



**Budapester Beiträge zur Germanistik**

Schriftenreihe des Germanistischen Instituts der Loránd-Eötvös-Universität

“[...] ALS HÄTTE DIE ERDE EIN  
WENIG DIE LIPPEN GEÖFFNET [...]”  
TOPOI DER HEIMAT UND  
IDENTITÄT

Herausgegeben von Peter Plener und Péter Zalán

31.

Budapest 1997



6249

163324

BUDAPESTER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK

Schriftenreihe des Germanistischen Instituts  
der Loránd-Eötvös-Universität

31

»[...] als hätte die Erde ein wenig die Lippen geöffnet [...]«

Topoi der Heimat und Identität

Herausgegeben von Peter Plener und Péter Zalán

MTAK



BUDAPEST

1997

Budapester Beiträge zur Germanistik  
Herausgegeben vom Institutsrat

013751

ISSN 0138 905x

ISBN 963 463 136 3

MAROSI  
GYÖRGY  
KÖNYVTÁR

Verantwortlicher Herausgeber: Károly Manherz

ELTE Germanistisches Institut, H-1146 Budapest, Ajtósi Dürer sor 19-21

Nyomtatta és kötötte a Dabas-Jegyzet Kft.

Felelős vezető: Marosi György ügyvezető igazgató

Munkaszám: 97-0510

M. TUD. AKADEMIA KÖNYVTÁRA

Könyvtár 7792/19 97. sz.

## Einleitend ...

... ist festzuhalten, daß die Idee zu jenem Symposium, dessen Vortrags-Beiträge nunmehr in gedruckter Form vorgelegt werden können, an sich eine war, die über den Zeitraum von mehr als einem Jahr sorgsamer Pflege bedurfte, um in Anträgen und konkreten Konzeptionen ihren Niederschlag zu finden. Von da an brauchte es nur noch ein weiteres Jahr, um die Veranstaltung vom 17.-19. Februar 1997, am Germanistischen Institut der Eötvös Loránd-Universität zu Budapest, abhalten zu können.

Die diversen Verzögerungen bei der Vollstreckung der Absicht waren vor allem darauf zurückzuführen, daß eine Reihe von finanziellen Unterstützungen notwendig war. Umso herzlicher ist folgenden Institutionen zu danken, die durch ihre (zum Teil nicht nur pekuniären) Beiträge die Veranstaltung erst möglich machten: der *Aktion Österreich-Ungarn*, dem *Außeninstitut der Universität Wien*, dem *österreichischen Bundesministerium für auswärtige Angelegenheiten*, dem *österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr*, dem *ungarischen Ministerium für kulturelle Angelegenheiten*, der *Philosophischen Fakultät der ELTE-Budapest*, dem *österreichischen Kulturinstitut Budapest*, *KulturKontakt* und dem *österreichischen Ost- und Südosteuropa-Institut*. Das Erscheinen des vorliegenden Sammelbandes wäre wiederum ohne eine nochmalige Unterstützung seitens der *Aktion Österreich-Ungarn*, der *Philosophischen Fakultät der ELTE-Budapest* und das *österreichische Ost- und Südosteuropa-Institut* nicht möglich gewesen. Die Zahl der diversen Geldgeber war in dieser Größenordnung auch insofern notwendig, als es im Rahmen des Generalthemas eine Reihe von das Symposium begleitenden Co-Veranstaltungen gab, unter anderem Lesungen von und Diskussionen mit Imre Kertész und Robert Schindel, eine »Heimat im Film«-Woche und ein Blockseminar, das im Anschluß an das Symposium stattfand (Leitung: Karl Wagner, Markus Knöfler, die Herausgeber).

Für die TeilnehmerInnen des Symposiums, gab es durch die Titelwahl eine ungefähre Vorgabe. Ganz allgemein formuliert sollten Untersuchungen der diversen Topoi der Heimat und Identität in der (insbesondere österreichischen, aber gegebenenfalls auch ungarischen) Literatur, Sprachwissenschaft, Geschichte, Architektur und Philosophie des 19. und 20. Jahrhunderts vorgestellt werden. Dadurch einen ansatzweisen Überblick über – bzw. zumindest Einstieg in – die verschiedensten Formen und Ausformungen des Umgangs mit traditionell belastet vorgestellten Denk- und Schreibmustern sowie -verfahren zu ermöglichen, war eines der Ziele. Auch erschien der intensivere Gedankenaustausch von ungarischen und österreichischen WissenschaftlerInnen relevant.

Angesichts dieser Vorgaben ist ein herzlicher Dank an die TeilnehmerInnen mehr als angebracht, die sich sofort – und im Wissen um die Unmöglichkeit einer wie auch immer gearteten finanziellen Entschädigung – bereit erklärten, ihre Beiträge zu leisten.

Nachdem weitestgehend freigestellt war, welche Aspekte zu bearbeiten wären, ergab sich im Verlauf der Tagung, daß grosso modo unterschiedliche (länderspezifische?) Auffassungen eine

fruchtbare Auseinandersetzung zu befördern überaus geeignet schienen/scheinen. Standen für die österreichischen TeilnehmerInnen zumeist heimatliche Perspektiven als ein erstes Kriterium im Raum, ergab sich ungarischerseits eine überwiegende Zentrierung auf die Frage der Identität. (Und diese Unterscheidungsmöglichkeit rührte gewiß auch von einem [mehr oder weniger Musilschen] Titel her, der für sich ja bereits eine Idee vorgab; umso wichtiger war es, diese Vorgabe als eine von vielen möglichen zu erweisen.)

Die formal-wissenschaftliche Anfertigung der Manuskripte für den vorliegenden Band wurde den BeiträgerInnen freigestellt, was bedeutet, daß die Herausgeber keine wesentlichen formalen Änderungen an den einzelnen Beiträgen vorgenommen haben – vor allem nicht hinsichtlich der Zitierform. Die Reihenfolge der Aufsätze ergibt sich ausschließlich aus der Reihenfolge der Vorträge während des Symposiums, die wiederum einer inneren Logik (Thema, Chronologie) zu entsprechen suchte.

Last but not least ist dem *Hanser-Verlag* ebenso zu danken wie der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik*. Beide Institutionen haben ohne Umschweife die Abdruckgenehmigungen für die Beiträge der Professoren Rossbacher und Achleitner erteilt. Nähere Hinweise zu den kommenden bzw. bereits erfolgten Publikationen der beiden Aufsätze finden sich zu Beginn.

Budapest, Oktober 1997

Die Herausgeber

## Inhalt

PETER PLENER (BUDAPEST/WIEN)	
»EIN FLÜCHTIGES PLAUDERN« AUF SCHOLLE UND ASPHALT.	7
Anmerkungen zu einem Thema österreichischer Literatur	
ENDRE KISS (BUDAPEST)	
DER GROSSE KONFLIKT IN DER MODERNISATION	31
Die Quelle der neuen Probleme der Heimat	
FRIEDBERT ASPETSBERGER (KLAGENFURT)	
UNMAßGEBLICHE ANMERKUNGEN ZUR EINSCHRÄNKUNG DES	53
LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN »HEIMAT«-BEGRIFFS	
LÁSZLÓ TARNÓI (BUDAPEST):	
UNGARNIMAGE UM 1800	87
(Ungarn: Heimat und/oder Fremde - auf deutsch)	
ZSUZSA SZÉLL (BUDAPEST)	
ÜBER IDENTITÄT - ANDERSRUM	103
KARLHEINZ ROSSBACHER (SALZBURG)	
DIE LITERATUR DER HEIMATKUNSTBEWEGUNG UM 1900 <sup>1</sup>	109
MAGDOLNA OROSZ (BUDAPEST):	
GETRENNTE UND VEREINIGTE.	121
Identitätsprobleme in der österreichischen und ungarischen	
Literatur der Jahrhundertwende	
GÁBOR KEREKES (BUDAPEST)	
GEBOREN IN BUDAPEST	137
Das Ungarnbild in Budapest geborener Autoren der österreichischen	
Literatur der Jahrhundertwende und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	

---

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz soll im kommenden Jahr in der Reihe »Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur« (Themenschwerpunkt des Bandes: Jahrhundertwende) abgedruckt werden. Dem Carl Hanser-Verlag, namentlich Herrn Kristian Wachinger, sowie dem Herausgeber, Herrn Dr. Mix, ist für sein/ihr Entgegenkommen herzlichst zu danken.

EDIT KIRÁLY (BUDAPEST) »[...] UND DIE FENSTER SIND ÜBERALL DUNKEL [...]« Wege in Wien und Budapest	159
DÁNIEL LÁNYI (BUDAPEST) KONRAD UND SANNA AN DER BAUMGRENZE Stifter mit Bernhard gelesen	169
WENDELIN SCHMIDT-DENGLER (WIEN) BERNHARDS ABSCHIED VON DER PROVINZ	175
GERTRAUD STEINER (WIEN) HEIMAT IM FILM. Vom Bergfilm zum Neuen Heimatfilm. Wie ideologisch ist der Heimatfilm?	187
KARL WAGNER (WIEN) HEIMAT ALS FILM. Rosegger-Verfilmungen von Robert Wienes »I.N.R.I.« bis zur Gegenwart	203
FRIEDRICH ACHLEITNER (WIEN) ORT UND ZEIT. Zum Dilemma von Regionalarchitektur und Moderne <sup>2</sup>	217

---

<sup>2</sup> Dieser Vortrag (und nunmehrige Aufsatz) wurde anlässlich des Symposions »Offene Regionen« der IGNM (Internationale Gesellschaft für neue Musik) im März 1996 (Wien) gehalten. Er wurde bisher veröffentlicht in: Friedrich Achleitner: Region, ein Konstrukt? Regionalismus, eine Pleite? Basel: Birkhäuser 1997, p.163-182. Der IGNM ist für ihr Entgegenkommen herzlichst zu danken.



