach Intensität, nach starken Empfindungen eingeschrieben. Fast sämtlich suchen sie, den Spieler in einen Rausch zu versetzen, ihn die Kunst des Selbstvergessens zu lehren. So unterwirft sich der Knabe aus ›Age of Innocence‹, anstatt wie die Kinder des

Kinderbuches "unter blauem Himmel auf gelben Sanddünen" zu spielen, quälenden physischen Experimenten. Mittels eines lustvollen Schmerzes soll die ersehnte Ekstase hervorgerufen und die dumpfe Befangenheit aufgelöst werden:

[...] wenn er allein zuhause war, kniete er vor dem Ofen und sah regungslos in das Schwelen und Knistern der Glut und sog den heißen Hauch ein, der um seine Wangen leckte, bis ihm die Augen tränkten und die Stirn glühte. Da bog er sich zurück, und schrie manchmal, wie in einer Trunkenheit, und warf sich auf den Teppich, zuckend und sehr glücklich.

Von hier aus sind aber noch weitere Steigerungen möglich. Diese "heimlichen Orgien" kulminieren zuletzt in sadomasochistischen Riten:

Auch mit der Angst im Dunkeln spielte er gern und sich selbst zu quälen machte ihm Vergnügen. Dazu benützte er spitze Nägel, das heiße Wachs und Blei von Kerzen und geschmolzenen Spielsoldaten, das Berühren von Raupen und Tieren, vor denen ihm ekelte, oder auch harte Aufgaben, die trieb er anfangs ohne bestimmten Zweck, aus unklar gefühltem Wohlgefallen an der Macht über sich selbst und weil er seine Empfindungen gleichsam auskostete, wie man eine Weinbeere erst ausschürft und aussaugt, und dann mit den Zähnen preßt und zerquetscht, bis dahin, wo ihre Süße herb und bitter wird.

Die Metapher der ausgequetschten Weinbeere ist nun aber von entscheidender Bedeutung, verweist sie doch auf eine Mythologie des Rausches, die die Texte der Jahrhundertwende in ihrem Bann hielt und den Autoren die verlockendste Formel der Entgrenzung und des Außer-sich-Seins bereitstellte. Der Rausch, dem das Kind nachjagt, ist ein bacchantischer, ein dionysischer Rausch, eine Trunkenheit, wie sie von FRIEDRICH NIETZSCHE in seiner Abhandlung *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872 gültig beschrieben worden war. Im Zeichen des griechischen Weingottes war hier das in seine engen Grenzen gebannte "principium individuationis" orgiastisch gesprengt und ein gefährlicher Ausweg aus den Zwängen des überkultivierten, überzivilisierten Ichs gezeigt worden.

In seiner Schrift hatte er Dionysos in die Literatur gesandt, den Gott der Orgie bzw. eines wilden und tödlichen Kultus. Auch wenn sein Name nicht genannt wird, ist er in *Age of Innocence* immer gegenwärtig. Weinbeere und Efeulaub verweisen auf ihn hin. Aber auch die wiederholten Bilder der Trockenheit, wie sie im Text immer wiederkehren, die aufgesprungenen Lippen, die ausgetrocknete sommerliche Stadt versetzen in Erwartung, harren sie doch alle des fruchtbringenden dionysischen Regens und der feuchtigkeitsspendenden Erscheinung des bacchantischen Gottes. In Erwartung streift auch der achtjährige Protagonist durch Wien, eine einsame und kindliche Mänade auf den ausgetrockneten Gefilden der Moderne:

Er schrie vor sich hin, heiser vor sinnloser Aufregung; in das Rasseln und Klirren und Dröhnen der Wagen mengte er seine schrille Stimme und der Schauer lief von seinen Haarwurzeln den Rücken hinab [...]

Dionysos' Erscheinen aber bleibt aus. Das verzweifelte Bemühen des Kindes um den rettenden Rausch scheitert. Die erwählten Rauschmittel und Rauschtechniken sind die falschen, da die dionysischen Entgrenzungen bezeichnenderweise auf dem Weg eines selbstzerstörerischen Narzißmus gesucht wird. Die Erlösung vom Ich soll paradoxerweise durch die quälerische Hinwendung zur eigenen Person erreicht werden. Immer wieder muß das Spiel von neuem beginnen, ohne daß der Durchbruch ins Andere, in die erlösende Fremde jemals gelingen kann. Die einzige Form, des "Anderen" habhaft zu werden, der ersehnten Fremde sich zu nähern, ist, wie sich am Ende des Fragments zeigt, der *Voyeurismus*. "Er empfand plötzlich eine Sehnsucht danach, in fremde Zimmer hineinzuschauen und fremde Menschen zu fühlen. Die "anderen" hatten für ihn einen Sinn bekommen [...] Er hatte einen neuen Reiz des kontemplativen Lebens entdeckt." Mit diesen Sätzen bricht ›*Age of Innocence*‹ ab. Mit ihnen scheitern gleich zwei Entwicklungs- bzw. Erlebnisprojekte gleichzeitig. Zum einen kommen die "Stadien einer Entwicklung" in einer trostlosen Etappe zum Stillstand, zum anderen erschließt sich die Erfahrung des "Anderen" nicht als rauschhafte Entgrenzung und Verschmelzung, sondern über den unüberbrückbaren Abstand, den der Voyeur zum Objekt der Betrachtung, zum "Anderen" hält. Abgetrennt, auf sich allein verwiesen, bleibt er zurück.

Im Gegenteil, das kindliche Ich des ›*Age of Innocence*‹ verstrickt sich immer mehr in den Fängen einer ebenso quälenden wie aristokratischen Einsamkeit. Das "Draußen" und seine Repräsentanten erscheinen als ein schemenhaftes Jenseits, zu dem die Brücken abgebrochen sind.

✎ *Juliane Vogel, Institut für Germanistik, Universität Wien, Dr. Karl Lueger-Ring 1, 1010 Wien*

# "Der größte Experte der Macht"

## Kafkas Verfremdungstechnik

■ von Hans HÖLLER

Die Geschichte der KAFKA-Deutungen seit 1945 – als man begann, in KAFKAS Werk die Erfahrung der eigenen Epoche und die Situation des entfremdeten Menschen wiederzufinden – folgt im wesentlichen den jeweils gängigen kulturellen und literarischen Haupttendenzen. Die Lesarten im Sinne des Existentialismus und des Absurden wurden abgelöst von der gesellschaftskritischen Deutung in den sechziger und siebziger Jahren, gegen die sich dann, mit der literaturgeschichtlichen Wendung zum Ich, das Interesse am Subjekt und der subjektspezifischen Bedeutung seines Schreibens durchsetzte.

Für diese neuere, am Ich-Werden orientierte Lektüre ist KAFKA nicht deshalb "der wichtigste Autor des 20. Jahrhunderts", weil er "die entfremdete Welt und das entfremdete Ich in ihr beschrieben hätte: die Bürokratie und die Verzweigungen der Macht; den Verlust der Eigentümlichkeit des Ich und die Verarmung der Beziehung zwischen den Menschen; die entmenschlichende Wirkung von Industrie und Medienkultur", sondern "weil er nicht aufhört, gegen all dies das Drama des begabten Kindes zu spielen, unermüdlich, minuziös und unerbittlich zugleich: die lebenswichtigen Versuche des Menschen, aus der Kraft der Phantasie sich zu erschaffen und einen Weg in die Lebenswelt zu finden".<sup>1</sup> Es liegt in der Konsequenz dieser Lesart, daß GERHARD NEUMANN, der differenzierteste Vertreter des Subjekt-Paradigmas, das Werk KAFKAS in der Tradition des erzählerischen Realismus von GOETHE über STIFTER und DOSTOJEWSKI verankert. KAFKA habe "an dem klaffenden und zuletzt tödlichen Widerspruch" festgehalten, "der zwischen Angstapparat und erschaffender Phantasie, zwischen Disziplin und schöpferischer Freiheit sich unversöhnlich auf tut."

Gegen diese Tendenz, KAFKAS Werk vor allem auf die Subjekthematik und die individuelle Dramatik der Ich-Geschichte durchsichtig zu machen, möchte ich die Problematik seiner jüdischen Existenz im ausgehenden 19. Jahrhundert in der Habsburgermonarchie zu bedenken geben, die nicht aufgeht in der bürgerlichen Subjektgeschichte und im "Drama des begabten Kindes" (ALICE MILLER). Mit der Ausblendung des Erfahrungskomplexes jüdischer Existenz hat meines Erachtens die tendenzielle Zurückstufung der Bedeutung der im Werk KAFKAS gestalteten Entfremdung zu tun, so, als würde es dabei nur um die "entfremdete Welt und das entfremdete Ich in ihr" gehen, und nicht auch um

<sup>1</sup> Ich beziehe mich auf den sehr schönen Kafka-Beitrag Gerhard Neumanns im Dichterlexikon des Reclam-Verlages (Gunter E. Grimm, Frank Rainer Max: Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 1993, S.626ff.).

die neue Form der literarischen *Darstellung* der Entfremdung, also um die zentrale Frage der ästhetischen Moderne. KAFKAS Werk weist hier nicht einfach zurück in die Erzählliteratur des späten 18. und des 19. Jahrhunderts, aus deren Tradition der subjektorientierte Deutungsansatz das Werk KAFKAS vor allem versteht, sondern es stellt durch die neuen Elemente seiner Verfremdungspoetik zugleich auch einen Bruch mit der bisherigen erzählerischen Tradition her und antizipiert damit die Theorie der Verfremdung, die vor allem im dramatischen Werk des anderen Klassikers des 20. Jahrhunderts, von BERTOLT BRECHT, entwickelt wird.

Im laufenden Wechsel der Deutungsperspektiven erscheint es mir angebracht, den ad acta gelegten verfremdungstheoretischen Deutungsansatz in Erinnerung zu rufen und ihn in der avancierteren zeitgenössischen KAFKA-Philologie 'aufzuheben'. Ich denke hier zum Beispiel an "Kafka pro und contra" von GÜNTHER ANDERS, ein schmaler Band, der, in seinen Grundlinien schon 1934 entworfen, 1951 erschienen ist – und sich durch die nüchtern didaktische Erörterung gerade für die schulische Auseinandersetzung mit KAFKA besonders gut eignen dürfte. Die Konzentration auf die Frage der ungewöhnlichen Form ästhetischer Erkenntnis bei KAFKA bietet sich als Korrektiv zur Konzentration auf die subjektspezifische Thematik ebenso an wie die Rekonstruktion des geschichtlichen Orts von KAFKAS Schreiben. KAFKAS "befremdliche, entfremdende Methode" resultiere aus der unverwechselbaren sozialen Situation des Paria. "Als Jude gehörte er nicht ganz zur christlichen Welt. Als indifferenter Jude – denn das war er ursprünglich – nicht ganz zu den Juden. Als Deutschsprechender nicht ganz zu den Tschechen. Als Böhme nicht ganz zu Österreich. Als Arbeiterversicherungsbeamter nicht ganz zur Arbeiterschaft. Aber auch zum Büro gehörte er nicht, denn er fühlt sich als Schriftsteller. Schriftsteller aber ist er auch nicht, denn seine Kraft opfert er der Familie. Aber 'ich lebe in meiner Familie fremder als ein Fremder'"<sup>2</sup> Diese spezielle Fremdheit von KAFKAS vertrackter sozialer Situation sei "gewissermaßen seine 'Chance'" gewesen, heißt es bei Anders, "nichts mit nichtentfremdeten Augen anblicken zu können."<sup>3</sup> Wenn BRECHT der Experte des Blicks auf die Möglichkeiten der Veränderung des Bestehenden und die Befreiung von seiner Macht gewesen ist, so war KAFKA, mit dem vielzitierten Wort von ELIAS CANETTIS, der "größte Experte der Macht", der ihre Präsenz im Bewußtsein und im Unbewußten der Ohnmächtigen studiert hat wie niemand vor ihm.

Das Buch von GÜNTHER ANDERS sensibilisiert den Leser für das provozierende Fehlen des Widerstands in KAFKAS "Schloß"- und "Prozeß"-Thematik. Es läßt so eine Grundstruktur der verfremdenden Darstellung erkennen, das "Nicht-Sondern", könnte man ergänzen, das Bertolt Brecht immer wieder empfohlen hat, weil es die herrschenden Wahrnehmungsgewohnheiten aufbricht und den Rezipienten zum Widerspruch zwingt. In diesem Sinne konnte PETER WEISS in der "Ästhetik des Widerstands" KAFKAS "Schloß" als Widerstandsroman verstehen,

<sup>2</sup> Günther Anders, Kafka pro und contra. Die Prozeß-Unterlagen, 4. Aufl., München 1972, S.18

<sup>3</sup> Günther Anders, a.a.O., S.20

der in der bedrückenden Intensität seiner Sprache den Verblendungszusammenhang vor Augen stellt und die Leser indirekt mit der Frage konfrontiert, warum sie "denn selber immer noch nicht eingegriffen hatten, um die Mißstände ein für alle Mal zu beseitigen." Nicht in Hoffnungslosigkeit versetzte ihn das Schloß, schreibt der Ich-Erzähler bei PETER WEISS, sondern es "beschämte" ihn.<sup>4</sup>

In dieser Wendung, welche auf der Differenz zwischen Hoffnungslosigkeit und Beschämung besteht, liegt der entscheidende Unterschied einer anderen Sicht der Darstellung der Entfremdung bei KAFKA. Denn nicht um traditionelle Beschreibung der Entfremdung geht es, sondern um deren verfremdende Darstellung. Es ist der Text selbst, der dem Leser den kleinen, entscheidenden Wissensvorsprung verschafft, der ihm die "Chance" gibt, aus dem Verblendungszusammenhang auszubrechen.

An den berühmten beiden Sätzen von "Auf der Galerie", einem zum Schulklassiker gewordenen KAFKA-Text, läßt sich der angesprochene Unterschied zwischen traditioneller und verfremdender Darstellung bewußt machen. Der kurze Text mit den beiden Ansichten der Zirkusreiterin spielt mit dem Erkenntnis-Chok des "Nicht-Sondern". Wenn die Realität so hoffnungslos und schrecklich wäre, wie sie Bild und Grammatik im Text suggerieren, "vielleicht" würde dann der Galeriebesucher hinunterstürzen und sein "Halt" rufen. "Da es aber nicht so ist", so setzt der zweite Satz ein, der den schönen falschen Schein im provozierend wirkenden grammatischen Modus *realis* übertrieben ausmalt und, noch einmal den verfremdenden grammatischen Gestus aufgreifend, mit der Wendung schließt: "da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen." KAFKAS Text geht durch die vielfältigen Formen sprachlicher Verfremdung auf der Ebene des sprachlichen Bildes wie der grammatischen Struktur über das Bewußtsein bzw. das Unbewußte des weinenden Galeriebesuchers hinaus, er setzt auf den Leser, gibt ihm, um noch einmal GÜNTHER ANDERS zu zitieren, eine "Chance" zu wissen – und im Unterricht könnte dieses "weint er, ohne es zu wissen", zum Ausgangspunkt einer Reflexion über andere folgenreiche Analysen der "gesellschaftliche(n) Produktion von Unbewußtsein" (MARIO ERDHEIM) werden. Es "ist gewiß kein Zufall", liest man bei GÜNTHER ANDERS, daß es "Juden waren", die die Entfremdung am radikalsten analysiert haben. Neben KAFKAS verfremdenden Darstellungen der Entfremdung wäre an die Marxsche Theorie des Fetischcharakters der Ware zu denken oder die Freudsche Theorie der Neurose.

✎ Hans Höller, Institut für Germanistik, Akademiestraße 20, 5020 Salzburg

<sup>4</sup> Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*. Erster Band, Frankfurt/Main 1975, S.175ff.

# Erinnerungen an Europa

## Stefan Zweig: ›Welt von gestern‹

■ von Klemens RENOLDNER

STEFAN ZWEIG begann die Arbeit an den ›*Erinnerungen eines Europäers*‹, so der Untertitel der ›*Welt von gestern*‹, 1939 in der Emigration in Bath/England. In Briefen beklagte er, daß ihm für diese Arbeit persönliche Unterlagen wie Tagebücher, Briefe, Bücher fehlten, er also aus dem Gedächtnis die wesentlichen Begegnungen seines Lebens nachzeichnen mußte. Der Blickwinkel des vielgelesenen Erinnerungsbuches bleibt aus diesem Grund immer sichtbar: Das nationalsozialistische Deutschland beginnt den Zweiten Weltkrieg.

Nach Großbritannien war STEFAN ZWEIG, aus Salzburg kommend, bereits 1934, also vier Jahre vor dem Anschluß Österreichs an Nazi-Deutschland, emigriert. Als das britische Empire dann in den Zweiten Weltkrieg miteinbezogen wurde und sich die Aufenthaltsmöglichkeiten für Exilanten auch in diesem Land verschlechterten, flüchtete ZWEIG in die USA, später nach Brasilien. Den Sommer des Jahres 1941 verbrachte er in Ossinig, im Staate New York, wo er große Teile des Manuskripts fertigstellen konnte. Im Herbst desselben Jahres wurde es in Petropolis, dem letzten Zufluchtsort, abgeschlossen. Kurz darauf feierte STEFAN ZWEIG seinen 60. Geburtstag. Die erste Ausgabe des Buches erschien 1942 im deutschen Exil-Verlag von Gottfried Bermann-Fischer in Stockholm. Doch bevor der Autor ein Exemplar in Händen halten konnte, nahm er sich am 22.2.1942, gemeinsam mit seiner zweiten Frau Lotte, das Leben.

"Der Bewunderer, Schüler, Patient von Sigmund Freud, war viel zu keusch, um eine echte Autobiographie zu schreiben. Allzu schamhaft, fürchtete er sich vor dem Nackten." So urteilte der deutsche Schriftsteller HERMANN KESTEN über die Lebenserinnerungen seines langjährigen Freundes STEFAN ZWEIG. Und tatsächlich gibt dieses Buch wenig Auskünfte über ZWEIG selbst, denn alles Private ist auf höchst diskrete Weise ausgeklammert. Trotzdem sehen wir den Schriftsteller, den Vermittler zwischen den Nationen, den Kunst-Begeisterten, den Reisenden, den mit vielen Freunden verbundenen Menschen, den jüdischen Intellektuellen. So wird dieses Buch zum Erlebnis, weil es trotz mancher Verklärung viele der geistigen und künstlerischen Bewegungen und Entdeckungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts skizziert. Vor uns tut sich das intellektuelle und künstlerische Netz auf, das STEFAN ZWEIGS Selbstverständnis prägte. Da er mit einer Vielzahl an bedeutenden Persönlichkeiten enge Kontakte und Freundschaften pflegte, wird ›*Die Welt von gestern*‹ zu einem Buch von kulturhistorischem Rang.