»EIN FLÜCHTIGES PLAUDERN« AUF SCHOLLE UND ASPHALT.

Anmerkungen zu einem Thema österreichischer Literatur

Man kann einem wütenden Stier nicht auf diese Art entkommen, das weiß Peter. Er läuft nicht übermäßig schnell, aber seine Kraft ist unerschöpflich. Man muß das Herz haben, den Ansturm ruhig zu erwarten und blitzschnell auszuweichen. Oder man muß versuchen, einen Baum vor sich zu bringen, darin liegt eine ungewisse Möglichkeit, sich vor dem grausigen Schicksal des Zerstampftwerdens zu retten. Rinder töten nicht wie Raubtiere, schnell, aus Blutdurst. Sie sind Mörder ohne Scheu, aus nachhaltiger, blinder Wut, der Tod hält sie nicht auf. Sie ruhen erst, wenn ihr Opfer der Erde gleich geworden ist.<sup>3</sup>

Das Thema des Symposions hat scheinbar den berüchtigt-unerbittlichen Charme der Langeweile. Und wiewohl es scheinbar auch um anders gelagerte Inhalte als die mit allen bodenständigen Sinngehalten stilisierte und vermittels der Retardierung zur Beruhigungszone apostrophierte Heimat und deren kunstsinnige Produktion gehen hätte könnte, ließe sich doch dagegenhalten insofern, als daß ohne diese produzierten Bilder vieles an Österreichischem – und wohl auch Ungarischem – nicht verstehbar sein könnte. Beispielsweise, daß aus dieser – nicht nur hinsichtlich der Auflagenzahlen – weitaus erfolgreicheren Richtung die Polemik gegen die als ungesund und krankmachend verrufene Stadt kam, gegen die dazugehörige, sogenannte »Asphaltliteratur« (und vor allem auch gegen das projizierte Weltbild, welches sich darin spiegle). Daß aber gerade diese »antimoderne« Literatur ausschließlich »vom Land« kam, ist mitnichten wahr.

Eine Thematik, die sich mit »Heimat« beschäftigt, wird vorzugsweise am Land angesiedelt. Das hat viele gute Gründe – zumindest wenn es um's Sujet geht. Andererseits kann Heimat auch in der Stadt liegen und hat nicht notwendigerweise mit ausschließlich ruralen Gehalten den Definitionsbedarf der angeblich Zivilisationsmüden abzudecken. Somit ist die Bandbreite der möglichen Themen bei derart ambivalenten Vokabeln wie Heimat oder gar Identität eine fast unerschöpfliche.<sup>4</sup> Die primäre Assoziation wird aber vermutlich die zugleich problembe-

---

<sup>3</sup> Karl Heinrich Waggerl: Brot. Roman. Frankfurt/Main 1976 (st 299), p.225

[In den folgenden Fußnoten werden Texte bei Erstnennung vermittels vollständigem Zitat nachgewiesen, danach erfolgt der Verweis durch Nennung des Autors, des Titels und – gegebenenfalls – der Seitenzahl.]

<sup>4</sup> Folgende Titel bieten m.E. wesentlichste Hilfestellungen – auch wenn sie in der Folge nur teilweise nochmals anzitiert werden: Klaus Amann: Zahltag. Der Anschluß österreichischer Schriftsteller an das Dritte Reich. Frankfurt/Main 1988; Klaus Amann und Albert Berger (Hrsg.): Österreichische Literatur der 30er Jahre. Ideologische Verhältnisse, institutionelle Voraussetzungen, Fallstudien. Wien, Köln <sup>2</sup>1990; Friedbert Aspetsberger:

lastetste sein: Denken ließe sich da an die wirksame Parallelaktion von politischer Agitation des Faschismus und der teilweise kongenial aufbereitenden (bzw. instrumentalisierbaren) Provinzliteratur.<sup>5</sup> In diesem Zusammenhang überrascht es kaum, daß diese selbsternannte antimoderne Richtung (gegen die Moderne) im Sinne der Reetablierung von als traditionell gekennzeichneten Mustern mit Mitteln der Moderne – rationalisierte literarische Verfahrensweisen wie Montage, Rezeptionslenkung, Marktbeobachtung, Werbestrategien etc. – gearbeitet hat.

Ernst Mach hat einen vergleichbaren Prozeß 1905 in seinem Werk »Erkenntnis und Irrtum« konstatiert: »Was uns insbesondere an den Menschen als frei, willkürlich, unberechenbar erscheint, schwebt nur wie ein leichter Schleier, wie ein Hauch, wie ein verhüllender Nebel über dem Automatischen.«<sup>6</sup>

---

Literarisches Leben im Austrofaschismus. Königstein 1980; Uwe K. Ketelsen: Literatur und Drittes Reich. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage. Vierow 1994; Andrea Kunne: Heimat im Roman. Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur. Amsterdam 1991 (Amsterdamer Publikationen zu Sprache und Literatur 95); Jochen Meyer: Berlin – Provinz. Literarische Kontroversen um 1930. 2., durchgesehene Auflage. Marbach 1988 (Marbacher Magazin 35/1985); Karlheinz Rossbacher: Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende. Stuttgart 1975; Karl Wagner: Die literarische Öffentlichkeit der Provinzliteratur. Der Volksschriftsteller Peter Rosegger. Tübingen 1991 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 36). Die genannten WissenschaftlerInnen sind am vorliegenden Aufsatz schuldlos.

<sup>5</sup> Als einen von vielen diesbezüglichen Befunden vgl.: »Kein Museum, keine Kirche kann mich für den unheilvollen Anblick entschädigen, den mir zum Beispiel das Schaufenster einer Buchhandlung in einer kleinen Stadt liefert: eine repräsentative Fülle von Dummheit, lyrischem Dilettantismus, mißverständener idyllischer »Heimatkunst« und einer phrasenreichen Anhänglichkeit an eine »Scholle« aus Zeitungspapier und Pappendeckel, in der man höchstens einen Zylinder einpacken kann, die niemals ein Gefühl birgt, keinen Keim und keinen Samen. Aus einem gespenstischen, aber über Millionen Volksgenossen verbreiteten Halbdämmer steigt da eine Literatur ans Tageslicht, mit Namen schreibender Gespenster, die sich großer Auflagen erfreuen und die aller Gesetze gegen Schmutz und Schund spotten dürfen, weil sie die »Keuschheit« im Schilde führen und die vollbärtige »Männlichkeit« und weil sie die gesamte Zukunft des Dritten Reichs vorwegnehmen. Wieviel Gift in veilchenblauen Kelchen! [...] Die adligen Porträts längst verwester Kulturträger in den Galerien verschwinden vor der Fülle der lebendigen zeitgenössischen Gesichter, in denen lediglich der Leitartikel des hirnlosen Provinzblättchens seine Spuren eingegraben hat und über denen das unausrottbare, kecke grüne Hütchen wie der Gipfel einer konfektionierten Natur aus wasserdichtem Lodenfilz schimmert. [...] Die hurtige Oberflächlichkeit der großen Städte – und der Snobismus der mittelgroßen – sind mir, wie Sie wissen, verhaßt. Aber die Dumpfheit des öffentlichen Lebens in den kleinen Städten ist tödlich.« (Joseph Roth: Brief aus dem Harz. In: Frankfurter Zeitung vom 14. 12. 1930, p.418 – Jetzt in: Ders.: Werke in drei Bänden. Bd. 3. Köln 1991, p.274)

<sup>6</sup> Ernst Mach: Erkenntnis und Irrtum. Darmstadt 1968, p.27

Peter Rosegger, Karl Heinrich Waggerl, Paula Grogger, Josef Friedrich Perkonig waren und sind nur einige der bedeutendsten Vertreter der sogenannten »Provinzliteratur«<sup>7</sup> – und es gäbe viele weitere wichtige –, die oftmals gegen die »kraftlosen« Texte der urbanen Schriftsteller als Einwand zu fungieren hatten und in den Folgen aus dieser Dialektik von »Stadt« und »Land«, »Einöde« und »Welt«, »Heimat« und »Fremde« einige ihrer größten Wirkungsmomente erzielten. Diese gehen über sedierende Effekte und stramm stehende Verse hinaus.

So eignet sich beispielsweise Peter Rosegger bestens für umfassende Zitatensammlungen und die österreichischen Tabakwerke sprechen nicht, sie zitieren. In ihrem Auftrag wurde eine Unzahl an Werbeplakaten affiziert, die neben einem Porträt des 1938 wie 1993 intensiv Gefeierten

---

<sup>7</sup> Die Diskussion um Begriffe wie »Heimatliteratur«, »Provinzliteratur«, »Heimatkunst«, regionale Literatur« etc. erfährt (abgesehen von den oben genannten Büchern und einigen Aufsätzen) in ihrer Vielfalt und Ungenauigkeit zumeist eine Entsprechung in der Handhabung von Begriffen wie »Heimat«, »Provinz«, »Region«. Dagegen hat Karlheinz Rossbacher (s.o.) eine Trennung von Heimatkunst und Provinzliteratur vorgeschlagen, die sich unter anderem an den unterschiedlichen kontextuellen, geographischen (damit historischen, politischen) Vorgaben orientiert. Im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes wird die Begrifflichkeit sich vor allem an der Thematisierung von ländlichen Gegebenheiten und Landschaften durch die österreichische Literatur orientieren. »Heimatliteratur« und »Provinzliteratur« werden verhältnismäßig unterschiedslos verwendet – abgesehen davon, daß man auch eine Unterscheidung dahingehend vornehmen könnte, daß Heimatliteratur als ein primäres Thema, quasi einen Überbegriff bereitstellend, die Geborgenheit in einem vertrauten Umfeld (und dessen Gefährdungen) beschreibt. Provinzliteratur könnte dann als Teil davon, als Literatur aus nichtstädtischen Gebieten, angesehen werden. Doch wäre nach einem solchen Schema beispielsweise Robert Schindels Roman »Gebürtig« ohne weiteres der Heimatliteratur zuzusprechen, was mit den gemeinhin transportierten Sinngehalten des Begriffs nicht unbedingt deckungsgleich sein könnte. Und was ist mit AutorInnen, die auf dem Land leben, sich aber keineswegs mit den üblicherweise als »Provinzliteratur« bezeichneten Texten identifiziert sehen möchten?

Was eine Region ist, bestimmen derzeit vor allem die gängigen EU-Richtlinien für entsprechende Förderungsprojekte dahingehend, daß es sich um Gebiete handle, die mit den jeweils aktuellen landes- und bundespolitischen Stellen vereinbarungsgemäß – gemäß den über die tagespolitisch relevanten Bestimmer nichts stets kongruent verlegbaren Instanzen – auf politisch abgezielte Kataster umlegbar sind. Anders gesagt: die Regionaldiskussion auf offiziellem EU-Niveau ist eine ahnungslose. Beispielsweise systemtheoretisch gesehen (um nur einen von vielen Denkansätzen zu erwähnen) wird's, scheint's, überhaupt kompliziert. Eine Region läßt sich aber nicht nach diesen Kriterien erfassen, ist daher niemals tatsächlich administrierbar. Das Problem ist (auf einer etwas verschobenen Ebene) ein ähnliches wie im Zusammenhang mit dem Begriff von der Heimat – auch diese besteht aus Grenzen (braucht diese meist auch dringendst), die sowohl ein- als auch ausschließen. Die Provinz im üblichen Sprachgebrauch hingegen erscheint als eine pejorative Mischung aus nicht Festlegbarem und engen Grenzen, eine paradoxe Melange, deren Stärke vor allem ex negativo im Verweisungscharakter liegt. Damit wird man dem Begriff auch nicht unbedingt gerecht.

ein Zitat desselben zur Kenntnis brachten: »Der Urwald ist auszurotten, aber das Tabakrauchen nimmer.« Darunter findet sich die Werbung für »Anatol«[sic!]-Virginierzigarren. Dieses Gesamtkunstwerk an product-placement steht unter dem nicht weiter störenden Motto: »Was Peter Rosegger noch zu sagen hat.«

Ähnlich gut verwertbar und zugleich ambivalent ist das Gesamtkunstwerk Roseggers angelegt, bezieht man nur sein gesamtes Schaffen in eine solche Betrachtung mit ein. Zwischen den Polen von Harmonie und Gewalt, Idylle und Illusionsverlust, Waldheimat und Kampf bewegt sich das bis heute gerne zu den verschiedensten Anlässen herangezogene »Zitiermaterial«. Rosegger hat es den Beutegeiern auch nicht gerade schwer gemacht. Eine hinreichende Betrachtung kann nur darin bestehen, die jeweiligen Kontexte einzublenden, die Verfahrensweisen zu analysieren und die handelnden Personen von all den Gesichtspunkten aus scharf zu beleuchten, die ihre Erfolgsstory ausmachten und -machen. Um eine solche Erfolgsgeschichte zu schreiben, bedarf es zuvor einer Mobilisierung von vielen Leuten, mithin einer massenhaften Ansammlung von Rezipienten des anzubringenden Produkts bzw. einer bestimmten Botschaft.<sup>8</sup>

Es ist fast unerheblich zu wissen, ob überhaupt - und wenn ja, wo - das erwähnte Rosegger-Wort zu finden ist. Kaum wird es sich auf Anatol-Virginierzigarren bezogen haben, doch auch das ist egal. Denn die Affinität von Schnitzler zu Rosegger ging weiter, als sich ATW-Werber heute erwarten dürften. Allein an diesem Beispiel zeigt sich, wie sehr auch »Literaten des Asphalts« für diese »Literatur der Scholle« eingenommen waren. Mehrere Belege ließen sich anführen<sup>9</sup>, u.a. ein notierter Traum:

»Träumte heut Nacht allerlei: Bergpartie mit meinem Bruder oder Sohn (die im Traum selten zu unterscheiden sind), Schafberg (welchen?) Hütte;- draußen eine Wiese, ein Bauernmädchen, bei der ich mich betreffs Roseggers Tod erkundige [...].«<sup>10</sup> Auf den Tag genau drei Monate zuvor war Rosegger gestorben. Angesichts der von Schnitzler mit akribischer Genauigkeit gepflegten Kunst der Aufladung von Journal-Tagen mit Bedeutung, des

---

<sup>8</sup> Vgl. dazu u.a. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Abhandlungen. Gesammelte Schriften, Band I.2. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main 1991 (stw 931), p.503: »Die Masse ist eine matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht. Die Quantität ist in Qualität umgeschlagen. *Die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht.* Es darf den Betrachter nicht irre machen, daß dieser Anteil zunächst in verrufener Gestalt in Erscheinung tritt. Doch hat es nicht an solchen gefehlt, die sich mit Leidenschaft gerade an diese oberflächliche Seite der Sache gehalten haben.« [Hervorhebungen im Original; Anm.]

<sup>9</sup> Vgl. u.a. die Schnitzlerschen Tagebuch-Notate vom 21/I/1917, 3/IV/1917, 12/VII/1918 und 16/VII/1918.

<sup>10</sup> Arthur Schnitzler am 24/IX/1918 im Tagebuch.

Festmachen von Knotenpunkten im Diarium (und damit Leben), kann von einem zufällig-traumhaften Vorkommen Roseggers nur bedingt gesprochen werden. Vielmehr ist anzunehmen, daß seine Aufnahme ins Journal eine (doppelte!) literarische Stilisierung bezeichnet. Die Ahnfrau des österreichischen Realismus wird hingegen sehr zu deren Nachteil mit Rosegger verglichen: »Über die Kunst der Ebner hatte ich mich zu O. sehr zweifelnd geäußert – besonders im Gegensatz zu Rosegger; der mir in seiner dichterischen Bedeutung sehr aufgeht.«<sup>11</sup>

Die prinzipiell als wichtig angesehene Behandlung der Natur und die Hoffnung auf ein dort zu findendes Refugium verbinden in den Anfängen heterogene Produktionsansätze, wiewohl die Verfahrensweisen natürlich höchst verschieden zu bewerten sind. Gemeinsam ist den Produktionen seit (und schon vor) dem Ende des 19. Jahrhunderts die Kritik am Zivilisationsprozeß, ein zu dieser Zeit überaus virulentes und vielschichtiges Thema, das sich in einer signifikant hohen Zahl an Varianten wiederfindet.

Die Wiener Städtischen Rückversicherungen auf Rosegger waren vielfältig, ein weiteres Beispiel bietet der professionelle Überwinder Hermann Bahr<sup>12</sup>, der natürlich auch vor Rosegger nicht halt machte. Mit seinem Artikel *Die Entdeckung der Provinz*<sup>13</sup> übernimmt Bahr nicht nur teilweise den Titel eines Rosegger-Aufsatzes<sup>14</sup> und diesbezügliche inhaltliche Ansprüche, sowie explizit ausgeführte Zitate als Berufungsgrundlage gleich mit. Er versucht auch ein Signal zu setzen, einen Brückenkopf<sup>15</sup> zu lancieren. Bereits die Eliminierung des Roseggerschen Un-

---

<sup>11</sup> Arthur Schnitzler *ibid.* am 15/1/1919.

<sup>12</sup> Karl Kraus hat gerne das Motiv vom sich in Permanenz überwindenden Bahr aufgenommen. Vgl. u.a.: »Hermann Bahr sitzt fleißig im Griensteidl, zupft auf seiner Nervengitarre und ersinnt – neue Bezeichnungen, neue Sensationen für die Saison und überwindet; ich glaube, er überwindet jetzt den Symbolismus, übrigens kann man das bei ihm nie genau wissen: Unser Hermann Bahr thut immer heimlich.« (Karl Kraus: Wiener Brief. In: Die Gesellschaft, Jg. 8, November 1892 – jetzt in: Ders.: Frühe Schriften 1892-1900. Bd. 1: 1892-1896. Hrsg. v. Johann J. Braakenburg. München 1979, p.50 [Hervorhebung im Original; Anm.]