Bei der Lektüre sollte man jedoch bedenken, daß es aus der historischen und geographischen Distanz zu Europa geschrieben ist, und daß ZWEIG als Verfolgter des deutschen Faschismus gezwungen ist, unfreiwillig Abschied zu jenem Europa zu nehmen, in dem er als höchst erfolgreicher Schriftsteller eine

gewisse Rolle gespielt hat.

Ein wehmütiger Glanz liegt über der Beschreibung der ›Welt der Sicherheit‹, wie das erste Kapitel benannt ist. ZWEIG skizziert die Atmosphäre des bürgerlichen Judentums am Ende des 19. Jahrhunderts, die Geschichte seiner Familie, einer geborgenen Kindheit im Wien Kaiser Franz Josefs. Durchaus kritisch kommentiert der Autor z. B. die eingeeengte Rolle der Frau in diesen Jahrzehnten, den aufkommenden Antisemitismus in Wien und Österreich.

ZWEIG war ein schlechter Schüler. Im Alter beschönigt er jedoch seinen Zorn über damalige Schikanen und Leistungsdruck nicht: "Der einzige wirkliche beschwingte Glücksmoment, den ich der Schule zu danken habe, wurde der Tag, da ich ihre Tür für immer hinter mir zuschlug." Die essayistischen, umfangreichen Abschnitte über die Jugend seiner Generation sind geprägt von heftigen Vorwürfen gegen ein verknöchertes Erziehungssystem, das von autoritären Lehrern und abweisenden Eltern dominiert war. Als große Abrechnung mit der doppelbödigen Sexualmoral jener Zeit, der mangelnden Einfühlung in die Seelennöte des jugendlichen Menschen kann man die Kapitel über die "Schule im vorigen Jahrhundert" und "Eros Matutinos" lesen.

Die Begeisterung für die künstlerische Szene Wiens, angeregt aus der Familie, wird schon früh sehr groß. Künstlerleben um die Jahrhundertwende, Aufführungen des Burgtheaters, Konzerte, Opernabende, Ausstellungseröffnungen, die Lektüre von Büchern und Literaturzeitschriften nehmen Besitz von dem 16/17jährigen Schüler. Die euphorische, überschwengliche Verehrung, ja bisweilen auch Vergötterung von Künstlern, von der wir in vielen Essays und Briefen ZWEIGS lesen können, wird hier in ihrer Entstehung gezeigt. Diesem Umstand ist es aber zu danken, daß wir in den folgenden Kapiteln faszinierende Berichte lesen, von den Begegnungen mit Schriftstellern, Künstlern und Intellektuellen in Europa.

So erleben wir AUGUSTE RODIN in seinem Atelier, sehen RAINER MARIA RILKE in verschiedenen Wohnungen in Paris, hören Gespräche mit ROMAIN ROLLAND. Wir erleben den Begründer des Zionismus, THEODOR HERZL, ein wichtiger Förderer ZWEIGS, damals Kultur-Redakteur bei der "Neuen Freien Presse" in Wien, wir lesen von den Gesprächen mit Künstlern, denen ZWEIG auf den zahlreichen Reisen, den Aufenthalten in Paris, Berlin, London und New York begegnet ist. Das Buch schließt mit einem großen Kapitel über SIGMUND FREUD, dem STEFAN ZWEIG über mehr als dreißig Jahre verbunden war.

Zu lesen ist in diesem Buch auch von den Jahren des Erfolgs, von großen Reisen, vom Leben in Salzburg (1919-1934), von den Londoner Jahren des Exils. ZWEIG, der sich selbst als unpolitischen Menschen verstand, wird hier, im letzten Drittel seiner Erinnerungen, zu einem erbitterten Beobachter des Zeitgeschehens. Das Schicksal der Juden, die hilflosen Emigranten, der beginnende Krieg, die Verbrechen Hitlers sind nun seine Themen. So zeigt sich der Freund der Künste als verzweifelter Chronist seiner Zeit.

Um jedoch zu verstehen, in welcher Lage sich der weltgewandte, zu seiner Zeit meistübersetzte deutschsprachige Schriftsteller im Exil befand, und welche

Stimmung die Arbeit an den Erinnerungen prägte, ein Zitat aus dem letzten Brief an seinen Freund, den französischen Schriftsteller JULES ROMAINS, in dem noch einmal Vitalität und Verzweiflung dieses großen österreichischen Schriftstellers abzulesen sind:

Alles was ich zu geben fähig war, verdanke ich einer gewissen inneren Begeisterung; ich verstand es, andere mitzureißen, weil ich selbst hingerissen war, und das erzeugte eine kommunikative Wärme. Ohne Glauben, ohne Enthusiasmus, nur mit der Hilfe des Gehirns, gehe ich wie auf Krücken [...] Ich beneide Dich um Deine unerschöpfliche Energie; ich biege mich in jedem Windstoß und nur durch ein Zurückziehen auf mich selbst konnte ich die Kraft aufbringen, zu überstehen. Ein Baum ohne Wurzeln ist ein schwankendes Ding. [...] man schreibt nicht gern, wenn man weiß, daß die Worte nach einer so langen Überfahrt abgekühlt ankommen – und hier fühle ich mich ganz und gar isoliert. Es gibt Wochen, in denen ich nicht eine einzige Nachricht erhalte.

Das Wissen, die besondere Rolle als Vermittler zwischen den Nationen, Sprachen und Literaturen zu verlieren, bedeutete das Ende für STEFAN ZWEIGS Leben. In diesem Buch versammelte er noch einmal alles, worauf es ihm ankam.

#### **Weiterführende Literatur**

- Prater, Donald A.: Stefan Zweig. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981 (=rororo TB 12874)
- Renoldner, Klemens/Holl, Hildemar/Karlhuber, Peter: Stefan Zweig. Bilder, Texte, Dokumente. Salzburg: Residenz 1993
- Zweig, Stefan: Tagebücher. Frankfurt/M.: Fischer 1988 (= Fischer TB 9236)
- Zweig, Stefan: Die schlaflose Welt. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909-1941. Frankfurt/M.: Fischer 1990 (=Fischer TB 9243)

✉ *Klemens Renoldner, Buchenweg 22, CH-3012 Bern*

# Georg Trakl: ›In ein altes Stammbuch‹<sup>1</sup>

■ von Walter METHLAGL

## In ein altes Stammbuch

Immer wieder kehrest du Melancholie,  
O Sanftmut der einsamen Seele.  
Zu Ende glüht ein goldener Tag.

Demutsvoll beugt sich dem Schmerz der Geduldige  
Tönend von Wohllaut und weichem Wahnsinn.  
Siehe! es dämmert schon.

Wieder kehrt die Nacht und klagt ein Sterbliches  
Und es leidet ein anderes mit.

Schauernd unter herbstlichen Sternen  
Neigt sich jährlich tiefer das Haupt.

## Ebene des Textes

### 1. Titel

Die Betitelung des Gedichts durch TRAKL wirft Fragen auf, deren Beantwortung – vollständig ist diese erst seit etwa anderthalb Jahrzehnten möglich – wichtige Aufschlüsse hinsichtlich des Texttyps, der Entstehung des Gedichts und der Autorintention ermöglicht. Jahrzehntlang hat man in der TRAKL-Forschung darüber gerätselt, ob es dieses "Stammbuch" wirklich gegeben hat. Schließlich fand man es – einem kargen Hinweis im Tagebuch des KARL RÖCK folgend – im Nachlaß des Tiroler Lyrikers ARTHUR VON WALLPACH, der gleichzeitig mit TRAKL im "Brenner" publizierte – und darin eben auch TRAKLS Gedicht, wenn auch ohne Titel.<sup>2</sup> Im "Brenner" vom 15. März 1913 steht dasselbe Gedicht unter dem Titel

<sup>1</sup> Georg Trakl: "Dichtungen und Briefe". Historisch-kritische Ausgabe (HKA), hrsg. v. Walter Killy und Hans Szklenar. Bd. 1, 40.

<sup>2</sup> Heute im Forschungsinstitut "Brenner-Archiv" der Universität Innsbruck. Zur Fundgeschichte und zu den bisherigen Datierungsversuchen vgl. Hans Szklenar, zu einem Arthur von Wallpach gewidmeten Gedicht Georg Trakls in: Der Schlern. Zeitschrift für Südtiroler Landeskunde. Bozen, Jg. 52, H. 11, Nov. 1978, S. 624-626; Elisabeth Klotz: Trakl-Eintragung in Wallpach-Stammbuch. In: Der Schlern. Monatszeitschrift für Südtiroler Landeskunde. Bozen, Jg. 56, H. 1, Jan. 1982, S. 27-29; Eberhard Sauer mann: Verschollene Handschrift eines Gedichts von Georg Trakl gefunden. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 1 (1982), S. 44-49; Hermann Zwerschina: Die Chronologie

›An die Melancholie‹<sup>3</sup>, erst in den "Gedichten", die Anfang Juli 1913 in der Reihe ›Der jüngste Tag‹ bei KURT WOLFF erschienen, heißt es dann ›In ein altes Stammbuch‹.<sup>4</sup>

Vom Titel her kann also – betreffend die Autorintention – gefragt werden: Warum hat TRAKL das Gedicht zuerst ohne Titel niedergeschrieben, dann praktisch als lyrischen Text unter zwei verschiedenen Titeln veröffentlicht? Wie wenig hier eine rein lebensgeschichtliche Erläuterung ausreicht, zeigt der Umstand, daß in der von TRAKL höchstwahrscheinlich benützten Ausgabe der ›Vermischten Gedichte‹ NIKOLAUS LENAUS<sup>5</sup> zwei Gedichte so aufeinander folgen, daß das eine mit dem Titel ›An die Melancholie‹ auf dem Satzspiegel links, das andere, ›In ein Stammbuch‹, rechts zu stehen kommt, wobei es auch motivliche Übereinstimmungen gibt. ›Melancholie‹ und ›Stammbuch‹ erscheinen also auch als rein literarische Topoi aufeinander hingebordnet.

## 2. Texttyp und Aufbauformen

Bereits der frühere Titel läßt erkennen, daß TRAKL mit herkömmlichen lyrischen Formen gebrochen hat und sie nur noch ironisch, als gebrochene, einsetzt: ›Melancholie‹ ist, wie etwa in SCHILLERS Ode ›An die Freude‹, als Allegorie angesprochen. Man erwartet einen Hymnus, ein Preisgedicht, etwas Hochgestimmtes. Von seiner Semantik her gerät jedoch das Gedicht zum Gegenteil, zur Elegie, die aber als lyrische Form doch wieder durch so etwas wie Hymnenton gebrochen ist.

Diese texttypologische Feststellung bestätigt sich an allen das Gedicht ästhetisch aufbauenden Elementen. Diese entsprechen durchgängig einer zyklischen Gestaltungsweise. KEMPER und DOPPLER haben die sogenannte "Kreis-Zielkomposition" zuerst an mehreren Gedichten TRAKLS erläutert.<sup>6</sup> Seit dem TRAKL-Symposium über "zyklische Formen in der Lyrik Georg TRAKLS" in Szeged 1994 ist klargestellt, daß Zyklusbildung insgesamt ein grundlegendes Strukturprinzip in TRAKLS Werk ist.

Die "Kreis-Zielkomposition" ist damit zu erläutern, daß durch Motivparallelen, Bildsymmetrien, die ihren Niederschlag aber auch in grammatikalischen und

der Dichtungen Georg Trakls. Innsbruck 1990 (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 41), S. 200-203

<sup>3</sup> Der Brenner. Hrsg. von Ludwig von Ficker. Jg. 3, H. 12 (15.3.1913), S. 532. "Der Brenner" künftig zitiert als B mit Jahr in römischer und Seite in arabischer Ziffer.

<sup>4</sup> Georg Trakl: Gedichte. Leipzig 1913 (=Der jüngste Tag" 7/8), S. 32

<sup>5</sup> Gedichte von Nicolaus Lenau. Bd. 1. Stuttgart-Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag 1857, S. 320, 321

<sup>6</sup> Hans Georg Kemper: Georg Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis. Tübingen 1970 (= Studien zur deutschen Literatur, 19), S. 92-105. – Alfred Doppler: Poetisches Bild als historisches Abbild. Der Wandlungsprozeß in der Lyrik Georg Trakls. In: A. D.: Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich. Wien 1975, S. 100-132

lautlichen Bildungen haben, eine ebenso kreisförmige wie lineare Bewegungsstruktur des Gedichtes sichtbar wird. "Bewegung" begreift Vorstellungen eines – in diesem Falle gerundeten – "poetischen Raumes" ebenso ein wie Vorstellungen von Veränderungen dieses Raumes in der Zeit. Zeit, als Apriori des Sprechvorgangs, ist in TRAKLs Gedichten und insbesondere im vorliegenden, nicht nur in Motiven (Tag/Nacht, Jahreszeiten) thematisiert, sondern vor allem im Material Sprache gestaltet:

a) *Makrostruktur – Strophenbau. Metrum*

Vom Vierzeiler, den TRAKL in den Jahren von 1910 bis 1912 fast ausschließlich verwendet hat, wechselt das Gedicht über zur Terzine und schließlich zum Zweizeiler. Von der strophischen Fülle her hat das Gedicht also "abnehmende" Tendenz. Durch den Wechsel treten die strophisch gebundenen Teile in zunehmend größere Abstände zueinander, die anfänglich scheinbar kraftvoll anhebende Prosodie des Gedichtes verliert sich im weiteren Verlauf und taucht schließlich in Schweigen ein, das sich – man kann sagen: als "Ziel" des Gedichtes – durch immer größere Pausen und wachsende Einsilbigkeit als eine dem Raum der evozierten Bilder selbständige Dimension diesem entgegensetzt.

Diese Bemerkungen zum Strophenbau betreffen die *lineare* Struktur des Gedichtes. Ihr stehen vom Metrum her *zyklische* Formen verzögernd entgegen: Das Gedicht ist in freien Rhythmen geschrieben, zeigt jedoch, besonders deutlich in der letzten Strophe, eine Familienähnlichkeit mit der antiken Form des Hexameters und des elegischen Distichons. Durch scheinbar willkürliches Einstreuen zweifacher Senkungen in einen grundsätzlich alternierenden Betonungsvorgang entsteht eine spannende Konkurrenz zwischen metrisch strikt gebundener und andererseits prosanaher Sprechweise. Sie zeigt, daß "freie Rhythmen" gegenüber metrisch eindeutig festgelegten ein ungleich höheres Maß an präzisiertem Einsatz der Betonungen erfordern.

Das exzentrische Prinzip, das in den hier vorliegenden Betonungsverhältnissen herrscht, ist viel schwieriger zu handhaben als etwa die Prinzipien von Symmetrie und Parallele. – Von besonderer Bedeutung ist nun innerhalb dieses metrischen Schemas der unregelmäßige Wechsel von Verszeilen mit starken und schwachen Endungen bzw. Verseingängen. Er führt dazu, daß ganze Strophen, wie die längste, erste oder die beiden kürzesten, auf Zyklusbildung hin betont sind. Durch die Endbetonung von Strophen und Zeilen wird der jeweilige Schluß einer Passage zu ihrem Anfang zurückgebogen.

Das Spezifische der Kreis-Zielkomposition liegt eben in der Konkurrenz zwischen linearem Gesamtaufbau, der auch durch den "erzählenden" Ton der schwach endenden Verspartien gefördert wird, und der zyklischen Detailgestaltung, in der bisher Vorgebrachtes immer wieder resumiert wird.

### b) Lautliche Gestaltung

Die beiden Titel ›An die Melancholie‹ und ›In ein altes Stammbuch‹ signalisieren zwei mögliche Deutungsvarianten hinsichtlich der lautlichen Verhältnisse in diesem Gedicht: Der erste hebt eher eine höher gestimmte Tonart – bezogen auf die Dominante "i" heraus; der zweite betont mehr die Resonanzfülle zwischen hellsten und dunkelsten Vokalen. Beide Konstellationen sind in dem Gedicht mit voller Wirkung durchgespielt: Die erste finden wir in deutlichster Ausprägung in Vers 2:

Immer wieder kehrst du Melancholie

und in den Versen 8/9:

Wieder kehrt die Nacht und klagt ein Sterbliches  
Und es leidet ein anderes mit.

Der auf "i" gestimmte Vers- bzw. Strophenein- und -ausgang setzt das zyklische Bauprinzip voll und ganz ins Lautliche um. Die zweite Konstellation tritt vor allem in der letzten Strophe mit ihren gehäuften Diphthongen und betonten dunklen Vokalen auf, wobei die zyklenbildende Kraft des Strophenein- und -ausgangs hier dem "au" überlassen ist.

Mit solchen Beobachtungen an der Lautstruktur ist ein Ansatz geschaffen, um die Verteilung der Laute, die auch bis zur stabreimähnlichen Anordnung von Konsonanten reicht ("O Sanftmut der einsamen Seele"), über das ganze Gedicht hin auf ihre exzentrische Genauigkeit hin kennenzulernen. Die bisher hinsichtlich der raum-zeitlichen Bewegungsstruktur und des Metrums gewonnenen Einblicke lassen zusammen mit den Ergebnissen der Lautanalyse den Schluß zu, daß dieses Gedicht TRAKLS – wie viele andere – nach einem *musikalischen* Bauprinzip strukturiert ist, und zwar nicht nur vergleichsweise, sondern in sensu stricto: Aus Sprache wird Musik gemacht.