»In letzter Stunde läuft abermals eine Depesche aus Wien ein, leider sehr betrübenden Inhaltes. Bahr hat wieder überwunden und überwindet nun fortwährend, ohne Aufenthalt. Er ist nicht zu stillen, sein Zustand ist sehr geschwächt.« (Karl Kraus: [Glosse über Hermann Bahr]. In: Der Zuschauer, Jg. 2, No. 5 vom 1. März 1894, Beiblatt: Pasquino, No. 3, p.241 – jetzt in: Ders.: Frühe Schriften 1892-1900. Bd. 1, p.194)

<sup>13</sup> Hermann Bahr: *Die Entdeckung der Provinz*. In: Ders.: *Bildung. Essays*. Leipzig 1901, p.184-191

<sup>14</sup> Peter Rosegger: *Die Entdeckung der Provinz*. Ein flüchtiges Plaudern. In: *Die Zeit* Nr. 234 v. 25. März 1899, p.184 [Eine Fußnote weist darauf hin, daß der Redakteur Hermann Bahr diesen Aufsatz als Auftakt zu einer Reihe von Beiträgen »über das geistige Leben in unseren deutschen Provinzen« plazierte.]

<sup>15</sup> Meine Rede vom »Brückenkopf« wäre insofern leicht falsifizierbar, wenn sie bedeuten sollte, daß damit in der vorgeblich breiten Phalanx der »Jung Wien«-Literatur und ihrer (spätestens zu diesem Zeitpunkt) Ausläufer Platz für das Geerdete, die »Scholle« schaffen soll. Das kann so natürlich nicht stimmen, als sich die Verkaufszahlen

tertittels (»Ein flüchtiges Plaudern«)<sup>16</sup> läßt auf eine beabsichtigte Verstärkung des definitiven Charakters des Aufsatzes schließen, ist als Abwendung vom als impressionistisch verrufenen Moment zu werten. Und so wie mein eigener Titel den postmodernen Beliebigkeitsjargon aufzugreifen scheint, war Bahr die Roseggersche Untertitelung schlicht zu dekonstruktivistisch.

Sein Artikel stellt auch eine Art »Brücke« dar zwischen der Bahrschen Relegation von der Universität Wien<sup>17</sup> und dem späteren Abdriften in Richtung eines reaktionär-katholischen Argumentierens. Zu den angeblich mit stürmischer Verve vorgetragenen Forderungen der Provinzliteraten nach einer eigenständigen Spielart und den Mitteln dazu, meint Bahr in einer Wendung gegen die Literatur aus »der großen Stadt«, hinsichtlich der er sich aber – entgegen dem ersten Anschein folgenden Zitats – als nicht ausschließlich zugehörig deklariert:

Wie sollen wir uns nun zu ihren Forderungen verhalten, wir in der großen Stadt? Ich denke, wir werden ihnen zustimmen dürfen. Einmal, weil wir ja in der Tat von einer österreichischen Literatur doch so lange nicht reden können, als immer nur Wiener Gestalten gezeigt, Wiener Fragen gestellt, Wiener Stimmungen gegeben werden. Aber auch, weil es uns selbst, denke ich, gut tun wird, Rivalen auf den Fersen zu spüren; dann blicken wir vielleicht doch einmal von unserer Manier auf, die schon fast zur leeren Routine wird. Und endlich, weil es ja nicht mehr geht, daß wir uns ewig nur im alten Kreise derselben Stoffe, derselben Töne drehen. Muß man sich denn nicht wundern, was die Autoren des »jungen Wien« alles liegenlassen, das doch der größten Wirkungen sicher wäre!<sup>18</sup>

Bahr beschließt schließlich seinen Aufsatz mit einer letzten Wendung gegen die Stadt, welche er in der Folge seiner textuellen Produktion in noch weit schärferem Ausmaß anprangern wird.

---

und Publikationserfolge diametral zu einer solchen Annahme verhielten. Wahr bzw. intendiert ist eher, daß zunächst die vorgeblichen Verbindungsmomente für Bahr zu befördern waren und er – nicht nur damit – tatsächlich Literatur herbeischreiben wollte, die für ihn von zunehmend größerer Bedeutung war.

<sup>16</sup> Eine vollständige Übernahme hätte zwar auch problemlos als eine starke Verortung im Geflecht der herbeigeschriebenen Intertextualitäten und damit der entsprechenden Traditions-Imponderabilien und -Insignien gewertet werden können – allerdings erschien es sicherlich »markiger«, impressionistische Anspielungen zu unterlassen.

<sup>17</sup> Wegen einer latent antisemitischen und relativ unverschlüsselt den »Anschluß« propagierenden, anti-österreichischen Rede anläßlich des Richard Wagner-Trauerkommers' 1883; übrigens dieselben Gründe, warum ihm das Studium in Graz verwehrt und in Czernowitz wegen erneut einschlägiger Betätigung ein Disziplinarverfahren angedroht wurde – 1885 wird er sich von all dem wieder distanzieren, nachdem ein hochrangiger reichsdeutscher Beamter ihn darauf hingewiesen hatte, daß derartige Aktivitäten nicht erwünscht seien und Österreich eines eigenen, höchst spezifischen Patriotismus der Deutschsprachigen benötige (vgl. zu letzterem: Hermann Bahr: Selbstbildnis. Berlin 1923, p.185f.).

<sup>18</sup> Hermann Bahr: Die Entdeckung der Provinz – Jetzt in: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hrsg. v. Gotthart Wunberg unter Mitarbeit von Johannes J. Braakenburg. Stuttgart 1984 (RUB 7742), p. 209

Dabei solidarisiert er sich unaufgefordert mit den Schriftstellern, die auf dem Lande sitzen und erdige Prosa verfassen würden – d.h. er vereinnahmt Rosegger & Co. – und führt so einen Zirkelschluß insofern ein, als – wie unmittelbar darauf zu lesen – mit dem Personalpronomen »unser« die Bekehrung zur »Scholle« seinerseits als notwendig *und* vollzogen dargestellt wird. Gleichzeitig erfolgt an die »Schriftsteller der Stadt« die Aufforderung – mit dem Personalpronomen »wir« – es ihm gleichzutun: »Es ist *unser* fester Glaube, daß *wir* den Zirkel der paar Literaten und Dilettanten verlassen und ins weite Land zum Volke gehen müssen, wenn sich der große Traum einer neuen österreichischen Kunst erfüllen soll.«<sup>19</sup>

Und insofern ist diese Äußerung für Bahr Programm, als er tatsächlich in seinen späteren Schriften sich nachhaltig als einer Literatur zugehörig erweist, die mit der Rede von der Pathogenese der Bildung operiert und dagegen die Bewahrung des – vorsorglich mit positiven Adjektiva versehenen – Gutes/Guten in der Provinz ortet.<sup>20</sup>

Peter Rosegger, der stilisierte und sich selbst stilisiert habende Waldbauernbub par excellence, wandte Techniken und poetische Mittel bei der Produktion seiner Texte an, die zum einen den Verfahrensweisen entsprechen, die in der Nachfolge des Realismus angewandt wurden, andererseits ein gutes Bild von den diesbezüglichen Rezeptionsmechanismen abgeben, die hervorragend funktionierten.<sup>21</sup>

Er hat in seinem Werk erfolgreiche Mythen der Regression geschaffen, die zu seiner Zeit als überzeugende Gegenbilder zum unübersichtlich gewordenen Fortschritt und der Entfesselung seiner Destruktivkräfte gelesen wurden. Dem Wunsch nach Gegenwelten (erinnerte Kindheitswelt, bäuerlich-ländliche Natur) entsprechen die Topoi seiner kulturkritischen Publizistik, die sich der Radikalisierung des politischen Alltags (Antisemitismus, Nationalitätenstreit) nicht entziehen kann. [...] Die Krisen der Modernisierung machen die literarische Konservierung des Zurückgebliebenen zu Roseggers poetischem Hauptgeschäft [...]. Roseggers Apologie des bäuerlichen Konservativismus exponiert nicht nur überzeugend die Verwüstungen des Fortschritts, sondern instrumentalisiert ihn auch [...] für einen machtpolitischen Konservativismus, der technisch-industriellen Fortschritt stillschweigend voraussetzt und mit rückwärtsgewandten Gesellschaftsentwürfen verknüpft. Im Ersten Weltkrieg werden die Aporien dieser Position offenkundig und potenziert: Harmonie und Gewalt, Idylle und Kampf bleiben auf lange Sicht verhängnisvoll synchronisiert.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 210 [Hervorhebung durch den Verf.; Anm.]

<sup>20</sup> Vgl. dazu einen der wenigen nicht in der herkömmlichen Bahr-Rezeption verankerten Aufsätze: Hildegard Hogen: Der Mann von übermorgen? Hermann Bahr in seinen späten Schriften. In: Österreich in Geschichte und Literatur. Mit Geographie. Jg. 38 (1994), H. 1, p.24-47, insbesondere p.25-33

<sup>21</sup> Vgl. Karl Wagner: Die literarische Öffentlichkeit der Provinzliteratur.

<sup>22</sup> Ibid, p.5f.