### c) Syntax und Semantik

Es wechseln oder mischen sich Aussagesätze mit der Du-Anrede, die einmal (Vers 3) asyndetisch als Anruf, einmal (Vers 7) als Einsatz-Aufforderung ("Siehe [...] erfolgt. Dieses Wechselspiel läßt zunächst einen lebhaften Austausch zwischen der allegorisch angesprochenen "Melancholie" und dem sprechenden "Ich" erwarten, wie in dithyrambischen Dichtungen üblich. Das lyrische Ich erscheint hier aber nur in objektivierenden Anspielungen als "einsame Seele", als "der Geduldige", schließlich äußerst depersonalisiert als "ein Sterbliches" und "das Haupt". Die beiden letzten Strophen vollziehen die Abkehr vom dialogartigen Gesprächston, das Gedicht endet sentenzartig und illusionslos in der Feststellung eines negativen Sachverhalts. In seinem bewegten Verlauf ist die Gegenbildlichkeit zwischen "goldener Tag" und "Nacht" entwickelt, die TRAKL auf ähnliche Art auch andernorts

herausgearbeitet hat: "Goldenes Auge des Anbeginns – dunkle Geduld des Endes."<sup>7</sup>

Es widerspricht damit der motivlichen Dreiteiligkeit herkömmlicher Oden- und Hymnendichtung, in der oftmals in Erinnerung an einen reinen ursprünglichen Zustand (1) für eine "dürftige" Gegenwart (2) eine künftige oder schon geschehene Befreiung, Erlösung oder Verklärung (3) verkündet wird. – Eine Form der Umkorrektur, die bei TRAKL öfter vorkommt. Referenzstellen zeigen denn auch, daß auch dieses Gedicht in Auseinandersetzung nicht nur mit LENAU entstanden ist, in dessen oben erwähntem Gedicht es etwa heißt: "Du geleitest mich durch's Leben, / Sinnende Melancholie"<sup>8</sup>, sondern auch mit der hymnischen und elegischen Dichtung HÖLDERLINS, in dessen *Menons Klage um Diotima* "ein goldner Tag täglich am Ende noch ist"<sup>9</sup> und in dessen *Dichterberuf*: "der Wohllaut tönt"<sup>10</sup>.

## Ebene des Kontexts

### 1) Datierung, Entstehung

Die Eintragung in das Stammbuch von ARTHUR VON WALLPACH läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit auf den 23. November 1912 datieren. An diesem Tag hat sich auch THEODOR DÄUBLER mit seiner Unterschrift eingetragen. Das war der Tag nach einer Lesung DÄUBLERS in Innsbruck, die vom "Brenner" veranstaltet worden war. TRAKL hat daran teilgenommen und damals DÄUBLER kennengelernt. Der früheste Textzeuge stammt aus der Zeit vom 29. September und dem 5. Oktober 1912, eine erste Reinschrift, die dann nach mehreren Korrekturen die Grundlage für die Veröffentlichung im "Brenner" abgibt, übergab TRAKL an LUDWIG VON FICKER vor dem 15. Oktober 1912. Insgesamt stellt die Stammbuch-Eintragung die 5. Textstufe des mehrfach überarbeiteten Gedichts dar. Die "Brenner"-Stufe und die "Gedichte"-Stufe unterscheiden sich geringfügig in Orthographie und Interpunktion voneinander.<sup>11</sup>

### 2. Zeit- und kulturgeschichtlicher Zusammenhang

Um die Titelländerung zu verstehen und damit eine heute zeitgemäße Möglichkeit zu haben, das Gedicht zu lesen, muß man die näheren Umstände kennen, in denen die Eintragung ins WALLPACHSche Stammbuch erfolgte, muß man auch einiges

<sup>7</sup> Georg Trakl: Jahr, HKA I, S. 138

<sup>8</sup> Vgl. Lenau: An die Melancholie, a.a.O., S. 130f.

<sup>9</sup> Vgl. Friedrich Hölderlin: Menons Klage um Diotima. In: Friedrich Hölderlin: Gedichte. Hrsg. von Wilhelm Böhm. Jena, 1911. (= F. H.: Gesammelte Werke, 2), S. 229

<sup>10</sup> Vgl. Hölderlin: Dichterberuf, a.a.O., S. 308 und Eberhard Saueremann/Hermann Zwerschina (Hrsg.): Georg Trakl. Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der Handschriften. Innsbrucker Ausgabe, Bd. 2. Frankfurt/M. (1995; – in Vorbereitung), Manuskript, ungedr. S. 68-74

<sup>11</sup> a.a.O., S. 68f.

über dieses Stammbuch selbst wissen. Wir nehmen damit an der Auseinandersetzung darüber teil, wie weit TRAKLS Gedichte als "hermetisch" anzusehen sind oder nicht. Der vorliegende Befund zeigt, daß sie nicht im luftleeren Raum entstanden sind, daß TRAKL keinen Phantomen nachgegangen ist. Voraussetzung für diese Einsicht ist allerdings, daß man diese Eintragung, so wie zahlreiche andere Widmungen, nicht als höflichen Formalakt ansieht, sondern als eine gezielte Handlung mit sowohl zeit- als auch kulturgeschichtlichen Implikationen.

In seiner äußeren Aufmachung ist das Stammbuch ein Zeugnis der Pansbegeisterung zur Jahrhundertwende. In den sonstigen Eintragungen spiegelt sich – zugegeben trüb und trivial – der Mythos vom All-Einen, der damals das Kernstück einer handfesten alldeutschen Ideologie und Politik bildete. Feuer, Sonne, Licht, Kreis, Kraft, aufsteigender Flug des Adlers, Tag der Freiheit sind deren häufigste Wort- und Bildsymbole und kommen dementsprechend oft im Stammbuch vor. Dies entsprach ganz dem Denken und Trachten des Widmungsempfängers ARTHUR VON WALLPACH, der als das geistige Zentrum aller germanophilen Bestrebungen in Tirol galt. ›*Sonnenlieder im Jahresringe*‹ lautete der Titel eines seiner Gedichtbände, 1900 erschienen.<sup>12</sup> Gedichte daraus, die die unlösbare Einheit mit der "Allnatur" feiern, waren seit 1910 im "Brenner" zu lesen, dessen Linie durch den Mythos vom All-Einen von Anfang an vor allem in den Beiträgen CARL DALLAGOS vorgegeben war. Die ersten Jahrgänge der Zeitschrift waren durchtönt von "panischen Liedern" und auf die "Herausarbeitung eines Naturbegriffs" ausgerichtet, mit dem man sich gegen die Verfallssymptome der großstädtischen Zivilisation stellte. NIETZSCHE stand dabei als der große Stichwortgeber, als maßgebliche Leitfigur vor Augen.<sup>13</sup>

"Der Sonne zu geht uns'res Adlers Flug", heißt es an anderer Stelle im Stammbuch in Anspielung auf eines der Lieblingstiere des Zarathustra.

THEODOR DÄUBLERS Lesung am 22. November 1912 war ganz im Zeichen des "Pan ist erwacht" gestanden. Auf NIETZSCHES ›*Zarathustra*‹ hatten sich die Verse aus dem "Nordlicht" bezogen:

Doch sieht er jetzt, es kreist auch über jenem Seher  
ein Adler hoch und herrlich, ohne jemals zu erlahmen.  
Wie stolz er fliegt! Er kommt der Erde nimmer näher  
Und scheint beinah Planetenbahnen nachzuahmen.<sup>14</sup>

Der kreisende und im Kreisen steigende Flug des Adlers steht im ›*Zarathustra*‹ als Symbol für die "ewige Wiederkehr des Gleichen" in der Geschichte und in allen Gestaltungen des Lebens, das sich bei NIETZSCHE auf den "großen Mittag" zubewegt. NIETZSCHE:

<sup>12</sup> Arthur von Wallpach: *Sonnenlieder Im Jahresringe*. Leipzig-Berlin (1900)

<sup>13</sup> Vgl. z. B. Carl Dallago: *Nietzsche und die Landschaft*. Bd. II, H. 23 (1.5.1912), S. 839

<sup>14</sup> Theodor Däubler: *Das Nordlicht*. Florentiner Ausgabe. Bd. 2, München-Leipzig 1911, S. 106

Und das ist der große Mittag, da der Mensch auf der Mitte seiner Bahn steht zwischen Thier und Übermensch und seinen Weg zum Abende als seine höchste Hoffnung feiert: denn es ist der Weg zu einem neuen Morgen. Alsdann wird der Untergehende sich selber segnen, daß er ein Hinübergehender sei und die Sonne seiner Erkenntnis wird ihm im Mittage stehen.<sup>15</sup>

Nicht nur diese offenkundige Bildsymbolik hat TRAKL als ein genauer Leser der ›Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‹ und des ›Zarathustra‹ sich zu eigen gemacht, um sie dann freilich in ihr völliges Gegenteil zu verkehren; auch die zyklischen Strukturen, aus denen der ›Zarathustra‹ insgesamt und in jeder Einzelheit wie eine Symphonie-aus-Sprache gebaut ist, hat er sich als Form-Vorgabe angeeignet. Sein Gedicht ›An die Melancholie‹ – ›In ein altes Stammbuch‹ führt uns wie kein anderes deutlich vor Augen, wie TRAKL mit seiner nach unten gerichteten Kreis-Zielkomposition (endend mit "Neigt sich jährlich tiefer das Haupt") das nach oben, auf den "großen Mittag" hin gerichtete Pendant in NIETZSCHE'S "Zarathustra" förmlich auf den Kopf stellt, und wie er gleichzeitig damit auch dessen Trias "Mittag-Abend-Morgen" in die zweiteilige Gegenbildlichkeit von "Tag" und "Abend-Nacht" verkürzt und den bei NIETZSCHE zum "Übergang" relativierten "Untergang" verabsolutiert: der Nacht wird kein neuer Morgen folgen.

Erkennt man diese Zusammenhänge, dann wird auch klar, daß zu den auf HÖLDERLIN und LENAU bezogenen Referenzstellen in ausdrücklicher Position auch solche auf Nietzsche zu zählen sind. Die kreisende Bewegung "Wieder kehrt [...]" ist nicht auf den "großen Mittag" gerichtet, sondern auf die Nacht; die angestrebte Zielgröße ist nicht der Übermensch, sondern dessen Gegenbild, die Melancholie, die "Sanftmut der einsamen Seele". Dem von NIETZSCHE propagierten Typ des "wohlgerathenen" klassischen Menschen setzt TRAKL den Typ des demütigen, geduldi-



<sup>15</sup> Friedrich Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 6. Abt., Bd. 1. Berlin 1969, S. 98

gen, genau arbeitenden Melancholikers entgegen. Die Genauigkeit, mit der er Nietzsches Konzept in sein eigenes umbaut, läßt dieses wie auch andere Melancholie-Gedichte in Verbindung mit ALBRECHT DÜRERS Holzstich ›*Melencolia*‹ sehen. Die auf diesem Stich zu erkennenden Präzisionsinstrumente: Sanduhr, Zahlentafel, Meßgeräte, stehen für den genauen Umgang des melancholischen Menschentyps, insbesondere des elegischen und melancholischen Künstlertyps, mit der Wirklichkeit.

Das Gedicht ist somit ein Widerruf der Sonnenmystik NIETZSCHES und seiner Anhänger, ein Widerruf des Konzepts der "ewigen Wiederkehr des Gleichen", ein Widerruf des Vitalismus und des Kulturoptimismus der NIETZSCHESCHEN Weltanschauung. Der enthusiastische Preis des All-Einen, der Hymnus an Pan, ist darin zu einer überpersönlichen Klage umgestaltet ("klagt ein Sterbliches").

## Zusammenfassung

Nach THEODOR DÄUBLERS Lesung saß TRAKL schweigend und in sich gekehrt am Tisch des Innsbrucker Restaurants "Maximilian", wo DÄUBLER sich noch wortreich über sein Dichtertum ausließ. In einer Gesprächspause richtete TRAKL sich auf, schlug sich mit der flachen Hand ein paarmal an die Stirn und sagte ein-, zweimal gedehnt: "Pan ist – erwacht!!"<sup>16</sup>

Als sei einer, der an so etwas noch glaubt, nicht ganz bei Trost. Auch diese Anekdote gehört zum Kontext des Gedichts ›*In ein altes Stammbuch*‹. Sie läßt uns die aggressive Intention erahnen, aus der heraus TRAKL es hineingeschrieben hat, obwohl er sich sonst mit WALLPACH persönlich ganz gut vertrug. Diesem als Widmungsempfänger und seinem "Kreis" ist ein Gegenentwurf zu seiner politischen Weltanschauung unterbreitet. Zu TRAKLS radikaler poetischer und diesfalls auch politischer Ökonomie gehört, daß er dies ohne begleitende Erklärung getan und auch auf einen Titel verzichtet hat. Im Zusammenhang vielseitigen kulturellen Gemeinschaftshandelns hat er mit dieser Eintragung eine poetische Einzelhandlung gesetzt, damit sie aus sich heraus ihre Wirkung tue, damit etwas gezeigt sei. Im letztformulierten Titel: ›*In ein altes Stammbuch*‹ bleibt ein mahrender Beiklang künftig unüberhörbar ("Jemandem etwas ins Stammbuch schreiben"). Es läßt sich an diesem Beispiel begreifen, auf welche Art TRAKL seine Lyrik fallweise (oder grundsätzlich?) auch politisch verstanden wissen wollte.

✍ Walter Methlagl, Universität Innsbruck, Forschungsinstitut "Brenner-Archiv", Innrain 52a, 6020 Innsbruck

<sup>16</sup> Mitteilung Ludwig von Fickers an den Verfasser

# Der Einbruch des Journalisten in die Nachwelt: Joseph Roth

■ von Karlheinz ROSSBACHER

Alljährlich im Juni wird in Klagenfurt der Ingeborg-Bachmann-Preis vergeben, alljährlich im Oktober auch sein kleinerer Bruder, der Joseph-Roth-Preis für Publizistik. Ausgezeichnet werden dabei vor allem Reportagen und Essays; meist sind es Mischformen mit feuilletonistischen Zügen. Im Herbst 1994 war zu hören, daß noch nie so viele preiswürdige Texte vorgetragen seien. Der Joseph-Roth-Preis als Hauptpreis wurde für einen Text über die Welt der Kinderpsychiatrie vergeben, der Preis des Landes Kärnten für einen Text über fünf Selbstmorde in Weimar seit der Auflösung der DDR, der Preis der Kärntner Industrie für einen Text über einen Blinden, der im Hörfunk literarische Texte liest. Alle drei Themen, dies vorweg, hätte der Namenspatron des Bewerbs, der österreichische Schriftsteller und Journalist JOSEPH ROTH (1894-1939), gutgeheißen, sie hätten seinen Vorstellungen von journalistischer Themenwahl entsprochen.

## Elektronische Flachmacherei und Infantilisierung des Lesers

Ein Juror aus Österreich fand die gebotenen und preisgekrönten Texte zu einseitig, weil sie dem Bereich eines "literarischen" Journalismus zuzuzählen seien, der in Beilagen von Zeitungen, in Wochenschriften oder ähnlichen Periodika seinen Ort habe und daher die Masse von journalistischer Arbeit nicht repräsentiere. KLAUS HARPPRECHT, der Sprecher der Jury, sprach von einer Polarisierung in der gegenwärtigen Publizistik. Auf der einen Seite entstehe ein "Minderheitenjournalismus von hoher Qualität", auf der anderen ein Journalismus der "elektronischen Flachmacherei", der sich aber auch in neuen Typen von Printmedien finde und einer "Infantilisierung" der Leser Vorschub leiste.<sup>1</sup>

Was ist unter elektronischer bzw. in die Printmedien einmarschierender Flachmacherei zu verstehen? Ist diese Etikettierung Ausdruck von Arroganz, mit der einige elitär-feinsinnige Publizisten eine Entwicklung in der Informationsgesellschaft kennzeichnen, mit der sie nicht mehr mithalten können oder mithalten wollen? Vielleicht läßt sich mit drei Medienereignissen charakterisieren, was gemeint ist:

Im Jahre 1988 überfielen zwei Räuber in Gladbeck, BRD, eine Bank und nahmen Geiseln, mit denen sie quer durch Deutschland und Holland fuhren, verfolgt von der Polizei und einem Troß von Fernseh- und Zeitungsjournalisten. Gegen

<sup>1</sup> ORF 2, 27.10.1994

Ende dieser Verfolgungsjagd, die blutig ausging, waren die Bankräuber überhaupt nur mehr über die Medien, und nicht durch die Polizei, anzusprechen – ein enormer Wachstumsruck für das, was inzwischen als "reality TV" von den USA auf Europa übergriffen hat.

Während des Golfkriegs im Februar 1991 entstand durch zensorische Kontrolle der US-Militärs, die sich zudem ausschließlich des Nachrichtensenders CNN bedienten, eine bis in die Einzelheiten medial vermittelte Wirklichkeit dieses Krieges, die einem Computerspiel zum Verwecheln ähnlich sah und die als eine televisionäre Veranstaltung, versetzt mit Realitätspartikeln, in Erinnerung bleiben wird und Weltgeschichte mit Mediengeschichte bis zur Ununterscheidbarkeit fusionierte.

Zur selben Zeit fanden im österreichischen Saalbach, durch den Golfkrieg zwar im finanziellen Ertrag, aber keineswegs medial beeinträchtigt, alpine Schiweltmeisterschaften statt. In einem der Bewerbe stürzte die österreichische Favoritin knapp vor der Ziellinie, durchfuhr sie nichtsdestoweniger per Überschlag, stand auf und rief, offensichtlich geschockt, nach ihren Eltern. Vor den hinstürmenden Reportern senkte sie, sich auf die Stöcke stützend, den Kopf, um ihren Zustand zu verbergen, allerdings vergeblich. Die ORF-Kamera ging zwischen ihren Schistöcken in die Knie und nahm ihr Gesicht von unten ins Objektiv. Diese Penetration der persönlichen Nahsphäre der Rennläuferin war konsequent, denn sie war nur eine optische Umsetzung der notorischen Interviewer-Frage "Was empfindet man in einem solchen Augenblick?".

Diese Beispiele haben ihre Entsprechungen auch schon in zahlreichen Druckmedien. Und sie haben ihre Geschichte. Schon in seinem satirisch-apokalyptischen Drama *Die letzten Tage der Menschheit* ließ KARL KRAUS die Journalistin Alice Schalek auftreten und genau diese Frage stellen, an einen Bombenwerfer in einer Flugzeugstaffel (II, 30) und an einen im Halbschlaf über die Greuel des Krieges stöhnenden Fähnrich (V, 48).

Verbrechen, betrachtet aus der Sicherheit des Fernsehsessels, realer Krieg, dargeboten als zensurierte Veranstaltung, Empfindungsjournalismus, der, voyeuristische Bedürfnisse bedienend, die persönliche Nahsphäre durchstößt, und das alles live bzw. reich bebildet in Druck: Die Faszinationen, die davon ausgehen, sind offensichtlich, ergreifen Millionen, bestätigen sich durch wachsende Reichweitenquoten und Auflagen.

Gleicht die Förderung eines gedruckten Qualitätsjournalismus im Namen JOSEPH ROTHS nicht tatsächlich der Pflege einer aussterbenden Gattung? Soll man, gleichsam trotzig wie MARTIN LUTHER, das Apfelbäumchen eines "literarischen" Journalismus begießen, auch wenn er übermorgen vielleicht untergeht? Anmerkung: Noch während man darüber nachdenkt, könnte sich herausstellen, daß es zu spät ist. Jene Periodika, in denen qualitätsvoller Journalismus noch überlebt, sind bedroht – von einer neuen "Masse" des Journalismus, den der zitierte österreichische Journalist und Juror wahrscheinlich gar nicht gemeint hat. Es ist, wie SIGRID LÖFFLER schreibt, das "Fernsehen zum

Lesen", der Journalismus des "gedruckten Video-Clips" (LÖFFLER 1994) in Zeitschriften wie "News" und "Focus", die das, was früher eine Druckseite war, auflösen in verstreute und zerstreute Textchen, Bildchen, Kästchen, Kleinkolumnen und Charts, die vor den Augen flackern, in "kleinteilige Hektik rasch wechselnder Erlebnisreize". Dieser Typus von Publizistik bedroht nicht nur die geduldige Recherche, die beharrliche Analyse, das abwägende Urteil und die eindringliche Formulierung, sondern den Beruf des verantwortungsvollen Journalisten überhaupt.

Doch bleiben wir bei jenen Arbeiten, die bis dato ausgezeichnet werden. Wie könnte man, wenn sie schon einem Minderheiten-Journalismus angehören, ihnen wenigstens diesen Status sichern? Und was hätte JOSEPH ROTH damit zu schaffen?

### Lernen beim "Journalisten aus Verzweiflung"

Publizistische Texte eignen sich mehr als jene der Literatur im engeren Sinne ("Herzblut"-Schreiben) für einen "schreibenden Umgang mit Texten". Mehr als bei Lyrik oder autobiographischem Schreiben fällt die Scheu weg, sich mit Geschriebenem zu exponieren. Geringer ist der Originalitätsdruck, größer im allgemeinen die Möglichkeit, sich Vorbilder zu suchen; deren Verfahrensweisen sind leichter zu identifizieren, ihre besondere Eigenheiten leichter zu erfassen und anzuwenden, und auch ihre Rhetorik ist leichter zu analysieren. Die folgenden Ausführungen über JOSEPH ROTH gehen davon aus, daß man für ein einübendes Schreiben bei ihm eine Menge lernen kann. Sofort jedoch ist eines anzumerken: JOSEPH ROTHS Stil nachzuahmen, ist nicht ratsam, denn seine delikate Gratwanderung zwischen scharfer Beobachtung einerseits, poetischer Ausdeutung, Rhetorik und Musikalität andererseits ist singular in der Geschichte der Publizistik. Ein Quentchen zuviel von Letzterem, und alles erscheint forciert. Als These formuliere ich hier, daß ein gesondert auf Stil abhebendes nachahmendes Lernen ohnehin eine Rhetorik des Schreibens nicht bestimmen sollte. Es ist wichtiger, genau zu erfahren, worauf ROTH seinen journalistischen Blick richtet, was er aus der betrachteten Wirklichkeit selektiert und für geeignet hält, mit Bedeutung für das Ganze aufgeladen zu werden, welche Wahrnehmungsweisen er für welche Gegenstände als angemessen betrachtet. Ist das genau genug erkannt, stellt sich in der Regel auch eine sprachliche Form ein.

ROTH, von seinem Biographen DAVID BRONSEN wegen seines Hangs zur Selbststilisierung als "Mythomane" bezeichnet (BRONSEN 1974, S. 13), schrieb 1925 zu Beginn seiner Reiseschilderung *Die weißen Städte*: "Ich wurde eines Tages Journalist aus Verzweiflung über die vollkommene Unfähigkeit aller Berufe, mich auszufüllen" (JRW 2, 451). Koketterie wohl, die das Übel mit einem Stilkniff von sich wegschiebt, aber doch so durchsichtig gehalten, daß man es auf ihn zurückwirft. Angesichts seines publizistischen Werks, das nunmehr in drei umfangreichen Bänden vorliegt (JRW 1-3), darf man sich durchaus fragen, ob

ihn je ein anderer Brotberuf so ausgefüllt hätte. Als Journalist hat sich ROTH immer gesehen, und er hat in diesem Beruf ohne Pause gearbeitet. Er hat seine publizistischen Verpflichtungen auch dann nicht auf die leichte Schulter oder in die linke Hand genommen, als er sich schon längst mehr freie Zeit für seine erzählenden Werke wünschte. Als er von Deutschland nach Frankreich emigrierte, ohne Zögern gleich nach der Machtergreifung Hitlers, verlegte er sich stärker auf Polemik und Essayistik, gegen den Nationalsozialismus und für die Erhaltung Österreichs bzw. für die Restauration der k.u.k. Monarchie. Vor 1933 jedoch waren seine bevorzugten Gattungen die Reportage und das Feuilleton, selten das eine ohne Elemente des anderen.

ROTHS Themen sind außerordentlich breit gestreut; das beginnt mit den frühen Arbeiten, die er für die Zeitung "Der Neue Tag" in Wien schrieb, die einen, wenn man so will, linken Humanismus ankündigen, der sich zur Sympathie mit der Sozialdemokratie steigerte, aus der heraus er als "Josephus" Artikel für den sozialdemokratischen "Vorwärts" zeichnete, ohne sich um die Approbation als ideologisch korrekter Sozialdemokrat zu bemühen. 1894 in Brody, Galizien, als Jude geboren, ging er zwar den Weg der Assimilation, jedoch nicht, wie andere, bis zum Punkt der Entfremdung, ja Abneigung gegenüber seiner Herkunft. Seine ›Reise durch Galizien‹ (1924, JRW 2, 285-292) belegt dies ebenso wie sein Buch ›Juden auf Wanderschaft‹ (1927, JRW 2, 827-902). Selten ist von einem westeuropäisch akkulturierten Juden so verständniswerbend über die Ostjuden geschrieben worden.

Beispiele für andere Themenkreise sind: Menschen im Hotel, denen der Eisenbahn- und Hotelmensch ROTH Personenporträts mit besonderer Einfühlung gewidmet hat; Menschen auf der Schattenseite des (meist städtischen) Lebens, für die er den Ausdruck "Abseits-Menschen" geprägt hat; Heil- und Behindertenanstalten und Nervenkliniken, wobei ein allgemeines Interesse ROTHs bald einem besonderen wich, als seine Frau Friedl, geb. Reichler, geistig erkrankte (und später in Schloß Hartheim bei Linz dem Euthanasie-Programm der Nationalsozialisten zum Opfer fiel). ›Die Insel der Unseligen‹ nannte ROTH den "Steinhof", die Wiener Klinik für Geistesranke, über die er 1919 berichtete (1919, JRW 1, 23-27). Daß sogar in den Hungerjahren nach dem Ersten Weltkrieg in dieser Anstalt ein Vierklassensystem herrschte, vermittelte er z. B. durch einfachen Abdruck der Speisezettel für die 3. und 4. Klasse, sie dadurch zu dokumentarischem Material erhebend. Schon dort findet sich das Motiv von der verkehrten Welt, indem die Reportage abschließt mit der Frage, ob nicht die Welt das Tollhaus sei und ob man sich nicht deshalb in der Anstalt "rechtzeitig ein warmes Plätzchen" sichern sollte. – Dieses Motiv hat ROTH später wieder aufgenommen. Die Insassen des ›Hauses der 100 Vernünftigen‹, so der Titel einer Reportage über ein Berliner Sanatorium, seien so vernünftig, daß sie, da die Welt "irrsinnig" sei, "nur im Irrenhaus leben können und nirgends sonst" (1923, JRW 1, 930). Ein Glanzstück des Reporters ROTH ist ›Hephata. Stätte der Menschlichkeit‹ (1926, JRW 2, 536-541), eine Reportage über eine Anstalt für geistig Behinderte. Ihr kommt

die 1994 in Klagenfurt mit seinem Preis-Namen ausgezeichnete sehr nahe.

## Anwalt der "Abseits-Menschen"

Schon früh galt ROTHs Aufmerksamkeit der Geburt des Präfaschismus und Faschismus aus dem Geist des Brotneids und des Prestigeverlusts der destabilisierten Mittel- und Akademikerschichten (›*Die reaktionären Akademiker*‹, 1920, JRW 1, 233-236; ›*Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd ...*‹, 1922, JRW 1, 893-894). Den Typus des Korpsstudenten hat er mit einer Naiv-Methode im Stil eines zoologischen Lehrbuchs beschrieben, mit der er beweist, daß er in der Tradition des Wiener Feuilletons steht (›*Der Korpsstudent*‹, 1924, JRW 2, 63-65; DANIEL SPITZER, der "Wiener Spaziergänger" der Gründerzeit, rückte mit Hilfe von Naiv-Nacherzählungen den von ihm geringgeschätzten Opern RICHARD WAGNERS zu Leibe).

Ebenfalls Abseits-Menschen sind bei ROTH z. B. die ›*Stiefelputzer*‹ (1921, JRW 1, 538-539). An den Anfang dieser Reportage hat ROTH eine Absichtserklärung gestellt: "Ich möchte der Öffentlichkeit Mitteilung machen von der Bedrängnis und Not der Stiefelputzer, die unter der Weidendammer Brücke ihrem sauren Gewerbe sozusagen nachsitzen." Der Kutscher und Dienstmänner vor den Tanzdielen hat ROTH ebenso gedacht wie jener Menschen, die immer warten müssen, zum Unterschied von jenen, die immer warten lassen (›*Das Wartezimmer*‹, 1924, JRW 2, 37-39). Zu den Höhepunkten seines Engagements und seines Schreibkönnens gehört ›*Der Zug der Fünftausend*‹ (1924, JRW 2, 81-84), die Beschreibung jener Warteschlange, die vom Nachmittag bis zum Abend langsam in ein riesiges Obdachlosenasy in Berlin einrückt, und ›*Die Krüppel*‹ (1924, JRW 2, 289-292), die den Kriegsversehrten gewidmet ist, den abseitigsten der Abseits-Menschen, die er in Lemberg gesehen hat: die Lahmen, die Blinden, die Amputierten, die Kopfschüßler, die Verblödeten, die ihr Elend in einem Demonstrationszug öffentlich machen und für die der Journalist diese kurzfristige Öffentlichkeit in der Zeitung vervielfältigt – die letztgenannten Reportagen übrigens in der "Frankfurter Zeitung", für die ROTH die meisten seiner Arbeiten geschrieben hat.

Mit der Lektüre einer anderen Gruppe von Texten könnte man auf ökonomische Weise Zweifaches erzielen: Zum einen erkennen, wie ROTH seine Haltung zu Technik und Fortschritt verändert hat: von einer gewissen anfänglichen Faszination (›*Bekennnis zum Gleisdreieck*‹, 1924, JRW 2, 218-221) zur Distanzierung (›*Trübsal einer Straßenbahn im Ruhrgebiet*‹ und ›*Der Rauch verbindet Städte*‹, beide 1926, JRW 2, 544-546 und 547-549). Zum andern: Weil ROTH sich in den späteren 20er Jahren auch die Frage stellte, wer die gigantische deutsche, von Kunstdünger spielend leicht auf Giftgas umzustellende Chemieproduktion politisch beerben würde, verbinden sich bei ihm Abneigung gegenüber der industriellen Moderne mit einer Ablehnung der nationalsozialistischen Ideologie. Eine bestürzende und aufrüttelnde, durch die Chemiekatastrophen von Seveso und Bhopal in unserer Ära geradezu visionär gewordene Feuilletonreportage hat ROTH 1930 geschrieben.

›Der Merseburger Zauberspruch‹ (JRW 3, 275-281) schildert die Vernichtung eines Dorfes durch die kali-hungrigen Leunawerke und entwirft, indem die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten antizipiert wird, eine Eskalation des Schreckens chemischer Kriegsführung (ROSSBACHER 1991).

JOSEPH ROTH war kein Vertreter eines bloßen Daten- und Faktenjournalismus. Seine Abneigung gegen Theorie und Dogmatismus (WESTERMANN, JRW 2, 1023) ließ ihn nicht auf einen (vorgeblich objektiven) Dokumentarismus verfallen. Er mochte sich aber auch nicht dazu verstehen, in die Attacken gegen den Feuilletonismus, seit KARL KRAUS, HERMANN BROCH und HERMANN HESSE Prügelsack der Journalismuskritik, einzustimmen, nur weil ein Feuilletonist, in diesem Wortsinne, Subjektivität beansprucht oder weil es in diesem Genre nichtssagende Vertreter gibt. ROTH hat sich gegen die "Vollbartmänner, die Ernstlinge und Würderiche", die auf der "Moralkesselpauke" das Feuilleton tottrommeln, ausgesprochen (›Feuilleton‹, 1921, JRW 1, 616). Aber er hat sich auch gegen jene Berichterstattung ausgesprochen, "die durch das Kupeefenster blickt und die zurückliegenden Impressionen mit hurtiger Genugtuung notiert" (JRW, 282). Er beschritt einen Weg, den er vor einer möglichst unverstellten Wahrnehmung der Wirklichkeit nicht enden läßt, sondern weiterführt zur poetischen Verarbeitung. 1927 hatte JOSEPH ROTH seinen Roman ›Die Flucht ohne Ende‹ im Untertitel einen "Bericht" genannt und zudem im Vorwort geschrieben: "Es handelt sich nicht mehr darum, zu 'dichten'. Das wichtigste ist das Beobachtete." Das schlug ihn in den Augen von Zeitgenossen, obwohl der Roman eigentlich dagegen spricht, der Strömung der "Neuen Sachlichkeit" zu, ein Mißverständnis, mit dem er 1930 Schluß machte, indem er den Aufsatz ›Schluß mit der Neuen Sachlichkeit‹ veröffentlichte (JRW 3, 153-164). Zwar müsse der Schriftsteller sich in seiner Gegenwart umsehen, das Leben kennen, um Wahrscheinlichkeit zu erzeugen. Aber die Wiedergabe der Tatsachen alleine spreche noch keine Wahrheit über die Wirklichkeit aus. Erst die künstlerische Formung erziele eine solche Wahrheit. Man kann das übrigens in ROTHs Erzählprosa ebenso belegen wie in seinen publizistischen Schriften. HEINRICH HEINES Auge, so sagte er vom Begründer jenes "Funktionsübergangs von Dichtung und Publizistik" (PREISENDANZ 1983), der den Geist freisetzt von den Zwängen der damals etablierten literarischen Gattungen, womit HEINE den literarischen Journalismus begründete –, "bestand nicht nur aus optischem Instrument und Sehsträngen" (JRW 1, 617). Und weil ROTH echte Aktualität keineswegs auf 24 Stunden beschränkt sah, vielmehr sie für zeit- und nicht bloß tagesgemäß hielt (›Einbruch der Journalisten in die Nachwelt‹, 1925, JRW 2, 519), konnte er von der Gattung Reportage, so wie er sie verstand, sagen, daß sie nicht erst in den Rang einer Kunstgattung erhoben zu werden brauche (JRW 2, 520).

ROTH war sparsam bei der Wiedergabe von direkter Rede der von ihm beschriebenen oder als Zeugen aufgerufenen Personen. Das unterscheidet ihn von vielen heutigen Journalisten, die bloß telefonische Interviews ausschlachten, ohne sie als solche zu deklarieren. Die Reporter methode, sich ins Geschehen

zu mischen, um in der Art der "teilnehmenden Beobachtung", wie die empirische Sozialwissenschaft sie heute nennt, Authentizität zu erzeugen, war ihm vertraut, doch hat er sie nicht so bevorzugt – und wohl auch nicht so sensationell – eingesetzt, wie sein Kollege EGON ERWIN KISCH, den er übrigens schätzte. Immerhin sind aber einige seiner besten Reportagen mit Hilfe dieser Methode entstanden. So wie EGON ERWIN KISCH sich unter die Pilger nach Lourdes einreihete, um über das Wunderwasser authentisch berichten zu können, begab sich ROTH in Berlin des Jahres 1921 auf Arbeitssuche, suchte drei Tage lang ununterbrochen und fand keine (*Wenn man Arbeit sucht*, JRW 1, 458-460). Im Saarland fuhr er in ein Kohlebergwerk ein (*Unter Tag*, 1927, JRW 2, 787-794). Das Ablegen seiner Kleider empfindet er als den ersten Schritt zu einem Identitätsverlust, die Grubenuniform, die er anlegen muß, als Zelle. Er teilt sich innerlich in einen "Vorsichtigen" und einen "Stoiker", zu denen sich noch der Schriftsteller, der über diese Erfahrung schreiben will, gesellt. Dergestalt dreigeteilt, vermittelt er die Härte eines Arbeitstages in der Grube. In einer besonderen Ökonomisierung der Mittel (und der Zeilenzahl) verlegt ROTH seine Wahrnehmung in die Körperhaltung: Vom aufrechten Gang muß er im Stollen in den gebückten wechseln, dann geht es weiter: anstoßen, sich immer tiefer bücken, "schief nach dem Innern geneigt" (wo der Stollen etwas höher ist), rutschen, in der Hocke kriechen, schließlich auf dem Rücken liegend arbeiten. Unmittelbar darauf informiert er über den Monatslohn eines Kumpels. Letzteres wäre Faktenjournalismus, wäre da nicht noch der bleibende Eindruck im Leser, daß auf die Kumpel bei solcher Arbeit permanent die Depersonalisierung wartet, der Verlust des aufrechten Ganges auch außerhalb der Grube.