Die Verwischungen sind, letztlich nicht paradoxerweise, so mehrfach, daß fallweise und dann immer öfter vorgebliche Homogenisierungen real möglich werden.<sup>23</sup> Die präsumptiven Folgen waren in ihren vollen Konsequenzen nur wenigen wirklich bewußt. Ein präziser Analytiker wie Robert Musil, der in den Tagebüchern bereits sehr früh Analysen des politischen Tagesgeschehens einfügte, verdeutlichte (im *Mann ohne Eigenschaften*) mit der notwendigen Ironie und Dar- wie Zusammenstellung heterogener Elemente, inwiefern diese sich zu einer einheitlichen Sinnstiftungsebene gerieren ließen:

Dort, in Kakanien, diesem seither untergegangenen, unverständenen Staat, der in so vielem ohne Anerkennung vorbildlich gewesen ist, gab es auch Tempo, aber nicht zuviel Tempo. So oft man in der Fremde an dieses Land dachte, schwebte vor den Augen die Erinnerung an die weißen, breiten, wohlhabenden Straßen aus der Zeit der Fußmärsche und Extraposten, die es nach allen Richtungen wie Flüsse der Ordnung, wie Bänder aus hellem Soldatenzwillich durchzogen und die Länder mit dem papierweißen Arm der Verwaltung umschlangen. Und was für Länder! Gletscher und Meer, Karst und böhmische Kornfelder gab es dort, Nächte an der Adria, zirpend von Grillenunruhe, und slowakische Dörfer, wo der Rauch aus den Kaminen wie aus aufgestülpten Nasenlöchern stieg und das Dorf zwischen zwei kleinen Hügeln kauerte, als hätte die Erde ein wenig die Lippen geöffnet, um ihr Kind dazwischen zu wärmen. Natürlich rollten auf diesen Straßen auch Automobile; aber nicht zuviel Automobile!<sup>24</sup>

Dabei wurden die Kontraste auch ästhetisch und somit zwangsläufig erbittert unter den Autoren ausgetragen. Arthur Schnitzler beispielsweise predigte mit quasi apotropäischem Gestus gegen die mit Absicht in eine spezifische Richtung des öffentlichen Lebens zielenden Texturen: »Im Kunstwerk, das aus einer inneren Notwendigkeit heraus geschaffen wurde, glüht ohne Unterlaß sonnenhaft die Idee wie ein leuchtend gewordenes Herz; das Machwerk, und wäre es vom höchsten technischen Range, trägt die Idee vor sich her wie ein flackerndes Lämpchen, und es ist meist erloschen, lang vor erreichtem Ziel.«<sup>25</sup> Diese Rede vom und gegen den »Tendenztext«, dem ausschließlich eindimensional intendierten Text, ist parallel gelagert einer Wendung gegen die Vereinnahmung von (der Literaturproduktion der Stadt mehrheitlich vorenthaltenen – weil zu ruralen –) Themen, Sinngehalten und Verfahrensweisen der gegensteuernden Produktionsweisen der sogenannten »Provinz«. Zugleich ist es ein Kommentar gegen allfällige Simplifizierungen, der wenig von seiner Aktualität eingebüßt haben dürfte: »Man kann [...] sagen, daß eine dichterische Gestalt ohne den sogenannten Erdgeruch überhaupt ein Unding ist. Und mit

---

<sup>23</sup> Im übrigen ließe sich für Deutschland und die weltweite Rezeption (ab spätestens Ende der 60er Jahre) sicher eine diesbezüglich interessante Untersuchung am Beispiel der Hesseschen Romane vornehmen – gerade auch hinsichtlich der scheinbar unterschiedlichen Kontexte zwischen Kalifornien zu Beginn der 70er Jahre und Deutschland zwischen 1900 und 1933.

<sup>24</sup> Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Roman. Bd. 1. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1987 (Rowohlt Jahrhundert, Bd. 1), p.32f.

<sup>25</sup> Arthur Schnitzler: *Werk und Wiederhall*. In: Ders.: *Aphorismen und Betrachtungen*. Hrsg. v. Robert O. Weiss. Bd. 1: *Buch der Sprüche und Bedenken*. Aphorismen und Fragmente. Frankfurt/Main 1993 (FTB 11969), p.110



zum Kapitel der neuesten Begriffsverwirrungen gehört es, Bodenständigkeit und Erdgeruch heute hauptsächlich nur solchen Werken zuzusprechen, die in bäuerischen oder ländlichen Kreisen spielen.«<sup>26</sup>

Mit einer Umkehrung der Krankheitsmetaphorik ließe sich darauf hinweisen, daß nicht umsonst die Vielfalt der – vor allem urbanen – literarischen Tendenzen und Strukturen öfters mit einer Art »Rhizom« verglichen wurde.<sup>27</sup> Mit dieser Dialektik gilt es zurande zu kommen.

Ernst Bloch zeigte die Problematik der dialektischen, mit der Behaglichkeit und den utopischen Korrelaten operierenden Gemütlichkeit auf. Die Polarisierung von modernistischer Kälte (und konstruierender Produktionsweise) sowie dem auf »Blut und Boden« fundierten Gegenentwurf muß – kraft ebensolcher Mobilisierungsstrategien – eindeutig zugunsten des letzteren ausfallen, da andersherum die Wendung nicht funktionieren könne. Das korrigierende Potential des Arkadischen ließe sich nur mit dem von Schnitzler erwähnten »Erdgeruch« einsetzen, den dieser eben nicht allein den ländlichen Arealen und der darauf hingeschriebenen bzw. mitunter auch diesen entstammenden Literatur zugestehen möchte. Beide, Schnitzler wie später Bloch (und natürlich noch andere), argumentieren gegen die Umdeutung des arkadischen Potentials allein zum Zwecke ruraler Sinnstiftungen. Allerdings verkennt Bloch – wie auch Schnitzler – nicht die in den »erdigen« und anti-modernen Texten vermittelte Verführung durch das sog. »Echte« und er übersieht andererseits auch nicht die prekäre Struktur abgehobener und mehr oder weniger ebenfalls ausschließlich ins Einmalige tendierender Texte »der anderen Seite«, welche in ihrer bisweilen massiven Apodiktik keineswegs als ideale Gegenbilder zur Anti-Moderne gesehen werden können, sondern mitunter vielmehr gerade deren Geist verpflichtet scheinen:

Arkadisches ist im Original kein Spießerglück, und am schändlichsten war seine Deutung auf »Blut und Boden«; nur so aber stünde es in Alternative zur Konstruktion, vielmehr zu der anderen Verkommenheit, die den Geist eines Weltumbaus gänzlich in Hohlheit, Kälte, Künstlichkeit setzt. Statt dessen ist das Arkadische, wie bemerkt, ein Korrektiv, mit selber denkendem Vergißmeinnicht dazu; das genau im Plus ultra des Umbaus, des blauen Reiters ins Blaue, Konstitutiv-Arkadisches gilt nicht geringer auch als Korrektiv gegen allzu planende und verheizende Sozialutopie, die wirklich zum Bau gekommen ist.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Arthur Schnitzler: Aphorismen und Betrachtungen. Bd. 3: Über Kunst und Kritik. Materialien zu einer Studie, Methoden und Kritisches [wie oben], p.80

<sup>27</sup> Vgl. zur für die Literaturwissenschaft folgenreichsten – und tendenziell anders gelagerten – Definition des Begriffs: Gilles Deleuze und Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. Aus d. Französ. v. Burkhard Kroeber. Frankfurt/Main 1976 (es 807). Hinsichtlich der metaphorischen Konnotationen gibt Susan Sontag ersten Aufschluß (Susan Sontag: Krankheit als Metapher. Aus d. Amerik. v. Karin Kersten u. Caroline Neubaur. Frankfurt/Main 1981 [FTB 3823], z.B. p. 76ff.).

<sup>28</sup> Ernst Bloch: Exkurs: Arkadia und Utopia. In: Ders.: Atheismus im Christentum. Zur Religion des Exodus und des Reichs. Werkausgabe Bd. 14. Frankfurt/Main 1985 (stw 563), S. 266 f.

Hugo von Hofmannsthal (der durfte nicht fehlen) hingegen war sich weder der einen noch der anderen Möglichkeit gewiß, zumindest in seinem sog. *Chandos-Brief* bleibt von derartig markigen Gewißheiten ohnehin *scheinbar* wenig über, gleichwohl eine Krise diagnostiziert wird. Hier sei aber lediglich der Verweis auf die Decouvrierung des von Bahr gepriesenen Heilspotentials für die Literatur angebracht, denn in dem Text gilt es auch noch, die nicht nur von letzterem verkündete Alternative einer gegenläufigen Gedankenabfuhr als ausschließliche Sicherheit in ihrer Unsinnigkeit zu enthüllen.

[I]n aller Natur fühlte ich mich selber; wenn ich auf meiner Jagdhütte die schäumende laue Milch in mich hineintrank, die ein struppiges Mensch einer schönen, sanfttägigen Kuh aus dem Euter in einen Holzeimer niedermolk, so war mir das nichts anderes, als wenn ich, in der dem Fenster eingebauten Bank meines studio sitzend, aus einem Folianten süße und schäumende Nahrung des Geistes in mich sog; das eine war wie das andere; keines gab dem anderen weder an traumhafter überirdischer Natur, noch an leiblicher Gewalt nach [...].<sup>29</sup>

Die Möglichkeit einer Alpenidylle *scheint* somit der Figur »Chandos« bzw. dem angeblichen lyrischen Ich ebenso unbedeutend bzw. gleichbedeutend wie die als einer Pathogenese förderliche und primär wegen der Herausbildung rationaler Denkmuster verschrieene Studierhaltung, die Aneignung von Bildungsgut. Eine ähnliche Diagnose – allerdings unter Zuhilfenahme theoretischer Mittel zum Zwecke der Analyse dieser Zustandsbefindlichkeit – findet sich beispielsweise lediglich ein Jahr später in einem Aufsatz Georg Simmels dargestellt, der einen Teil seiner Theorie von der Nivellierung in den Großstädten transportiert.<sup>30</sup>

Die Distanz, welche in den Großstädten entsteht, erläutert Simmel anhand der Ferne, in der – laut seiner These – jedes Kunstwerk zur Unmittelbarkeit der Dinge steht. Diese Auffassung der Distanz wiederum korreliert mit der bereits angesprochenen Begrifflichkeit Benjamins von der Aura<sup>31</sup> insofern, als Käuflichkeit, Austauschbarkeit bei Simmel einen teilweise sehr ähnlichen argumentativen Status zugebilligt bekommen wie die Reproduzierbarkeit bei Benjamin.

---

<sup>29</sup> Hugo v. Hofmannsthal: Ein Brief. In: Ders.: Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Gesammelte Werke Bd. V. Hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt/Main 1979 (FTB 2990), p.464

<sup>30</sup> Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Ders.: Das Individuum und die Freiheit. Frankfurt/Main 1993 (FTB 1990), p.192-204 – Dieser Aufsatz stellt eine Zusammenfassung seiner »Philosophie des Geldes« dar. Vgl. Dazu: Ders.: Philosophie des Geldes. Hrsg. v. David P. Frisby u. Klaus Christian Köhnke. Gesamtausgabe Bd. 6. Frankfurt/Main 1989 (stw 806) Einen ersten guten Einblick in die angesprochene Problematik bietet der Aufsatz von Lothar Müller: Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel. In: Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne. Hrsg. v. Klaus R. Scherpe. Reinbek bei Hamburg 1988 (re 471), p. 14-36

<sup>31</sup> Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, p.479: »Es empfiehlt sich, den [...] für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagenen Begriff der Aura an dem Begriff einer

Simmels Theorie zufolge wird unter anderem die vorgebliche Distanz von Stadt und Land im Rahmen einer Entwicklung der Zivilisation hin zur Moderne für das Ich aufgehoben. Diese Konsequenzen wie auch die Problematik der zunehmenden Inkompatibilität der Sprache sind *auch* Produkte der beschleunigten Rhythmen des geistigen wie sozialen wie ökonomischen Lebens infolge von deren und anderer Umwälzungen; aus der Erkenntnis heraus, diese Geschwindigkeitsumstellung nicht mehr vollständig erfassen und somit auch denken zu können, entstehen durch diese und andere paradigmatische Wechsel u.a. auch die Vorlieben für historische Bezüglichkeiten, die blitzlichtartige Erfassungsweise des Impressionismus, die kleinen Formen und kurzen Skizzen.

Die oben erwähnte Bahrsche Position ist auch vor dem Hintergrund entsprechend radikalerer Verdikte gegen die Stadt zu sehen und die Schnitzlerschen Reden zur Echtheit der Kunst finden ein (wenn auch nicht geistig gleichartig gewirktes, so doch) zumindest semantisches Pendant in einem berüchtigten Manifest des 19. Jahrhunderts, in Julius Langbehns anonym erschienenem Traktat *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*.

Das heutige Kunstgewerbe hat, auf seiner stilistischen Hetzjagd, alle Zeiten und Völker durchprobiert und ist trotzdem oder gerade deshalb nicht zu einem eigenen Stil gelangt. Ohne Frage spricht sich in allem diesem der demokratisierende nivellierende atomisierende Geist des jetzigen Jahrhunderts aus. Zudem ist die gesamte Bildung der Gegenwart eine historische alexandrinische rückwärts gewandte; sie richtet ihr Absehen weit weniger darauf, neue Werthe zu schaffen, als alte Werthe zu registriren. Und damit ist überhaupt die schwache Seite unserer modernen Zeitbildung getroffen; sie ist wissenschaftlich und will wissenschaftlich sein; aber je wissenschaftlicher sie wird, desto unschöpferischer wird sie.<sup>32</sup>

»Heutiges Kunstgewerbe« (der anti-merkantilistische Vorwurf ist eindeutig, was den Propagandastrukturen der Heimatkunst-Bewegung entspricht, die sich selbst diametral zu diesen Regeln und Anwürfen verhält); »stilistische Hetzjagd« (Unsicherheit wird suggeriert, weil ein fester Halt fehlen und damit die Inauthentizität bzw. »Unechtheit« zwangsläufig impliziert würde); Demokratie wird mit Adjektiva wie »nivellierend« und »atomisierend« in einen Konnex gebracht und somit – kraft der zugeschriebenen »Eigenschaften« – dahingehend behandelt; letztlich der Anwurf gegen Wissenschaftlichkeit, die als Bedrohung erscheinen muß (in zweifacher Hinsicht) und deren Leistung keine schöpferische sein könne – von Kraftlosigkeit ist hier nicht mehr notwendigerweise die Rede, die diesbezüglichen Rezeptionsmechanismen griffen hinsichtlich

---

Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren. Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. An der Hand dieser Beschreibung ist es ein Leichtes, die gesellschaftliche Bedingtheit dieses Verfalls der Aura einzusehen.« Benjamin bedient sich hier einer auf den Reserven des Natürlichen aufbauenden Metaphorik, um gerade diese Reserven zu mobilisieren und gegen eine Vereinnahmung zu bewahren.

<sup>32</sup> [Julius Langbehns:] *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*. Leipzig 1890, p.1

dieser pejorativen Kategorie ohnehin bereits instinktiv (automatisch). Die Dialektik des Realismus, bzw. die Umkehrung des Realismus mit seinen eigenen Mitteln (im Sinne einer unter anderen Vorzeichen als noch 30 Jahre davor intendierten Rezeption), griff voll.

»Natur« wird als absolute Größe über allen anderen Lizenzen bereits vorausgesetzt, muß also bereits über eine – hinsichtlich dieses Textes externe – feste Legitimationsgrundlage verfügen. Die sich aus dem Darwinismus (mehr oder weniger entgegen Darwinscher Absichten) sich entwickelnden Strömungen des Sozialdarwinismus und eines – auf der Grundlage von Abstammung und Blut – postulierten »Aristokratismus« sind Signalworte für eine Umstrukturierungsavance, deren Ziele mit »Volksgemeinschaft«, »Familie« und »Bauerntum« nur ungenau umschrieben werden. Ausgehend von einem – euphemistisch formuliert – windigen Interpretationsansatz, ausgehend von und unter Berufung auf Bibelzitate, wird ein Prinzip des Stärkeren formuliert, welches als zum einen auf den »einfachsten Erfahrungen des täglichen Lebens«, andererseits auf »den letzten Ergebnissen der Wissenschaft« (die Vereinnahmung funktioniert über Behauptungen jenseits der Nachweisebene, aber diesseits der marginalen Grundelemente der Bildung) beruhend dargestellt wird. Das »Naturreich« mit seinem postulierten (sozialdarwinistisch nützlichen) »Survival of the Fittest«, das mit seinen für eine sozialdarwinistische Romantik reichen Potentialen und Berufungsgrundlagen gegen die (nach positivistischen Überlegungen seitens der Wissenschaften) als disqualifiziert apostrophierte Natur des Hörsaals antritt, soll als Gegenkategorie zur vorherrschenden Unsicherheit approbiert werden, kraft des ihm zugeschriebenen Aristokratismus, welcher mit Schwachheit nichts zu tun haben kann (»Es ist die Macht des Blutes, um welche es sich in allen diesen Verhältnissen handelt.«), zufolge seiner naturgesetzlich bedingten Notwendigkeiten.<sup>33</sup>

Das Bauerntum wird als dabei jene Kraft apostrophiert, die noch einen Zusammenhalt gewährleisten könne in einer Welt und somit gegen diese zu bestehen vermöge, deren Abläufe als zu fließend und nicht begründbar dargestellt werden. Quasi die »Kraft der Scholle« soll als die Alternative zum »Unverwurzelten« eingesetzt werden; der von ihr mit »Naturrecht« ausgestattete und mit dem Mittel des »Heimathsgeistes« transportierte Aristokratismus ist die zum zwingenden Prinzip erhobene Schlußfolgerung. Als vermittelnde Instanz für die erwünschte Einheit von Geist und Körper wird das bäuerliche Leitbild zum führenden Wegweiser für den Zusammenhalt annonciert. Nebenbei läßt sich auch noch der traditionelle triadische ordo-Gedanke – in leicht abgeänderter personeller Zusammensetzung – reetablieren, wonach Monarch, Künstler und Bauer eine Einheit für sich seien, die über allem stünde. Die Verbindung dieser übergeordneten Trias der Gewalten ist der »Heimathsgeist«, mittels welchem eine Symbiose einzugehen »das Ideal« darstellen würde und mittels welchem die jeglichem Anlaß entsprechende Legitimation präfabriziert ist.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Ibid., p.40