### Flaneur des Ohrs mit Wiederkäufer-Auge

Der "sensible Augen- und Nervenmensch Roth" (BRONSEN 1974, S. 27) hat sowohl im erzählenden, als auch im publizistischen Werk eine Schule der Geläufigkeit des Sehens hinterlassen. Auch dafür findet sich eine Gruppe von Texten. In *Plakate* (JRW 1, 1920, 237-239) verbindet ROTH die Blicke eines Kranken im Lehnstuhl aus dem Fenster, auf eine Plakatwand gegenüber, mit Assoziationen, die sich beim optischen und reflektorischen Abtasten dieser Plakate einstellen. Eine Waschmittel-Reklame, eine Werbung für einen Heurigen mit Musik, ein Kinoplakat, das eine Frau, auf Eisenbahnschienen liegend, und einen Zug, unerbittlich herannahend, zeigt, ergeben fast eine Dada-Collage, in der Sprache sukzessiv, in den evozierten Vorstellungen simultan.

In *Philosophie des Schaufensters* (1923, JRW 1, 976-977) führt er das Sehen eines Hungernden vor: "[...] die zart-rosa getönten Schinken, gebettet in breite Rahmen aus weißlichem Speck, die prallen Würste, den leuchtenden Lachs, die fetten Käse in kostbaren, silberpapierenen Gewändern, die milchgefüllten Kokosnüsse [...]." Hier kündigt sich die Beschreibung des Sonntagmittagmahls im Hause des Bezirkshauptmanns Trotta im Roman *Radetzky* an; aber

wichtiger ist hier wohl ROTHs Reflexion auf das Sehen: "Alle diese Dinge sind mir, dem Betrachter, räumlich nahe, mein Blick greift nach ihnen, meine Netzhaut verzehrt sie, zehnmal, tausendmal, ich habe sozusagen ein Wiederkäuerauge." Das ist die Offenlegung des Kampfes zwischen Hungerimpuls und dessen Kontrolle, zu der die Warenproduktion des Kapitalismus und die Erfindung des Schaufensters die Menschen erzogen haben.

Nicht nur eine Schule des Sehens, sondern auch eine des Hörens hat ROTH zu bieten. In ›*Ein Mensch hat Langeweile*‹ (1929, JRW 3, 76-79) vernimmt ROTH den Tagesablauf seines Hotelzimmernachbarn. Es ist ein Kabinettstück versprochenen Hörens, das den Leser dazu bringen kann, schärfer zu hören, phantasievoller zu imaginieren und einlässiger zu reflektieren. ROTH ist hier gleichsam ein Flaneur des Ohrs, ein Kunstgriff, mit dem er sein Credo, Reportage solle mehr sein als Daten- und Faktenregistrator, besonders nachdrücklich bestätigen kann. ROTH entwirft über die Geräusche, die ein Mensch, der, wie der Hörende auch, allein in seinem Zimmer ist, ein Hörbild der Einsamkeit, die Geräusche erzeugen gleichsam die Stille der Leere im Menschen des 20. Jahrhunderts. Die Schlager der letzten zehn Jahre, die der Nachbar singt, hört ROTH so: "Er sang sie eigentlich gar nicht, er rief sie nur zu Hilfe" (S. 77, Hervorh. im Orig.).

## Die "Monokel-Methode"

Am Beispiel von ›*Der Herr mit dem Monokel*‹, 1924 im "Vorwärts" veröffentlicht (JRW 2, 131-133), ist die bevorzugte Methode ROTHs am besten zu veranschaulichen. Ein "Herr" wartet auf die Straßenbahn. Er trägt ein Monokel. Herren und Monokelträger kommen bei ROTH nicht gut weg. Zwei Jahre zuvor hatte er geschrieben: "Der gut angezogene Herr kommt bereits in den Zonen der gemäßigten Bourgeoisie vor [...]" Und: "Der gut angezogene Herr unseres Jahrhunderts schont seine Schultern gegen Druck einer eventuellen Verantwortung durch die sorgliche Schicht an entsprechender Stelle eingnähter Watteline."<sup>2</sup> Monokelträger wiederum siedelt ROTH gerne in der Gesellschaft von Chargierten, Korporierten und Bierkrugschwingern an.<sup>3</sup> Der auf die Straßenbahn wartende Herr trägt sein Monokel "beherrscht und sicher". Wie in der Erzählprosa gelten Bauformen wie die sogenannte epische Vorausdeutung auch für Feuilleton und Reportage, wenn darin erzählt wird. "Es bestand nicht die geringste Gefahr, daß dieses Monokel jemals aus der Augenhöhle fallen und mit leise klagendem Klang auf dem harten Pflaster zersplittern könnte." Wir wissen natürlich sofort: Es wird.

Die Schilderung des Herrn beginnt mit dem Monokel in seiner (nicht unwichtig: rechten) Augenhöhle. Der an sich weiche Filzhut des Herrn sitzt so, als sei er ein steifer Zylinder. Weiters sehen wir die grauen Lederhandschuhe,

<sup>2</sup> Vgl. "Der gut angezogene Herr", 1922, JRW 1, 862

<sup>3</sup> Vgl. JRW 1, 893

den scharfen Bug der Hose, die Schuhe aus Lack und Wildleder. Der Herr, so erfahren wir hiemit, steckt in einer starren Schale. Dazu paßt "eine verstockte Physiognomie", durch das Einklemmen des Monokels auch noch verschoben, eine Physiognomie, "die grundsätzlich alles leugnete und verschwieg", das Angesicht einer Mumie. Vom Monokel, das mehr ein Instrument der Borniertheit als des Sehens ist, zu den Schuhen und wieder zurück zum Gesicht, dem nur Starre und Leere abzulesen sind: Das ist ein Darstellungsverfahren, das aus dem Einzelnen, dem Monokel, eine Signatur für das Ganze, den wie in Wachs eingeschlossenen Herrn, macht. Mit dieser Methode entwickelt ROTH den hochmütig verkapselten, straffen, d. h. militärisch gestrafften, Herrn, dem es zuwider ist, neben minderen Menschen auf die Straßenbahn zu warten. Das Monokel im rechten Auge fixiert die rechte Gesichtshälfte, fixiertes Gesicht wiederum arretiert Gedankenfluß, der Herr kapiert die Dinge nur mit Zeitverzögerung. "So ahnt er zum Beispiel noch nichts von einer Revolution [...] Seine Erlebnisse gelangen nicht aus erster Hand, nicht unmittelbar und frisch in sein Bewußtsein, sondern altbacken, ausgekühlt und wirkungslos." Die Zwischenbilanz, die wir schon hier ziehen können, lautet: Des Herrn verstockte Physiognomie verweist auf stockendes Denken, der Herr hat Disposition zur Denkverspätung in einer Zeit, die seinesgleichen destabilisiert, wodurch er disponiert wird für einen, der für ihn denken wird.

Statt der Straßenbahn kommt ein Autobus, der Herr muß etwas weiter zur Haltestelle laufen, mit seinem besorgt erhobenen Arm streift er das Monokel aus dem Auge, es fällt zu Boden und zerspringt so, wie ROTH es angedeutet hat. "Jetzt war sein rechtes Auge nackt, und der rechte Mundwinkel begann unmerklich abwärtszugleiten wie eine austarierte Waagschale." Hier ist nachzutragen: Beim Warten mit Monokel glättet der Herr seine Handschuhe, abwechselnd: "Er tritt sozusagen von einer Hand auf die andere, wie Plebejer es mit den Füßen zu tun pflegen". Nunmehr, ohne Monokel, beginnt er, nicht mehr zeitverzögert zu sehen. Sein Gehirn beginnt, Erlebnisse in dem Augenblick zu sammeln, in dem sie sich ereignen. Und es ereignet sich, wie Roth schreibt, "das Allerschrecklichste: Der Herr, dieser vornehme Herr, begann, von einem anderen Fuß auf den andern zu treten. Es war wie eine sichtbar fortschreitende Proletarisierung des gebildeten Mittelstandes. Von Sekunde zu Sekunde wurde der Herr menschlicher".

Hinter ROTHs Monokel-Methode steckt eine imposante Schreibökonomie. ROTH hat im Kern eingefangen und sinnfällig gemacht, was man z. B. mit Blick auf die Sozialgeschichte der zwanziger Jahre, und mit Berufung auf SIEGFRIED KRACAUER, als Kampf der Mittelschichten gegen die drohende Proletarisierung bezeichnen kann. Zudem ist, vielleicht noch wichtiger, eingefangen, was KLAUS THEWELEIT als "Männerphantasien" beschrieben und wofür er viele Seiten benötigt hat: Die Panzerung destabilisierter Männer, die Absicherung gegen alles Weiche (Frauen) und Untere (Proletariat), das im Soldatenkultischen nur kulminieren läßt, was in den abstiegsbedrohten Männern angelegt ist (THEWELEIT 1977).

In der ›Reise durch Galizien‹ (›Leute und Gegend‹, 1924, JRW 2, 281-285)

durchstreift ROTH ehemals umkämpftes Land, und sein "Monokel" ist hier der Mais. Aus den Gebeinen der im Ersten Weltkrieg Gefallenen blüht nun, zehn Jahre später, der Kukuruz, wie der Mais dort genannt wird. Die Maiskolben hängen zum Trocknen an den Bauernhäusern. Mais mästet das Hausvieh, das auf den Stadtmärkten verkauft wird. Jüdische Händler erwerben die Maiskolben von den Bauern und kochen sie, verkaufen sie als Nahrung an arme Juden, die ihrerseits mit Altwaren handeln: Schreibökonomisch dichte Darstellung eines agrarischen Landes mit Kleinhändlerschaft.

### "Nichts ist, alles heißt."

Eine frühe Reflexion ROTHS auf sein journalistisches Schreibverfahren formuliert scheinbar das Gegenteil der Monokel-Methode. "Das Diminutiv der Teile ist eindrucksvoller als die Monumentalität des Ganzen. Ich habe keinen Sinn mehr für die weite, allumfassende Armbewegung des Weltbühnenhelden. Ich bin ein Spaziergänger" (*Spaziergang*, 1921, JRW 1, 565).

Aber man darf sich von ROTH nicht täuschen lassen. Er lehnt hier nicht seine bevorzugte Methode ab, sondern nur die forcierte Beschreibung des vorgeblich Großen, sowie den Anspruch einer Presse, die mit Druckerschwärze Helden malt, oft nur für einen Tag. ROTH hat, nicht so oft wie KARL KRAUS, aber doch von Zeit zu Zeit, versucht, den Stellenwert seiner Schreibkunst mit dem Mainstream des zeitgenössischen Journalismus zu vergleichen. Das Ergebnis ist knappe, aber präzise Pressekritik, erzielt mit der List der Verstellung: "Was kümmert mich, den Spaziergänger, der die Diagonale eines späten Frühlingstages durchmarschiert, die große Tragödie der Weltgeschichte, die in den Leitartikeln der Blätter niedergelegt ist?" (ebenda) Er hat Themen gewogen, das Pressewesen abgeschätzt, dessen Tendenz, die Darstellung der Wirklichkeit für die Wirklichkeit auszugeben, kritisch betrachtet: "Und ich denke, daß nichts in dieser Zeit ist, was sich nicht groß ankündigte. Darin besteht ihre Größe. Ich sehe die Typographie zur Weltanschauung entwickelt [...] Das Ereignis der Woche ist dasjenige, das durch Druck, Geste, ausholende Armbewegung zum Ereignis der Woche ernannt wurde. Nichts ist, alles heißt."

Lesen wir es doch mit heutigen Augen: Die Darstellung der Wirklichkeit für die Wirklichkeit ausgegeben zu sehen – ein Dauerärgernis für jeden bewußten Fernseher, ein Dauerthema für die Medienpädagogen. Die große Ankündigung – heute die Notwendigkeit jeder Fernsehstation, die die Konkurrenzkanäle neben sich spürt. Daß nichts ist, sondern alles nur heißt – das bedeutete also schon damals und nicht erst heute: Nichts ist für sich, alles ist nur, wenn es im Medium ist. In seiner hier schon erwähnten Feuilletonreportage *Der Merseburger Zauberspruch*, in der er die Zerstörung eines Dorfes durch die chemische Industrie, samt Verlegung der Toten auf dem Friedhof, beschreibt, räsoniert ROTH darüber, daß diese Katastrophe, indem sie in der übrigen Presse nur als Kleinmeldung im Kleindruck erscheint, etwa so rangiert wie *Nachrichten aus der Gesellschaft*,

er hingegen möchte sie als ›*Nachricht aus der Gesellschaftsordnung*‹ behandeln (JRW 3, 276).

1919, im selben Jahr, als JOSEPH ROTHs journalistische Arbeit so richtig anzulaufen begann, schrieb der berühmteste Soziologe der Zeit, MAX WEBER, eine Abhandlung über ›*Politik als Beruf*‹. Darin widmete er den Journalisten einige wichtige Ausführungen (WEBER 1919/1982, 32-37). Vor allem steht er nicht an zu würdigen: "Daß eine wirklich gute journalistische Leistung mindestens so viel 'Geist' beansprucht wie irgendeine Gelehrtenleistung – vor allem infolge der Notwendigkeit, sofort, auf Kommando, hervorgebracht zu werden und sofort wirken zu sollen, bei freilich ganz anderen Bedingungen der Schöpfung, ist nicht jedermann gegenwärtig." Zu sehr werde der Stand des Journalisten von seinen verantwortungslosen Vertretern her beurteilt. WEBER vergißt nicht die "Versuchungen", die an den Journalisten herangetragen werden (Korruption), er erinnert an den gewissenlosen Journalismus im Weltkrieg (KARL KRAUS widmete der Kritik daran bekanntlich den Großteil seiner Arbeitskraft), er erinnert an die Tatsache, daß Journalisten für Kranken- und Alterssicherung selbst zu sorgen hätten, und er antizipiert eine Entwicklung dahingehend, daß "der journalistische Arbeiter immer weniger, der kapitalistische Pressemagnat – nach Art etwa des 'Lord' Northcliffe – immer mehr politischen Einfluß gewinnt". Wer denkt dabei heute nicht an CNN, MAXWELL, MURDOCH und BERLUSCONI und gesteht sich ein, daß WEBERS Warnung nicht gefruchtet hat? WEBER bezeichnet den Berufsweg des Journalisten als besonders schwierig; er eigne sich nicht für "schwache Charaktere, insbesondere für Menschen, die nur in einer gesicherten ständischen Lage ihr inneres Gleichgewicht behaupten können". Der Beruf sei "Hazard", eine ständige Probe auf die innere Sicherheit, mit hohen "inneren Anforderungen", gerade auch bei erfolgreichen Journalisten. Es sei keine Kleinigkeit, sich über alles und jedes "prompt und dabei überzeugend äußern zu sollen, ohne nicht nur der absoluten Verflachung, sondern vor allem der Würdelosigkeit der Selbstentblößung" zu verfallen.

Ein berühmtes Foto aus dem Jahr 1926 zeigt JOSEPH ROTH auf einem Bahnsteig in Frankreich, auf seinem Koffer sitzend, Hut auf dem Kopf, Mantel als Sitzunterlage, ein Güterwaggon dahinter (JOSEPH ROTH, 1894-1939, 110). Betrachtet man das Foto und hält man sich MAX WEBERS Ausführungen



Bezug: Bergmoser + Höller-Verlag,  
Karl Friedrich-Straße 76, D-52072  
Aachen

präsent, ergibt sich ein abschließendes Bild des Journalisten ROTH: Ungesichert war er, obwohl er eine Zeitlang einer der bestbezahlten deutschsprachigen Journalisten war. Eine Wohnung z. B. hatte der Hotel- und Eisenbahnmensch ROTH nur kurze Zeit in Berlin. Er war Alkoholiker, doch wer würde es wagen, von seinem Alkoholismus auf einen schwachen Charakter, von dem MAX WEBER spricht, zu schließen? (Wenn auch andererseits kaum bezweifelt werden kann, daß der Alkohol ROTH zugleich stabilisiert und ruiniert hat.) Erfolgreich war er, aber damit stiegen auch die inneren Anforderungen, die WEBER nennt. So hat man nicht selten den Eindruck, als habe sich ROTH alleine verantwortlich dafür gefühlt, den Nationalsozialismus schreibend aufzuhalten. Mit der geistigen Erkrankung seiner Frau nahm auch das Hasardieren zu: Es galt, den teuren Behandlungen voraus- und den Verlagsvorschüssen hinterherzuschreiben. Verflachung wird man beim Journalisten ROTH kaum feststellen, auch dann nicht, wenn er lieber seine Romane beendet hätte, als die Artikeltermine einzuhalten. Und die Würdelosigkeit der Selbstentblößung wird man in seinen Texten vergeblich suchen. Der Publizistik-Preis trägt einen guten Namen.