<sup>34</sup> Ibid., p.125

Berücksichtigt man das legendär gewordene Verdikt von György Lukács, wonach »die Form des Romans, wie keine andere, ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit [ist]«,<sup>35</sup> begibt man sich unweigerlich auf die Suche nach den in der Provinzliteratur angelegten Strukturen und Verfahrensweisen und nach den Formen der Rezeption, die einerseits aufgebaut wurden, um diesen Rückhalt – bei aller Brüchigkeit – zu transportieren und die andererseits dazu angetan waren, diese Sinngehalte entsprechend aufzunehmen. Die Besonderheit besteht dabei darin, daß bald jeglicher Zweifel an der Möglichkeit der Erfüllung eines Ideals (gemeint ist: *dieses* Ideals) schlicht als »krank« abgetan werden kann. Daraus ergibt sich für die bestehenden Verhältnisse ein bestimmter Handlungsbedarf bzw. die Aufgabe und Notwendigkeit einer Gesinnungsänderung: Die Verabschiedung des Individuellen (»Menschenrechte«) zugunsten des Allgemeinen (»Volksrechte«) wird als Auftrag propagiert; das wesentlichste Grundrecht, welches sich aus diesem vorgeblichen Befriedigungsversuch der Massen ableiten lasse, wäre das auf die einheimische Kunst (was immer darunter figurieren soll), gepaart mit einem einheimischen Geistesleben.<sup>36</sup> Die völlige Durchdringung des »Volkskörpers« wird mittels Wortwahl, Syntaxstruktur und Geminatio (eines der wesentlichen Strukturprinzipien der Heimatkunst-Bewegung, da sich über diese Darstellungsform ein fester Wille und unverrückbare Grundsätze problemlos, mit geringstem Aufwand und um so wirkungsvoller signalisieren lassen) deutlich eingefordert, das Nichteinheimische weiter undefiniert gehalten und gemeinsam mit der individualistischen Ausrichtung ausgegrenzt. Ausgrenzung beginnt bereits bei der Kunst:

Was ist Wahrheit? hat man oft genug auch in der Kunst gefragt und oft genug auch hier den Wald vor lauter Bäumen nicht gesehen. Wahr ist, wer wahr. Der Künstler hat seine Persönlichkeit zu wahren; durch sie wird er schöpferisch; und desto mehr, je mehr er sie wahr – gegenüber allen äußeren Ansprüchen von Tradition Markt Mode Theorie, eigener Schwäche und fremder Anmaßung. Wahr ist, was wahr.<sup>37</sup>

Die Alliteration sichert hier die Aufmerksamkeit für die Signalworte und deren Koppelung. Transportiert wird die Relevanz des »Echten«, welches – abgesichert durch Tradition – es weiter zu bewahren gilt. Tradition, Markt, Theorie, Mode, Schwäche und Außenseitertum, Wissenschaft und hier insbesondere der als entromantisierend gedachte, und tatsächlich als zerstörerisch geltende und auf diesen Fundamenten benannte Positivismus, werden in eins gesetzt und als äußere Anmaßung verurteilt, welche vor allem die Grundlagen der Wahrheit gefährden würde. Die Semantik erinnert an Thomas Manns »unpolitisches« Diktum, wonach sein (u.a. mit Nietzsche aufmunitionierter und nicht unbedingt zum engeren Kreis der Heimatliteratur zu zählender) Roman *Buddenbrooks* »geworden, nicht gemacht, gewachsen, nicht geformt und

---

<sup>35</sup> György Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Darmstadt, Neuwied <sup>11</sup>1987 (SL 36), p.32

<sup>36</sup> Vgl. [Julius Langbehn:] Rembrandt als Erzieher, p.159

<sup>37</sup> Ibid., p.209

eben dadurch unübersetzbar deutsch [ist]. Eben dadurch hat [der Roman] die organische Fülle, die das typisch französische Buch nicht hat.« Die Sublimierung von Verlustgefühlen in einer Moderne, an der man zugleich antizipieren möchte, findet als vorläufigen Bezugspunkt die Verlustanzeige (die sich gegen das Außen richtet) und zieht sich als quasi ideelle Grundstruktur durch ungezählte Texte des Genres (Heimatkunst, Provinzliteratur). Was nicht heißt, daß die entsprechenden Texte *ausschließlich* aus einem Kalkül für den Markt entstanden wären.

Im Mittelpunkt von Uwe K. Ketelsens Interesse (und seiner wesentlichen Studie zur Literatur der 30er und 40er Jahre) steht demzufolge unter anderem die »Nichtidentität zwischen den fingierten literarischen Welten und der historischen Realität«:<sup>38</sup>

Das zieht eine doppelte Blickrichtung nach sich: gerade in der Differenz zwischen der Realität und den Texten siedelt sich der ideologische Charakter dieser Literatur an, und besonders an der literarischen Struktur der Texte (etwa an der Behandlung des Erzählerproblems im Roman) läßt sich die Bedeutung dieser Literatur ablesen, weil (auch) auf dieser Ebene die Steuerung von Wahrnehmung und Bewußtsein organisiert wird. [-] Der traditionell idealistischen Kunstdoktrin des 19. Jahrhunderts folgend, schrieben viele dieser Autoren der Kunst das zu, was nach ihrem Empfinden der modernen ›Realität‹ gerade abging. Für sie sollte »wahre Kunst« in erster Linie das in der Realität Abwesende imaginär vergegenwärtigen.<sup>39</sup>

Die traditionelle Heimatliteratur, die vor allem in der Zeit zwischen 1880 und 1930 eine Blüte erlebte, ließ sich dabei aufgrund ihrer Affinitäten zu völkischen Idealen in der Folgezeit bis 1945 (und teilweise darüber hinaus) nur allzuleicht instrumentalisieren. Idealisierte Beschreibung ländlicher Räume, traditionelle moralische Werte, Intellektfeindlichkeit, nicht hinterfragte Ordnungsmuster, Glorifizierung bäuerlicher Lebensweise, poetologische Vereinfachungsstrategien, zyklische Zeitabläufe und patriarchalische Familienstrukturen erbrachten wesentliche Momente einer spezifischen Rezeptionssituation.

Heimatthematik wurde nach 1945 in Österreich von der ›anderen Seite‹ her anders intoniert, auf ein ›Dreigestirn‹ wie Paula Grogger, Friedrich Perkonig und Karl Heinrich Waggerl (dessen allweihnachtliche Präsenz in österreichischen Stereoboxen – in Union mit Carl Orff – ungebrochen sein dürfte; allerdings könnte die Bedrohung des heimatlichen wie identitätsstiftenden Weihnachtsfriedens, durch intergalaktische Kampftruppen und eine unsichere Zukunft der Heimat im All – »lost in space« – seit der Kindheit des Verfassers zugenommen haben) folgten Hans Lebert, Gerhard Fritsch und Thomas Bernhard. Anfang der 60er Jahre entstand eine Literatur, die scheinbar mit Desideraten operierte, die doch nur, und das zeigte diese Literatur deutlich, weithin gültige Substrate österreichischen Selbstverständnisses waren. Die »Heimatluft« verbarg immer deutlicher

---

<sup>38</sup> Uwe-K. Ketelsen: *Literatur und Drittes Reich*, S. 17

<sup>39</sup> *Ibid.*

[...] nun in der wirklichen, in der bebaubaren Erde ein Aas, gut vergraben und auch gut vergessen, doch gerade weil man es so gut vergraben und vergessen hat, hält es sich und stinkt mit jedem Tage ärger. Man riecht es nicht. Aber man atmet es ein und haucht es seinem Nächsten wieder ins Gesicht; man hat den Mund, man hat die Lungen voll davon und bekommt es langsam in den Blutkreislauf. Gott sei Dank! Wir sind gefeit, wir sind immun. Wir sind an unser Klima schon gewöhnt. Wir sagen nur »Heimatluft« und zwinkern uns zu und werden niemals etwa Übles riechen.<sup>40</sup>

In dieser Literatur werden immer wieder die alten Biologismen durch die neuen konkariert, von diesen in einer nicht mehr vereinnehmbaren Weise abgelöst.<sup>41</sup> Insbesondere bei Fritsch und Lebert werden Anfang der 60er die Grundlagen quasi »er- bzw. aufgearbeitet«, Jelinek setzt dagegen 1995 diese schon voraus. Dadurch hat ihr Text scheinbar etwas weniger Grund – wengleich er aus dem spezifischen Kontext der österreichischen Geschehnisse, gerade auch der Entstehungszeit des Romans, heraus zu verstehen ist und dadurch (abgesehen von der sprachlichen Leistung) seine Qualitäten gewinnt. Die ästhetische Qualität dieser Texte (insbesondere ihrer Konstruktion und ihres spezifischen Spracheinsatzes) ist zumeist auch darin zu suchen, daß alle Texte eine Form von unheilbarem Rhizom einsetzen – was insbesondere bei Lebert und Jelinek unverkennbar, bei Fritsch vor allem durch die genuine Boshaftigkeit der Einwohnerschaft (Szenerien im Heimatkundemuseum!) offensichtlich gemacht ist. Sicherheiten werden derart aufgelöst, klare Trennungen im Sinne der oben erwähnten Dichotomien gibt es eigentlich nicht: *alles* ist desolat, beschmutzt, in irgendeiner Form »krank«, gebrechlich, verkommen, verbrecherisch.

Hier liegt der zweite Knackpunkt für die Ästhetik dieser Texte: sie wahren allesamt die Balance bei diesem Thema – einerseits wird es verstanden, die faschistischen bzw. völkischen Ideale zu entlarven, andererseits verfallen sie nicht in ein problematisches Vokabular, eine ambivalente Terminologie. Ihre Texte sind für dialektische Beweisführungen der Gegenseite nicht zu verwenden, zu durchdringend sind Verwesung und Ambivalenzen (wann sonst können Ambivalenzen als »durchdringend« bezeichnet werden?)