#### **Bibliographie:**

- Joseph Roth Werke I-III: – Das journalistische Werk: 1915-1923; 1924-1928; 1929-1939. Hrsg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1989, 1990, 1991. Zitiert als JRW 1, 2, 3.
- Joseph Roth, 1894-1939. Ein Katalog der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur zur Ausstellung des Jüdischen Museums der Stadt Wien, 7. Oktober 1994 bis 12. Februar 1995. Wien 1994.
- Bronsen, David: Joseph Roth. Eine Biographie. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1974
- Heine, Heinrich: Sämtliche Werke. Hrsg. von Ernst Elster. 3. Bd., Leipzig-Wien: Bibliographisches Institut o. J., S. 213ff.: Reise von München nach Genua
- Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog (1915-1918, 1921). Frankfurt/M. 1986 (= Suhrkamp-TB 1320)
- Löffler, Sigrid: Gedruckte Video-Clips. Fernsehen zum Lesen. In: Salzburg Nachrichten, 26.11.1994, Leben heute, S. V
- Preisendanz, Wolfgang: Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik. In: W. P.: Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge. 2., verm. Aufl., München: Fink 1983, S. 21-68 (= UTB 206)
- Roszbacher, Karlheinz: "Der Merseburger Zauberspruch". Joseph Roths apokalyptische Phantasie. In: Co-Existent Traditions. Joseph Roth in Retrospect. Edited by Helen Chambers. Riverside/Cal.: Ariadne Press 1991, pp. 78-106
- Theweleit, Klaus: Männerphantasien (1977). Frankfurt/M.: Stroemfeld, Roter Stern 1986
- Weber, Max: Politik als Beruf (1919). Nachwort von Ralf Dahrendorf. Stuttgart 1992 (= RUB 8833), S. 32-37
- Westermann, Klaus: Joseph Roth, Journalist. Bonn: Bouvier 1987

# Die Sprache der Knechte

## Zur Lyrik Theodor Kramers

■ von Daniela STRIGL

Um 1930 war er berühmt, landauf, landab, von Bern bis Brünn druckten die Zeitungen seine Gedichte. Begonnen hatte THEODOR KRAMER mit expressiv-nostalgischer Inbrunst und epigonalem Pathos, ehe er 1926/27 eine ganz persönliche neue Sachlichkeit entdeckte. Gleich sein erster Gedichtband ›Die Gaunerzinke‹ brachte ihm 1929 den Durchbruch. Die Zeitgenossen zeigten sich fasziniert von den Landstreichern, Tagelöhnern und kleinen Handwerkern, die diese Lyrik bevölkern, und von der alltagsgetränkten, ungeniert konkreten Sprache, die trotz der konventionell gezimmerten Strophen den Eindruck des Unerhörten erweckte.

In seinem Erstling entwickelte KRAMER jenen Fundus an Figuren und Themen, aus dem er zeit seines Lebens schöpfen sollte. Findet sich in den frühen Arbeiten der Einfluß von GEORG TRAKL und GEORG HEYM, so erinnert später manches an BRECHT, mitunter auch an KÄSTNER, wiewohl jede gebrauchspoetische Schnoddrigkeit fehlt. Vielmehr beeindruckt KRAMER durch seine Fähigkeit zur absoluten Empathie: Er leiht seine Stimme jenen, "die ohne Stimme sind", und macht sich selbst im Gedicht unsichtbar. KRAMER, Sohn eines jüdischen Dorfarztes aus dem niederösterreichischen Weinviertel, ist Sozialdemokrat und somit ein untypischer Vertreter des politisch instrumentalisierten Heimatgenres. Sein Konservatismus beschränkt sich auf eine tiefe Skepsis gegen den technischen Fortschritt, die ihn in den späten zwanziger Jahren frappant hellsichtige, präzise Umweltgedichte wie ›Die sterbenden Flüsse‹ schreiben läßt. KRAMERS Weltkriegsband ›Wir lagen in Wolhynien im Morast ...‹ (1931), eine nüchterne Kriegsberichterstattung in Versen, stellt ein gänzlich unromantisches Gegenstück zu ERNST JÜNGERS martialischen Trompeten dar.

Von den rund 10.000 Gedichten des manischen Schreibhandwerkers KRAMER haben nur zwei Eingang in die Lesebücher gefunden: ›Die Wahrheit ist, man hat mir nichts getan‹ und ›Wer läutet draußen an der Tür?‹ beschreiben schlicht und exemplarisch den schleichenden Verlust der Normalität nach einer faschistischen Machtübernahme. KRAMER, der nach dem Anschluß Österreichs vor den Nazis nach England floh, sich dort menschlich und literarisch entwurzelt fühlte und dennoch erst knapp vor seinem Tod die Heimkehr wagte, ist mit diesen beiden Klassikern freilich allzu eindimensional festgelegt. Charakteristischer für sein Werk sind wohl die intensiven, sinnlich anschaulichen und anrühigen Landschafts- und Wandergedichte, die Stimmungsbilder der (Wiener) Peripherie und das unerschöpfliche Repertoire an Randfiguren oder, wie es heute so schön heißt, "Modernisierungsverlierern" vor dem Hintergrund der großen Arbeitslosigkeit. KRAMERS Selbstbild kokettiert mit der Pose des Straßensängers (›Mit der Ziehharmonika‹ heißt sein zweiter Gedichtband), der eintönig scheppernde

Rhythmus seiner Verse bildet gleichsam die Melodie der Drehorgel nach. Der Überzeugungskraft seiner episch geprägten Rollengedichte hat KRAMER es zu verdanken, daß man ihm – der zeitweise im Buchhandel arbeitete, zeitweise sogar von seinen Abdrucken leben konnte – so manche der beschriebenen Berufe biographisch andichtete. Seine Parteinahme für die Zukurzgekommenen verflucht nirgends zur Parole, eindringlicher als die Wirkung des rebellischen Funkens zeigt er die Macht der Resignation; zum Beispiel in dem Gedicht

*Der böhmische Knecht*

Mit der Rotte hab ich Korn geschnitten  
und mich so von Gut zu Gut getrieben;  
Sense hat mich in den Fuß geschnitten  
und – geheilt – bin ich im Land geblieben.  
Vielen Bauern hab ich Roß und Kühe  
abgewirtet und das Holz gebunden;  
und ich hab mich nur für meine Mühe  
neu gewandet jedes Jahr gefunden.

Immer hat im Wirtshaus sich beim Zechen  
wer gemuckt, der mir mein Bier nicht gönnte;  
und ein anderer hat mir vorgerechnet,  
was ich am Tabak ersparen könnte.  
Doch der Rausch ist mir mein Recht gewesen  
und der Pfeifenrauch die eigne Hütte,  
sehr entbehre ich beides, seit ich Besen  
binden muß und schon den Napf verschütte.

Meine Lungen sind belegt und heiser,  
niemand wird mich also freundlich pflegen  
wie sie hierzuland die Paradeiser  
zwischen Doppelfenstern reifen legen.  
Drum im Sonntagsstaat bei voller Flasche  
laß ich wiederum die Pfeife qualmen,  
weiß die Rebschnur in die Außentasche  
und ein Holzkreuz vor den Schachtelhalmen.

(1927)

Die Sprache dieses Knechtes mutet sehr authentisch an – einfach, lakonisch, voll von umgangssprachlichen Formen. KRAMER legte großen Wert darauf, "nicht in deutscher, sondern in österreichischer Sprache" zu schreiben. Seinen Büchern sind Glossare beigelegt, die etwa den "Paradeiser" als "Tomate" identifizieren, aber auch Ausdrücke aus dem Dialekt, aus der Gainersprache und aus dem Jiddischen erläutern. In KRAMERS Sprachmuseum sind Wort-Exponate aus der bäuerlichen Arbeitswelt ausgestellt, die schon zur Entstehungszeit der Gedichte nicht mehr gebräuchlich waren – so hieß es in einer früheren Fassung "Kumpf" statt "Napf". Der Kult des Besonderen hat seinen exotischen Reiz.

Der Fremde nimmt einen prominenten Platz in KRAMERS Lyrik ein: Er ist nicht die Bedrohung, sondern der Bedrohte, dem befremdeten Blick erscheint

das Dorf in einem kalten Licht. Bleibt der Fremde da, gehört er doch nicht zu denen, die ihm "Heimat" voraushaben. "Der böhmische Knecht" ist ein Verwandter der slowakischen Wanderarbeiter, der "Gastarbeiter" der Monarchie wie der Ersten Republik, ein Besitzloser, den es hierher verschlagen hat und der für seine Arbeit keinen Lohn erhält als Kost und Quartier, die Kleider, die er am Leib trägt, und ein Taschengeld. Die bescheidenen Freuden, die er sich dafür leistet, werden ihm von den Einheimischen als unbescheiden ausgelegt, als seiner sozialen Stellung am untersten Ende der dörflichen Hierarchie nicht angemessen. Der Knecht aber reklamiert den Rausch als Recht und den Rausch als Refugium, das ihm die eigenen vier Wände ersetzt.

Das Bild vom alles einhüllenden Pfeifenrauch, der so etwas wie Wirklichkeit in einer unwirtlichen Welt bedeutet, verweist auf einen Grundzug dieser Lyrik: KRAMERS Protagonisten frönen allerdings fleischlichen Genüssen, da wird ausgiebig gegessen und getrunken, geliebt, gebadet und geraucht. Diese Körperlichkeit verträgt sich nicht mit den asketischen Ansprüchen der Austromarxisten, die vom "Neuen Menschen" träumen; sie ist aber keineswegs harmlos. Der Körper fungiert als das letzte Rückzugsgebiet, in dem der entfremdete Mensch sich selber nahe sein kann. KRAMER zeigt, daß ein demokratischer Anspruch über die Deckung der Grundbedürfnisse hinausgeht und auch Genuß miteinschließt. Ein Gedicht, das diesen Anspruch einklagt, diskreditiert die Verhältnisse, es stellt, auf die Wahrheit des Körpers pochend, die revolutionäre Frage nach dem Glück.

11. Jahrgang

Nr. 4

Dezember 1994

S. 25,-

*Nicht fürs Stille, nur fürs Scharfe  
und fürs Bittre bin ich da;  
schlag, ihr Leute, nicht die Harfe,  
spiel die Ziehharmonika.*

## MIT DER ZIEHHARMONIKA

*Zeitschrift für Literatur des Exils und des Widerstands*

*Theodor Kramer*

Zeitschrift der Theodor Kramer Gesellschaft, vierteljährlich. Jahresabonnement ÖS 120,-/DM 20,-. Bezugsadresse: A-1210 Wien, Obere Jungenbergasse 27, Tel. (0222) 39 38 475

Der böhmische Knecht ist zu alt, um seine armseligen Gelüste befriedigen zu können. Mit dem Besenbinden verdient er sich nur das Gnadenbrot, die nackte Existenz, und die genügt ihm nicht. Sollte er krank werden, darf er nicht mit guter Pflege rechnen: Eine ausrangierte Arbeitskraft ist weniger wert als eine Feldfrucht. Mit dem eigenartigen Paradeiser-Vergleich bewegt KRAMER sich ganz in der Gedankenwelt eines einfachen, bäuerlichen Menschen, wie er diesem auch im Tod das Recht auf Individualität, auf Eigen-Art zugesteht: Der böhmische Knecht wird sich nicht "einfach" mit einem Strick erhängen, sondern mit einer Rebschnur. Zuvor aber gönnt er sich all das noch einmal, was er lange entbehrt

hat, eine Art Henkersmahlzeit, die ihm buchstäblich im letzten Augenblick ein Stück seiner Menschenwürde zurückgibt. Die Sonntagskleider dienen als äußeres Zeichen dieser konsequenten Verwandlung. Wie so oft bei KRAMER sind Überschwang und Melancholie, Rausch und Ernüchterung, Exzeß und Trostlosigkeit zwei Seiten einer poetischen Medaille.

"Der böhmische Knecht", der seine Hand nicht gegen die Bessergestellten erhebt, sondern gegen sich selbst, entlarvt die Lüge der Heimat- (und dann Blut- und Boden-)Literatur von der Geborgenheit des bäuerlichen Hauses. KRAMERS Bodenständigkeit propagiert kein politisches Modell, sein Heimatbegriff kennt keinen Besitzanspruch, hängt nicht an der Scholle, sondern an Land und Leuten. Man hat ihn, den glühenden Patrioten, den von der Landschaft des östlichen Österreichs Besessenen, aus seiner Heimat vertrieben – und zugleich aus der österreichischen Literatur. Lange Zeit war er ein Volksdichter ohne Lesevolk, erst im letzten Jahrzehnt ist der Autor THEODOR KRAMER heimgekehrt, hat er wenigstens ein Stückchen seiner einstigen Popularität wiedererlangt: als Zeitzeuge, als Naturpoet – und als plebejischer Klassiker.

#### Literatur

- Kramer, Theodor: Gesammelte Gedichte in 3 Bänden. Hrsg. von Erwin Chvojka. Wien-München-Zürich: Europa-Verlag 1984ff.
- Kramer, Theodor: Orgel aus Staub. Gedichte. Hrsg. von Erwin Chvojka. Mit einem Nachwort des Herausgebers. Wien-Zürich: Europa-Verlag 1991
- Strigl, Daniela: "Wo niemand zuhaus ist, dort bin ich zuhaus". Theodor Kramer – Heimatdichter und Sozialdemokrat zwischen den Fronten. Wien-Köln-Weimar: Böhlau 1993
- Zwischenwelt. Hrsg. von der Theodor Kramer-Gesellschaft. Bd. 1: Über Kramer hinaus und zu ihm zurück. Bd. 2: Literatur in der Peripherie. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1990 und 1992

☞ Daniela Strigl, Salmgasse 15/26, 1030 Wien

# "... nichts fehlte ihm ... nur ein paar Lebensjahre ..."<sup>1</sup>: Jura Soyfer

■ von Primus-Heinz KUCHER und Fabrizio CAMBI

## I.

Im Spektrum wiederentdeckter AutorInnen des 20. Jahrhunderts fällt JURA SOYFER (1912, Charkow – 1939, Buchenwald) seit der Edition des Gesamtwerks (1980) ein mittlerweile unumstrittener, aber auch ungewöhnlicher Platz zu.<sup>2</sup> Wie kaum ein anderer Schriftsteller hat er nämlich auch die Stelle einer symbolischen Vaterfigur für die Generation der heimatlosen österreichischen Linken nach 1945 übernommen.<sup>3</sup> Beides, das Interesse an seinen Texten wie das an seiner Person, liegt wesentlich in der eindringlichen wie tragischen Verklammerung von Biographie und Werk begründet. Zum einen gehört SOYFER dem Kanon der Ausgegrenzten und Verfolgten an und findet sich dort in Gesellschaft prominenter wie verkannter Namen, einer Reihe, die von JEAN AMÉRY bis RICHARD ZACH reicht, die ELIAS CANETTI ebenso einschließt wie ALBERT EHRENSTEIN, HILDE SPIEL oder ALBERT DRACH. Zum anderen verkörpert SOYFER eine Schriftsteller-spezies, die es in Österreich nie weit hat bringen können, die zu den minoritären, fast exotischen Erscheinungen zählt: den politischen Schriftsteller. BERTHOLD VIERTTEL, ebenfalls verkannter Zeitgenosse, hat in einer Skizze diesen Typus beschrieben als "... einer, dem die allgemeine Sache zur eigenen wird und der darum gewiß nicht weniger Dichter ist"<sup>4</sup>. Daß JURA SOYFER trotz seiner kometenhaft kurzen Lebensdauer ein solcher war, dafür steht ein Werk, das in der kurzen Spanne zwischen 1932 und 1938 auf fast tausend Seiten und in allen literarischen Gattungen (Kurzprosa, Lyrik, Dramatik, Essayistik, Roman) die großen Fragen der Zeit aufwirft und sich ihnen stellt. Im besonderen gilt sein Werk dem mühseligen Ringen des Menschen, der kleinen Figur, um einen würdigen Platz, um "ein Stück Erde zwischen Himmel und Hölle", das selbst einem "zerlumten

<sup>1</sup> Albert Fuchs: Jura Soyfer. Eine Würdigung (London 1940). Zit. nach: Horst Jarka: Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit. Wien: Löcker 1987, S. 502

<sup>2</sup> Jura Soyfer: Das Gesamtwerk. Hrsg. von H. Jarka. Wien-München-Zürich: Europa-Verlag 1980 (künftig zit. mit Sigle GW)

<sup>3</sup> Alfred Pfäbigan: Geistesgegenwart. Essays zu J. Roth, K. Kraus, A. Loos, J. Soyfer. Wien: Falter-ÖBV 1991, bes. S. 113f.

<sup>4</sup> Berthold Viertel: Die Überwindung des Übermenschen. Exilschriften. Hrsg. von Konstantin Kaiser, Peter Roessler, Siglinde Bolbecher. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1989, S. 227 (= Studienausgabe, Bd. 1)

Gesellen", dem "Bruder Vagabund" (GW, S. 232) zusteht. SOYFERS Bildsprache mag kraß, überzeichnet, parteilich oder pathetisch wirken, vor allem dort, wo Ereignisse des Tages den Ausgangspunkt eines Gedichts, einer Skizze, bilden. Angesichts der brutalen Logik des Profits und des kalkulierten Zugehens auf Vernichtung spitzt sie letztlich aber nur die reale geschichtliche Situation zu, ohne dabei ihre eigentliche Richtung aufgeben zu wollen: die Zuversicht in die Veränderbarkeit der Verhältnisse, die Utopie einer anderen, menschengerechteren Gesellschaft. Im ›*Schlußgesang von Broadway-Melodie 1492*‹ (1937) lauten denn auch die letzten Verse: "Aber die Zukunft der Welt, / Die halten Menschenhände, / Bis einst am Weltenende / Der ewige Vorhang fällt" (GW, S. 244).

So sicher wie SOYFER aus Traditionen schöpfte und diese produktiv weiterentwickelte, – man denke nur an seine "Mittelstücke", die NESTROY mit der zeitgenössischen Avantgarde verbinden – so perfekt beherrschte er das Geschäft des Polemisten, ohne es je zur Phrase verkommen zu lassen. Nicht umsonst war SOYFER durch einige der wichtigen Schulen des Jahrhunderts gegangen, Schulen, die seinen Blick für das Widersprüchliche geschärft haben: durch die einer behüteten großbürgerlichen Kindheit im zaristischen Rußland bis 1919 ebenso wie durch jene der fluchtartigen Emigration über die Türkei nach Wien. Und dieses Wien SOYFERS war zu Beginn der 20er Jahre nicht nur die noble Tristesse verblichener Größe, nicht nur die Stadt des KARL KRAUS, sondern auch und für SOYFER vor allem das "Rote Wien" mit seinen kulturpolitischen Utopien.

Es mag irritieren, wenn in einem seiner Programmessays Sätze stehen wie: "... Ob das, was wir schaffen Kunst ist oder nicht, das ist uns gleichgültig. Wir dienen nicht der Kunst, sondern der Propaganda." (Politisches Theater, GW, S. 465) Abgesehen davon, daß auch PISCATOR Kunst nur in Verbindung mit gesellschaftlichen Ansprüchen gelten ließ, belehren uns die kurze Zeit später entstandenen Prosastücke und Gedichte eines besseren, als sie zeigen, daß in bestimmten geschichtlichen Momenten Propaganda im Sinn von engagierter Aufklärung und Kunst voneinander kaum zu trennen, ja im Gegenteil, oft aufeinander bezogen sind. SOYFERS Deutschland-Reportagen vom Sommer 1932 gehören jedenfalls zum Eindringlichsten, was vor 1933 über den Aufstieg des Nationalsozialismus, seine manipulative Kraft und über die Verführbarkeit der Massen, kurzum, über den 'Hauch der großen Zeit' zu Papier gebracht wurde. Daß es 'bloß' Reportagen für die "Arbeiter-Zeitung" sind, die den Odem der Propaganda auf sich nehmen, schmälert keineswegs ihr Verdienst, meisterhafte Kurzprosa auch in ihrer Parteilichkeit zu sein. Denn was ihnen gelingt, ist nichts Geringes: Wahrheiten auszusprechen und dies in einer Sprache, die unangreifbar wirkt, die sich im Bewußtsein des Lesers mit Diagnosen festsetzt, die da lauten: "Die Zukunft Deutschlands ist nicht nur grau, sie ist feldgrau ..." (GW, S. 262) oder: "... Das Volk der Dichter und Denker droht dem Faustrecht roher Mordgesellen zu unterliegen, wenn es sich nicht aufrafft zu energischer Abwehr ..." (GW, S. 254).

Oft genügen SOYFER wenige Sätze oder Verse, um ein Soziogramm der Zeit zu entwerfen, das über den Tag hinausweist. Man denke nur an den Text ›*Das*

*dritte Reich in Krähwinkel*, der den Moder der Provinz, die Spießier der Kleinstadt, schlicht die verhängnisvolle Disposition des Kleinbürgers zum Faschismus, bloßlegt:

Trostlos öde Straßen mit kleinen, häßlichen Fassaden, dann das Geschäftsviertel mit billig aufgeputzten Laden; die Post, die Bank, das Stadtamt; Passanten und Scharen von Radfahrern, denen die Langeweile, sich immer um dieselben vier Häuserblocks bewegen zu müssen, aus den Augen gähnt; der belebtere Stadtteil, kaum begonnen, schon zu Ende; und wieder die ausgestorbenen Straßenzüge der Kleinstadt: an ihren Ecken hie und da klatschende Weiber, in ihren Wirtshäusern skatspielende Spießier, auf ihren Fahrdämmen im Trotz gezogene Milchwagen, in ihren Häusermauern der unausrottbare, muffige Geruch der Provinz. Nicht Berlin, nicht Wien, nicht München, nein, diese Stadt mit ihren 50.000 Einwohnern ist die prädestinierte Metropole des Dritten Reiches ... (GW, S. 259)

Ein anderes Beispiel für SOYFERS Fähigkeit zur Synthese aus geschichtlichem Blick und satirischer Darstellung bietet die Reportage *›Dampfer, Dirnen, Senatoren‹* (GW, S. 264-267). In plastischen Bildern führt sie das reziproke Verhältnis von Kapitalismus und Moral, von Dynamik und Destruktion nach dem stringenten Motto vor: "Wo der Glorienglanz der gottgewollten Wirtschaftsordnung am herrlichsten ist, dort sind auch ihre Schattenseiten am schwärzesten. Dort wo der Kapitalismus die schönsten Maschinen konstruiert, gibt es die meisten Arbeitslosen ..."

In dieses Umfeld gehören die zahlreichen "Zeitstrophen", die nach SOYFERS Deutschlandreise noch 1932 bzw. 1933 entstanden und zu Warngedichten von treffender Schärfe geworden sind, Gedichte wie *›Unsere Papenheimer‹* (GW, S. 82) z. B.:

Es liegt doch was in der Luft? Jawohl  
 Es riecht nach Leichenmoder,  
 Es riecht nach Giftgas und Karbol  
 Es riecht nach Wrucken und nach Kohl  
 Vom Rhein bis an die Oder!

Aber nicht nur der deutsche Himmel und die deutsche Landschaft vom Rhein bis an die Oder präsentierten sich SOYFER in neuem alten Geruch. Der grün eingefärbte österreichische Faschismus und sein barockes Fronleichnamsgehabe bereitet ihm als dümmliche und gefährliche Parallelaktion nicht geringeres Unbehagen: "... Dieselbe Krise, dasselbe Schlamassel/warum nicht dasselbe Säbelgerassel?"

Die Zeitgedichte SOYFERS sind demnach bewußt als Gebrauchsgedichte konzipiert. Ihre Tendenz ist einkalkuliert, nicht artistisch und doch weit von kreuzbraver bzw. schematischer Parteiliryk entfernt. Sie bekennen sich zu dokumentarischer Objektivität, zur satirischen Verfremdung und reihen sich gerade deshalb in eine ehrenwert subversive Tradition, die bei HEINE, dem SOYFER vieles

verdankt und auch manches abgeschaut hat, ihren Ursprung besitzt.<sup>5</sup> Es ist nicht leicht, ein repräsentatives Beispiel aus dem Bestand von weit über hundert Gedichten herauszuheben, – ein Bestand, der im Rückblick als eindrucksvoller und unverwechselbarer lyrischer Kommentar zu den Zeitereignissen und zwar nicht bloß in Österreich und Deutschland dasteht. Am Gedicht ›*Reformiertes deutsches Kirchenlied*‹ (GW, S. 143, hier Str. 1 und 4) läßt sich vielleicht ein kursorischer Einblick in die Arbeitsweise SOYFERS und seine Absichten gewinnen.

Wir stehen in Dachau beim Prügeln, habt acht,  
Wir kleben in Tegel Tüte um Tüte...  
Bis hierher hat uns Gott gebracht  
In seiner großen Güte.  
Halleluja!

[...]

Wir stehen habt acht, wir gehen in Reih'n  
Am Henker vorüber, verzerrten Gesichtes,  
Zum Letzten entwürdigt, in Schmach und Pein,  
Die Letzten werden die Ersten sein,  
Am Tage des Gerichtes.  
Amen.

Wir haben es mit einem Lied-Gedicht zu tun, das formal zunächst auf den Psalm zurückgreift, diesen aber auf der Ebene des Themas unterläuft. Durch die Kontrastierung biblischer Sprüche mit Phrasen aus dem Militärjargon und der brutalen Wirklichkeit des Gefängnisses sowie des Lagers taucht SOYFER den Psalm in ein groteskes Licht, bricht die Erwartungshaltung auf und denunziert das Schweigen, nicht ohne die Hoffnung auf spätere Verrechnung von Recht und Unrecht aufzugeben. Zugleich kann dieses Gedicht als eines der ersten zur Lagerthematik überhaupt gesehen werden, die nur wenige Jahre später mit dem ›*Dachaulied*‹ ihren tragischen und finalen Höhepunkt finden sollte.

Wenn es schließlich eine österreichische Lyrik gibt, die dem Tonfall der BRECHTSchen ›*Hauspostille*‹ nahekommt, dann ist es gewiß jene SOYFERS mit ihren harten Balladen (›*Kapitalistischer Segensspruch*‹), zynischen Chansons (›*Von der Käuflichkeit des Menschen*‹) aber auch autopiegesättigten Liedern wie dem ›*Kometensong*‹ oder dem ›*Lied vom einfachen Menschen*‹ und – so paradox es klingen mag – dem ›*Dachaulied*‹.

<sup>5</sup> Vgl. Jürgen Doll: "Ein neues Lied, ein besseres Lied"? Notizen zum Einfluß Heines auf die Zeitgedichte von J. Soyfer. In: J. Soyfer: Europa, multikulturelle Existenz. Hrsg. von Herbert Art. St. Ingbrecht: Röhrig 1993

## II.

Das dramatische Werk SOYFERS bildet ein einzigartiges und suggestives Vermächtnis, das zwangsläufig jeden anspricht, der im gigantischen, betäubenden und flüchtigen Bild- und Medienspektakel unseres ausklingenden Jahrhunderts versucht, sich ein Bewußtsein von Geschichtlichkeit zu bewahren. Vor diesem Hintergrund kann das Theater SOYFERS nach wie vor einen gültigen Bezugsrahmen abgeben. Um es präziser zu sagen: Je mehr es als Dokument und in den 30er Jahren verwurzeltes Zeugnis begriffen wird, desto klarer verleihen ihm seine Problematik, der Atem seiner Botschaften und nicht zuletzt der künstlerische und sprachliche Reichtum eine außergewöhnliche Dosis an Aktualität. In diesem hermeneutischen Zirkel aus Rezeption der Vergangenheit, die von verschiedenen Seiten der Verdrängung überantwortet wird, und einer ebenfalls bedrohten Gegenwart, in der alle Wertbegriffe fraglich erscheinen, ist gerade in Italien und beim italienischen Publikum, das sonst eher den beruhigenden Literaturtraditionen des 'habsburgischen Mythos' zu frönen geneigt ist, ein gestiegenes Interesse für diesen Schriftsteller zu verzeichnen.

Der Erfolg der italienischen Aufführung von ›Weltuntergang‹ und ›Vineta‹ geht schlicht darauf zurück, daß ihnen eine Theateridee zugrundeliegt, in der die Funktion der Entlarvung, der Anklage mit jener einer luziden Dimension eine plausible Verbindung eingehen. "Und wer das Theater wirklich liebt, der weiß: wenn es nicht im prunkenden Gewande erscheint, sondern ärmlich, halb nackt – dann erst merkt man vollends, wie tief sein Zauber in uns steckt." In diesem Bekenntnis aus einer Kritik unter dem Titel ›Eine öffentliche Generalprobe zu 'Figaros Hochzeit'‹ (1937, GW, S. 481) taucht der Begriff Zauber auf, ein Schlüsselwort für die dramatische Kunst SOYFERS. Im Lachen die Wahrheit sagen: das wird bei SOYFER über eine künstlerische Form möglich, die auf Elemente der Wiener Volkskomödie und des aufklärerisch-phantastischen Vermächtnisses von RAIMUND und NESTROY zurückgreift und dieses mit grotesk-satirischen Komponenten anreichert. Sprache wird zum Ausdrucksmittel des Humors und der entmystifizierenden Pointe, der Grimasse, des Nonsens, der Calambours, die das negative Denken, den Stumpfsinn, die Hysterien einer Welt am Abgrund zur Katastrophe demaskieren.

Das Mittelstück ›Vineta, die versunkene Stadt‹, 1937 im Programm "via Bagdad nach Wien" des Kellertheaters ABC uraufgeführt, scheint zunächst dieser Poetik und den skizzierten dramatischen Absichten zu widersprechen. Der Wiener Dialekt ist durch einen knappen, härteren norddeutschen Akzent ersetzt; das Fehlen jeglichen lokalen Kolorits und präziser, erkennbarer Bezüge zur zeitgeschichtlichen Realität hebt die Räume des Komischen beinahe auf. Doch das Komische behauptet sich, überlebt in der Dimension des Surrealen, in dem der Grad der Enthumanisierung und der Todesnähe deutlich zum Vorschein kommen. Die alte Sage von der baltischen, im Meer versunkenen Stadt Vineta, die übrigens auch MUSIL zu einer Tagebuchnotiz bewogen hat, dient hier als groteske Metapher des Prozesses der Vermittelalterlichung Wiens im austrofaschistischen Regime seit Dollfuß

und Schuschnigg. Der Protagonist, der alte Taucher Jonny, lebt infolge fehlenden Sauerstoffs am Meeresgrund den Alptraum des Nicht-Lebens unter den toten Vinetern durch, die ihrerseits freilich zu leben meinen, obwohl Vineta eine tote Stadt ist und nur ihre Bewohner dies nicht wissen. Ein letzter Schein von Vitalität findet sich nur in jenem Aufblitzen des Komischen aus dem Kontrast zwischen dem verbliebenen Rest logischen Denkens und dem Nicht-Sinn eines Lebens, in dem sämtliche Kategorien der Zeit und des Raumes annulliert und alle rationalen Kreisläufe und moralischen Parameter außer Kraft gesetzt sind. Jonny macht dort Karriere, heiratet und steigt zum Senator auf, und doch kann er sich in die Gesellschaft der Vineter aus dem einfachen Grund nicht integrieren, weil er vom Willen beseelt ist, seine Mitbewohner ins Leben zurückzuführen:

... Hörst mir jetzt zu, Mensch! Es gibt eine Welt, die anders ist. Dort wechseln Tag und Nacht, und es wird Frühling und Winter und wieder Frühling [...] Korn wird gesät, geerntet und neu gesät – ohne Ende. Menschen werden geboren, wachsen wie das Korn. Weil sie ein unruhiges Herz mitgekriegt haben, müssen sie lieben und hassen, solange sie da sind, und sie werden alt und sterben. Und neue Menschen werden geboren zum Hassen, zum Lieben, zum Altwerden, zum Sterben – ohne Ende. Und dies alles hat keinen anderen Sinn als sich selbst. Aber das ist ein großer Sinn, denn er heißt: Leben. Verstehst du? (GW, S. 645)

Der Rebellion des Seemanns, der in den Aufschrei mündet "Hört! Vineta, eure Welt ist tot!", folgt nach aufklärerischer Manier das Erwachen auf dem Schiff. Dem Mädchen, dem Jonny seine Geschichte erzählt hat, erklärt er noch folgendes:

... weißt du, Mädchen, da hab ich freilich schon gewußt, daß Vineta bloß eine akustische Optik war. Aber ich hab viel nachgedacht über das, was man lernen kann aus der Geschichte. Freilich, hab ich oft gedacht, es gibt in der Wirklichkeit keine Stadt in der Welt, die so ist wie dieses Vineta. Aber wenn einmal eine Sturzflut kommt, ein großer Krieg, eine große Barbarei, ob da nicht die ganze Welt zu Vineta wird? (GW, S. 647)

Die Vorahnung, die von der Geschichte bald tragisch bestätigt werden sollte, überrascht nicht so sehr wie die Herausarbeitung einer tragischen und in jeder geschichtlichen Epoche möglichen, weil der menschlichen Natur angehörenden Konstellation. Beim Auflösen der Vineta-Metapher ist der Zuschauer nämlich aufgerufen, die Grenze zwischen Leben und Nichtleben in Erwägung zu ziehen, zwischen bewußtem, verantwortlichem und moralisch würdigem Handeln und einem vegetativen Dahindämmern in einem bloß scheinbaren Leben. Kreuzen sich nämlich Entfremdung und ideologische Manipulation, so entsteht eine eigene Koinzidenz zwischen Leben und Tod, und es kann das Leben gerade von denen gepriesen werden, die eine Kultur des Nichtlebens, des Todes verbreiten. Jonnys Aufruf, mit dem Bewußtsein wiedererlangt und das Nichtleben ausgetrieben wird – "Du bist der Tod! Ich will leben! Leben! Leben! Laß, ich brauch Luft!" (GW, S. 647), – ist daher eine überzeugte und heftige Mahnung, das Leben anzunehmen,

um es zum Aufbau einer neuen Menschheit und Menschlichkeit zu nützen, denn ohne sie ist das Leben denen gegenüber, die es in Frage stellen, nur schwer in Schutz zu nehmen. Genau in dieser moralischen Spannkraft, in der leidenschaftlichen Verteidigung menschlicher Werte und im Aufzeigen der geschichtlichen Übel ist der Sinn der Gegenwärtigkeit SOYFERS zu suchen und zu finden.

#### **Weitere Literatur**

- Langmann, Peter: Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer. Frankfurt/M.: Athenäum 1986  
Scheit, Gerhard: Theater und revolutionärer Humanismus. Eine Studie zu Jura Soyfer. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1988  
Die Welt des Jura Soyfer. Hrsg. von der J. Soyfer- und der Th. Kramer-Gesellschaft. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1991

#### **Didaktische Materialien – Hinweise**

- Ausstellungsmaterial: J. Soyfer und das Theater (15 Tafeln)  
Tonband-Cassette: Otto Tausig liest Jura Soyfer  
Schallplatte: Verdrängte Jahre (Die Schmetterlinge)  
Dokumentarfilm: Der Schatten ist lang. J. Soyfer und seine Zeitgenossen (Red. E. Brenner, 1994)  
Anfragen: Jura Soyfer-Gesellschaft; Altes Rathaus, Wipplingerstr. 8, 1010 Wien

✉ *Primus-Heinz Kucher, Institut für Germanistik, Universitätsstraße 65-67, 9020 Klagenfurt*

*Fabrizio Cambi, Istituto di Lingue e Letterature Germaniche, Piazza Brunelleschi 4, I-50121 Florenz/Firenze*

# Historie aus dem Zeitalter der Inflation

Ödön von Horváth: ›Sladek, der schwarze Reichswehrmann‹<sup>1</sup>

■ von Kurt BARTSCH

ÖDÖN VON HORVÁTH (1901-1938) gilt neben BERTOLT BRECHT als bedeutendster Dramatiker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und gemeinsam mit MARIELUISE FLEISSER als Erneuerer des gesellschaftskritischen Volksstücks. Er versteht sich als "treuer Chronist"<sup>2</sup> seiner Zeit, der einen "neusachlichen" Blick auf die deutsche und österreichische Gesellschaft der 20er und 30er Jahre wirft. Demgemäß stellt er in seinen Dramen die verheerende Inflation, die Wirtschaftskrise, die Massenarbeitslosigkeit und die heftigen innergesellschaftlichen Machtkämpfe in den noch jungen Demokratien, der Weimarer Republik und der ersten österreichischen Republik, in ihren Auswirkungen auf das kollektive Bewußtsein, insbesondere des Kleinbürgertums dar. Wiederholt hat HORVÁTH es als sein vorrangiges dramatisches Anliegen bezeichnet, die Bedenklichkeit, ja politische Gefährlichkeit kleinbürgerlicher Bewußtseinsinhalte zu entlarven<sup>3</sup>, als bedenklich und gefährlich insofern, als sie sich aus geborgten (zunehmend radikalen) ideologischen Versatzstücken zusammensetzen und auch entsprechend in einem von vorgefertigtem Sprachmaterial, Phrasen, Klischee, Sprüchen etc. durchsetzten "Bildungsjargon"<sup>4</sup> Ausdruck finden. Dieses Ziel hat der Autor zwar im Hinblick auf seine Anfang der dreißiger Jahre entstandenen großen Volksstücke ›*Italienische Nacht*‹, ›*Geschichten aus dem Wiener Wald*‹, ›*Kasimir und Karoline*‹ sowie ›*Glaube Liebe Hoffnung*‹ formuliert, es gilt aber auch schon für die 1928/1929 entstandenen beiden Fassungen seines ›*Sladek*‹-Stückes<sup>5</sup>, das im Schatten steht sowohl der als realistisch eingeschätzten Volksstücke als auch seiner späteren, angeblich

<sup>1</sup> Als Textgrundlage dient Ödön von Horváth: *Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*. Hrsg. von Traugott Krischke. Bd. 2: *Sladek*. Frankfurt/M. 1983 (= Suhrkamp-TB 1052). Aus dieser Ausgabe wird im folgenden im Text mit einfacher Seitenangabe zitiert.

<sup>2</sup> Vgl. Ödön von Horváth: *Gebrauchsanweisung*. In: *Materialien zu Ödön von Horváths "Kasimir und Karoline"*. Hrsg. von Traugott Krischke. Frankfurt/M. 1973 (= edition suhrkamp. 611), S. 106

<sup>3</sup> Vgl. ebenda, S. 103

<sup>4</sup> Ebenda, S. 106

<sup>5</sup> Die zweite Fassung unter dem Titel "Sladek, der schwarze Reichswehrmann. Historie aus dem Zeitalter der Inflation" hat gegenüber der ersten, "Sladek oder Die schwarze Armee", den Vorteil einer strafferen Dramaturgie.

eher "metaphysisch"<sup>6</sup> ausgerichteten Dramen wie ›Der jüngste Tag‹ (1936). Durch die Entwicklung der Politik im Europa der neunziger Jahre hat es allerdings traurige Aktualität erlangt.

Sladek, eine häufig mit dem BÜCHNERSchen Woyzeck verglichene<sup>7</sup> geschundene Kreatur, ist in den Augen HORVÁTHS ein typisches Kind seiner Zeit, geprägt durch die Erfahrung von Gewaltgeschichte, nämlich des als "große Zeit" erlebten Ersten Weltkriegs. Mord und Krieg – so verkündet er insgesamt elfmal – erscheinen ihm daher als Naturgesetzmäßigkeiten. Er gehört einer verlorenen Generation an, die sozial und wirtschaftlich nicht Fuß fassen kann, läßt sich von seiner 15 Jahre älteren Vermieterin Anna aushalten und strebt aus dieser von ihm entwürdigend erfahrenen Beziehung zur geheimen, deswegen "schwarz" genannten Reichswehr, die sich als "Armee der nationalen Revolution" (S. 135) versteht. Dirigiert wird diese von einer "maßgebenden Stelle", die "offiziell [...] republikanisch tun" muß, um "inoffiziell die Republik unterhöheln zu können" (S. 106). Sladek hat ein offenes Ohr für die nationalistische Propaganda von der Dolchstoßlegende, der Schande von Versailles, der Überfremdung Deutschlands oder für antisemitische Haßtiraden und operiert mit Phrasen eben dieser Propaganda und Agitation, die er als Ausdruck eigener Erkenntnisleistung auszugeben pflegt (S. 99 passim). Sladek ist entgegen seiner Selbsteinschätzung aufgrund seines eingeschränkten geistigen Horizonts ein typischer verführbarer Kleinbürger, von dem deshalb sein Gegenspieler, der linksorientierte Journalist Schminke meint, er gehöre "verboten" (S. 101). HORVÁTH demaskiert aber nicht nur am Jargon Sladeks den Widerspruch von Ideologie und Realität, sondern auch an dem Schminkes, der mit pazifistischen und sozialistischen, offensichtlich die politische und gesellschaftliche Wirklichkeit verfehlenden Phrasen argumentiert wie "Der Friedenswille der Massen ist stärker als alle Bajonette der internationalen Reaktion! [...] Der Militarismus wird an der sittlichen Kraft der schaffenden Arbeit zerschellen ohne Gewehre, ohne Generäle, ohne Blut!" (S. 96). Das Bewußtsein des einen hat (individuell und kollektiv) tödliche Folgen, das des anderen vermag es nicht zu verhindern.

HORVÁTH führt vor, wie gesellschaftliche Strukturen und kollektives Bewußtsein auf private und intimste Beziehungen durchschlagen. Sladek empfindet, durchaus zeittypisch<sup>8</sup>, Anna als Bedrohung. Seit FRIEDRICH NIETZSCHE wird die wirtschaftliche und rechtliche Selbständigkeit der Frau als Schreckgespenst beschworen, das einerseits den "militärischen und aristokratischen Geist" bedrohe,

<sup>6</sup> Dies als Anspielung auf Urs Jenny: Horváth realistisch, Horváth metaphysisch. In: Akzente 18 (1971), H. 4, S. 289-295, zugleich mit der Warnung, eine scharfe Trennung zwischen Früh- und Hauptphase einerseits sowie Spätphase andererseits mit diesen Begriffen ziehen zu können.

<sup>7</sup> Erstmals bei Botho Strauß: Die vertierte Vernunft und ihre Zeit. In: Theater heute (1967), H. 8, S. 53

<sup>8</sup> Vgl. dazu Klaus Theweleit: Männerphantasien. Bde. 1,2, Basel-Frankfurt/M.: Stroemfeld/Roter Stern 1986

andererseits zur "Entweiblichung" der Frau führe.<sup>9</sup> Diese wird allerdings als minderwertiges, ja seelenloses, daher dem Mann naturgemäß untergeordnetes Wesen angesehen (vgl. S. 127).<sup>10</sup>

Da als *opinio communis* gilt, daß die Frau durch ihre sexuellen Ansprüche dem Mann seine Kraft raube (vgl. S. 116), erscheint Sladek Liebe folgerichtig als "etwas Hinterlistiges", als "der große Betrug" (S. 99). Zärtlichkeiten Annas wehrt er brutal ab (S. 114). Nur als Soldat könne der Mann sein "besseres Ich" (S. 116) verwirklichen. Annas Drohung, die schwarze Armee zu verraten, um den geliebten Mann nicht an sie zu verlieren, führt zum tödlichen Verrat Sladeks. Er liefert sie dem Femegericht der Armee aus und rechtfertigt diesen Mord als Hinrichtung im nationalen Interesse. Tatsächlich ist es aber auch, wenn nicht vor allem, ein Mord an den weiblichen Ansprüchen auf Liebe, Sinnlichkeit und Sexualität, die in seinen Alltag zu integrieren der soldatische Mann nicht bereit ist.

HORVÁTH hat für sein ›*Sladek*‹-Stück, das er – siehe Untertitel – in die Kategorie des historischen Dramas einordnet, nicht nur sehr genau beobachtet, sondern auch genauestens recherchiert. Er montiert zum Teil Zitate aus aktuellem nationalen Schrifttum und gestaltet einzelne Dramenfiguren nach realen Persönlichkeiten.<sup>11</sup> Den gesellschaftspolitischen Hintergrund seines ›*Sladek*‹ macht aus, was mit dem gebräuchlichen, aber nicht unproblematischen Begriff der "Konservativen Revolution" an diversen nationalistischen Bestrebungen und Zielvorstellungen in der Weimarer Republik zusammengefaßt wird<sup>12</sup>: antirepublikanische und antidemokratische Haltung verbunden mit nationalistischem Denken, Ausrichtung auf eine autoritäre staatliche Ordnung, große Gewaltbereitschaft, daher auch nationalistisch legitimierte, extrem aggressive militaristische Einstellung (Verständnis von Nation als Kampfgemeinschaft), Provokation von sozialen und wirtschaftlichen Dauerkrisen, um Revolutionsbereitschaft zu schaffen, Vorbereitung der nationalen Revolution durch paramilitärische Gruppierungen. Ohne historische Parallelen überstrapazieren zu wollen, lassen in den neunziger Jahren nicht nur die nationalistischen kriegerischen Auseinandersetzungen in den postkommunistischen Ländern der ehemaligen Sowjetunion oder des ehemaligen Jugoslawiens, sondern auch Terroraktionen durch neonazistische, verdeckt operierende militaristi-

<sup>9</sup> Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*. In: F. N.: *Werke in drei Bänden*. Bd. 2. Hrsg. von Karl Schlechta. München: Hanser 1966, S. 702

<sup>10</sup> Die meistdiskutierte frauenfeindliche Schrift ist Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. München: Matthes & Seitz 1980 (Ersterscheinung: 1903). Zur Seelenlosigkeit der Frau vgl. S. 241 *passim*

<sup>11</sup> Vgl. dazu die Anmerkungen des Herausgebers der Kommentierten Werkausgabe (= Anm. 1)

<sup>12</sup> Vgl. Stefan Breuer: *Anatomie der Konservativen Revolution*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1993

sche Gruppierungen in Deutschland und Österreich<sup>13</sup> das alles aktuell erscheinen. Wenngleich die heutige wirtschaftliche und soziale Situation in diesen beiden Staaten mit der in der Zwischenkriegszeit keineswegs vergleichbar ist, bleibt zu konstatieren, daß von nationalen Kreisen sowie von populistisch agierenden Politikern ein Bewußtsein der Krisenhaftigkeit geschürt wird, mit der Folge der Forderung nach autoritären staatlichen Strukturen und Führerpersönlichkeiten sowie steigender Intoleranz und Gewaltbereitschaft gegenüber Fremdem. HORVÁTHS Bewußtseinsanalyse kann bei aller historischen Differenz als Anstoß gelesen werden, die "Tödlichkeit" einer solchen Entwicklung zu reflektieren.

### Weiterführende Literatur

- Fritz, Axel: Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. Studien zum Werk in seinem Verhältnis zum politischen, sozialen und kulturellen Geschehen. München 1973 (= List Taschenbücher der Wissenschaft. 1446)
- Gamper, Herbert: Horváths komplexe Textur. Dargestellt an frühen Stücken. Zürich: Ammann 1987
- Hildebrandt, Dieter: Ödön von Horváth in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1975 (= rowohlt monographien. 231)
- Horváth-Diskussion. Hrsg. von Kurt Bartsch, Uwe Baur, Dietmar Goltschnigg. Kronberg i.T.: Scriptor 1976 (= Monographien Literaturwissenschaft. 28)
- Horváths Stücke. Hrsg. von Traugott Krischke. Frankfurt/M. 1988 (= suhrkamp taschenbuch materialien. 2092)
- Kurzenberger, Hajo: Horváths Volksstücke. Beschreibung eines poetischen Verfahrens. München: Fink 1974 (= Kritische Information. 17)
- Materialien zu Ödön von Horváth. Hrsg. von Traugott Krischke. Frankfurt/M. 1970 (= edition suhrkamp. 436)
- Über Ödön von Horváth. Hrsg. von Dieter Hildebrandt und Traugott Krischke. Frankfurt/M. 1972 (= edition suhrkamp. 584)

✎ Kurt Bartsch, Institut für Germanistik, Universitätsplatz 3, 8020 Graz

<sup>13</sup> Die "ZEIT" veröffentlichte am 13.1.1995 ein "Dossier" über solche Gruppierungen unter dem Titel "Braune-Armee-Fraktion" (S. 9-11), in Österreich bekennen sich eine "Kampfereinheit Graf Ernst Rüdiger von Starhemberg" oder eine "Bajuwarische Befreiungsarmee" zu Bombenanschlägen auf ausländerfreundliche Persönlichkeiten, eine gemischtsprachige Schule sowie auf eine Roma-Siedlung.

# BIBLIOGRAPHIE

Die bibliographischen Notizen beschränken sich diesmal auf wenige gezielte Hinweise zur Kanonfrage. Wer seine Kenntnisse durch einen Blick auf kulturgeschichtliche Zusammenhänge und Theorien vertiefen will, sei auf den zweiten Abschnitt "Kanon und Kultur" verwiesen. Im dritten Abschnitt sind einige neuere und neueste Publikationen über die österreichische Literatur vermerkt, die sich allerdings vor allem auf die Gegenwartsliteratur beziehen.

## Literarischer Kanon

### *Bücher, Themenhefte von Zeitschriften:*

Assmann, Aleida und Jan (Hrsg.): Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II. München: Wilhelm Fink 1987.

Kochan, Detlef C. (Hrsg.): Literaturdidaktik – Lektürekanon – Literaturunterricht. Amsterdam: Atlanta 1990 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 30).

Literarische Kanonbildung, Canonisation littéraire, Literary Canonisation. Komparatistische Hefte/Universität Bayreuth. Heft 13, 1986.

Raitz, Walter/Schütz, Erhard (Hrsg.): Der alte Kanon neu. Zur Revision des literarischen Kanons in Wissenschaft und Unterricht. Opladen: 1976 (Lesen 2).

Pohland, Robert: Die Kanonfrage. Die Untersuchung eines Paradigmenwandels im Literaturunterricht der AHS-Oberstufe. Klagenfurt: Diplomarbeit 1991.

Über Kanon sprechen. Diskussion Deutsch (13) 1982, Heft 64 und 66, sowie (14) 1983, Heft 70 und 71.

### *Aufsätze:*

Bark, Joachim: Und dann und wann ein weißer Elefant. Literarische Kanonbildung im Für und Wider. In: Deutschunterricht (46) 1993, Heft 1, S. 10-18.

Buck, Günther: Literarischer Kanon und Geschicklichkeit. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbanden 29 (1982), Heft 3-4, S. 2-10.

Fingerhut, Karlheinz: Arbeit am Kanon. Formen der Interferenz zwischen literarischem und pädagogischem Diskurs am Beispiel von Heines "Buch der Lieder" und "Wintermärchen". In: Albert Bremerich-Vos (Hrsg.): Handlungsfeld Deutschunterricht im Kontext. Festschrift für Hubert Ivo zum 65. Geburtstag. Frankfurt: Diesterweg 1992.

Geißler, Rolf: Überlegungen zur Kanondiskussion. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbanden 29 (1982), Heft 3-4, S. 11-20.

Ivo, Hubert: Warum nicht zehn Werke für alle verbindlich? Bildungspolitische Erinnerungen an Hessens Weg aus verordneten Geschichtsbildern. In: Deutschunterricht 43 (1992), Heft 12, S. 637-649.

Lengauer, Hubert/Wintersteiner, Werner: 18 Punkte zum literarischen Kanon. In: Wespennest 51, 1983, S. 50-55.

Müller-Michaels, Harro: Didaktische Wertung. Anmerkungen zur Kanon-Diskussion. In: Jahrbuch der Deutschdidaktik 1980. Königstein/Ts: Scriptor 1981, S. 136-147.

Müller-Michaels, Harro: Was bleibt? Begründung eines Kanons der Denkbilder. In: Deutschunterricht (46) 1993, Heft 1, S. 2-9.

Müller-Michaels, Harro: Was bleibt? – Zur Kanon-Diskussion vor und nach der Wende. In: Albert Bremerich-Vos (Hrsg.): Handlungsfeld Deutschunterricht im Kontext. Festschrift für Hubert Ivo zum 65. Geburtstag. Frankfurt: Diesterweg 1992.

Müller-Michaels, Harro: Kanon der Irritationen. Varianten literarischer Identitätsbildung. In: Deutschunterricht (47) 1994, Heft 10, S. 462-471.

## **Kanon und Kultur**

Assmann, Aleida: Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee. Hrsg. von Helga Raulff/Ulrich Raulff. Campus (Koprod. mit Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris) 1993.

Assmann, Aleida: Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation. München: Fink 1980. (= Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte 55).

Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hrsg.): Kultur als Lebenswelt und Monument. Frankfurt: Fischer 1991.

Assmann, Aleida /Harth, Dietrich (Hrsg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt: Fischer 1993<sup>2</sup>.

Assmann, Aleida/Assmann, Jan/Hardmeier, Christof (Hrsg.): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München: Fink 1993<sup>2</sup>.

## **Österreichische Literatur(geschichte)**

Achberger, Friedrich: Fluchtpunkt 1938. Essays zur österreichischen Literatur zwischen 1918 und 1938. Hrsg. von Gerhard Scheit mit einem Vorwort von Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1994.

Fliedl, Konstanze (Hrsg.): Österreichische Erzählerinnen. Prosa seit 1945. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995.

Jung, Jochen (Hrsg.): Österreichische Porträts. Leben und Werk bedeutender Persönlichkeiten von Maria Theresia bis Ingeborg Bachmann. 2 Bände. Salzburg: Residenz 1985.

Leben, Andeas: Vereinnahmt und ausgegrenzt. Die slowenische Literatur in Kärnten. Klagenfurt: Drava 1994 (= Disertacije in razprave/Dissertationen und Abhandlungen 34).

Lichtmann, Tamás (Hrsg.): NICHT (aus, in, über, von) ÖSTERREICH. Frankfurt: Peter Lang 1995 (= Debrecener Studien zur Literatur).

Österreich-Bilder. (Themenheft von) informationen zur deutschdidaktik (ide) 13 (1989), Heft 2.

Schmidt-Dengler, Wendelin/Sonnleitner, Johann/Zeyringer, Klaus (Hrsg.): Die einen raus – die anderen rein. Kanon und Literatur: Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs. Berlin: Erich Schmidt 1994.

Schmidt-Dengler, Wendelin/Sonnleitner, Johann/Zeyringer, Klaus (Hrsg.): Literaturgeschichte: Österreich. Prolegomena und Fallstudien. Berlin: Erich Schmidt 1995.

Zeyringer, Klaus: Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der achtziger Jahre. Tübingen: Francke 1992.

Commentarii. Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler und Karl Wagner. Wien: WUV-Universitätsverlag.

*"Commentarii" – der Titel der Reihe ist wörtlich zu nehmen: Es geht um Erläuterungen zur Literatur, und zwar zu Texten in ihrem inner- wie außer-literarischen Kontext. Archivstudien, Arbeiten zur Institutionsgeschichte, Querschnittanalysen von Zeitschriften, Darstellungen von Kontroversen, biographische Fallstudien, wirkungsgeschichtliche Untersuchungen haben in der jüngsten Vergangenheit gezeigt, daß besonders die Geschichte der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts neu geschrieben werden muß.*

Geschichte der Literatur in Österreich von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. von Herbert Zeman. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt

*Von dieser auf sieben Bände konzipierten Literaturgeschichte ist 1994 der erste Band erschienen: Fritz Peter Knapp: Die Literatur des Früh- und Hochmittelalters*

Werner Wintersteiner