Zunehmend widmeten sich österreichische Autoren (vor allem diejenigen, die sich durch die diese früheren thematischen Adaptionen begleitenden Umstände bedrängt fühl[t]en) in dieser oder einer anderen Weise dem Thema, es drängt sich der Verdacht auf, daß geradezu vom Paradethema einer österreichischen Literatur der letzten 100 Jahre (zumindest aber seit 1945<sup>42</sup>)

---

<sup>40</sup> Hans Lebert: Die Wolfshaut. Roman. Mit einem Nachwort von Jürgen Egyptien. Wien, Zürich 1991, p.451

<sup>41</sup> Als eines der chronologisch aktuellen Bücher mit einem solchen Ansatz wäre zu nennen: Elfriede Jelinek: Die Kinder der Toten. Reinbek bei Hamburg 1995 (Elfriede Jelinek hatte sich ja sehr um eine Neuauflage von Leberts »Wolfshaut« bemüht, wiewohl Karl-Markus Gauß sie gerade in dieser Hinsicht nicht unkritisch bedachte – vgl. Karl-Markus Gauß: Ein Haufen Fleisch. In: Die Presse v. 9. September 1995, Spectrum, p.V)

<sup>42</sup> Einen entsprechenden Befund gab es bereits vor mehr als 20 Jahren, beispielsweise bei Josef Donnerberg: Das Thema Heimat in der Gegenwartsliteratur und Anzengruber als Schlüsselfigur der Tradition der Heimatliteratur.

zu sprechen wäre, dessen populärste Ahnherren Peter Rosegger und Ludwig Anzengruber zu sein scheinen.

Reinhard P. Gruber dreht den Spieß nur scheinbar um und seine dramatische Steirerfigur Hödlmoser treibt diesen im Rahmen allfälliger Konfrontationen in die diversen anwesenden Wänste. Die Selbstdefinition Hödlmosers konveniert dabei mit dem von Gruber montierten »kurzexcurs« über die »steirische heimatliebe«.

wie kein anderes volk liebt das steirervolk seine heimat. es lebt seine heimat.  
es identifiziert sich mit ihr. es ist SELBST die steiermark.

der bach, der stein, das feld, der fluß, der berg, der wald, die ALPEN, die bäume, der wein, der most, das  
bier, das obst, das gebirge, die höhlen, der boden, das dorf, die stadt, der busch, die vögel, das tier, der  
steierer, die kleidung, das eigenartige leben – und die inbrünstige beziehung aller untereinander:  
DAS IST DAS STEIRERVOLK.

der steierer, der seine heimat liebt – und es gibt keinen anderen, so sind wir eben – liebt sich selbst, weil er  
selbst die steiermark ist. daher diese brunst.<sup>43</sup>

Der Hang zur Orgiastik ist zwar dem heimatverbundenen Steirer scheint's ein besonderes Anliegen, Gruber vermittelt diesen Befund auch in *Heimatlos. Eine steirische Wirtshausoper in einem Rausch* eingehend (es scheint das Los der Heimat zu sein, daß sie nicht bei sich ist).

---

In: Traditionen in der neueren österreichischen Literatur. Zehn Vorträge. Hrsg. v. Friedbert Aspetsberger. Wien 1980, p.67-82.

Um nur einige wenige AutorInnen und Texte unterschiedlichen Zuschnitts und nach 1945 zu nennen (und jede/r der genannten AutorInnen hat fast selbstverständlich noch eine Reihe weiterer, diesbezüglich thematisierender Arbeiten vorgelegt): Ingeborg Bachmanns »Jugend in einer österreichischen Stadt«, Konrad Bayers »berg«, Thomas Bernhards »Frost«, Hermann Brochs »Versucher«, Elfriede Czurdas »Kerner«, Heimito von Doderers »Zwei Lügen«, Gerhard Fritschs »Fasching«, Norbert Gstreins »Einer«, Peter Handkes »Wunschloses Unglück«, Josef Haslingers »Kleinhäusler Ignaz Hajek«, Marlen Haushofers »Wand«, Bodo Hells »Dom. Mischabell. Hochjoch«, Franz Innerhofers »Schöne Tage«, Elfriede Jelineks »Liebhaberinnen«, Gert Jonkes »Geometrischer Heimatroman«, Werner Koflers »Guggile«, Hans Leberts »Wolfshaut«, Robert Menasses »Schubumkehr«, Waltraud Anna Mitgutschs »Züchtigung«, Felix Mitterers »Piefke-Saga«, Christoph Ransmayrs »Vergorene Heimat«, Peter Roseis »Franz und ich«, Gerhard Roths »Stiller Ozean«, Werner Schwabs »Abfall Bergland Cäsar«, Peter Turrinis und Wilhelm Pevnys »Dorfschullehrer«, Josef Winklers »Wildes Kärnten«, Gernot Wolgrubers »Herrenjahre«. Eine solche Aufzählung muß bereits dann endgültig unvollständig werden, bezieht man die Identitätsthematik mit ein, berücksichtigt die Texte mit dem expliziten Schauplatz Wien, verweist auf die diesbezügliche Lyrikproduktion. Und die Produktion eines semioffiziös rechten und/oder konservativen Lagers wurde ebenso marginal angeführt wie das (um weiterhin politisch-schematisch zu dilettieren) weite Feld dazwischen. Dazu kämen auch noch zahlreiche Essays zu österreichischen Befindlichkeiten und Mentalitäten.

<sup>43</sup> Reinhard P. Gruber: Aus dem Leben Hödlmosers. Ein steirischer Roman mit Regie. München 1988 (dtv 10867), p.19



Identitäten gehen dabei entweder in stakkatoartiger Folge zu Bruch oder werden kraft konsequenter Anwendung zu Auslösern dieser Brüche anderer. Die steirische Heimat wird aber aufgrund der Durchkapitalisierung vormals ausschließlich ruraler Bereiche als umfunktionalisiert dargestellt, zunächst gehen Sicherheiten verloren. Aus der entstehenden Nullstelle, dem Gruberschen Desiderat, ergibt sich die Dringlichkeit eines anderen Ansatzes, und

Heimat ist Sicherheit, sage ich. In der Heimat beherrschen wir souverän die Dialektik von Kennen-Erkennen, von Trauen-Vertrauen: Da wir sie kennen, erkennen wir sie und getrauen uns zu sprechen und zu handeln, weil wir in unsere Kenntnis-Erkenntnis begründetes Vertrauen haben dürfen.<sup>44</sup>

Da es sich dabei jedoch um eine individuelle Kenntnis-Erkenntnis handelt, kann daraus kaum eine objektivierbare Angelegenheit werden. Lediglich der Mangel an Heimat ist prinzipiell eine problematische Größe - daraus ergibt sich aber noch kein allgemein anwendbarer Begriff von Heimat.

Es läßt sich, was der Mensch an Heimat nötig hat, nicht quantifizieren. Und doch ist man gerade in diesen Tagen, da die Heimat an Reputation verliert [Der Text entstand Mitte der 60er Jahre; Anm.], stark versucht, die bloß rhetorische Frage [Wieviel Heimat braucht der Mensch?; Anm.] zu beantworten und zu sagen: Er braucht viel Heimat, mehr jedenfalls, als eine Welt von Beheimateten, deren ganzer Stolz ein kosmopolitischer Ferienspaß ist, sich träumen läßt. Man muß sich wehren gegen unstatthafte Gefühlssteigerung, die einen aus der Überlegungssphäre hinaus ins Sentimentalische reißen würde. Nietzsche ist da mit seinen schreienden, schwirren Flugs zur Stadt ziehenden Krähen und dem Winterschnee, der dem Vereinsamten droht. Weh' dem, der keine Heimat hat, heißt es im Gedicht. Man mag nicht exaltiert erscheinen und verdrängt die lyrischen Anklänge. Was bleibt, ist die nüchternste Feststellung: Es ist nicht gut, keine Heimat zu haben.<sup>45</sup>

Umso schwieriger scheint es (wieder einmal), abseits pathetischer Trivialität, noch einen gültigen Heimatbegriff zu finden (die Frage, ob Heimat überhaupt notwendig sei, konnte sich für den exilierten Améry nicht stellen<sup>46</sup>, »Heimat ist, reduziert auf den positiv-psychologischen Grundgehalt des Begriffs, *Sicherheit*.«<sup>47</sup>); Gert Jonke behilft sich mit Bloch (und Améry mit Nietzscheschen Dithyramben und überhaupt scheint der intellektuelle Verweis in diesen Debatten eine wesentliche Komponente abzugeben): »Heimat ist, wo noch niemand war, sagt

---

<sup>44</sup> Jean Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. München 1988, p.65

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.80

<sup>46</sup> Ebenso wenig für Walter Benjamin, der in einer Rezension von Anna Seghers Roman »Die Rettung« 1938 durchaus selbstbezüglich befand: »Doch das Menschenkind hat noch kein Zuhause.« (Walter Benjamin: *Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen*. In: Ders.: *Kritiken und Rezensionen. Gesammelte Schriften Bd. III*. Frankfurt/Main 1991 [stw 933], p.536)

<sup>47</sup> Jean Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne*, p.65 [Hervorhebung im Original; Anm.]

Bloch. Das ist mir die liebste Quintessenz zu diesem Thema<sup>48</sup>, sagt Jonke. Sein Pessimismus (zunächst ein scheinbarer, dann ein tatsächlicher, kombiniert mit der Hoffnung, daß Schlimmeres verhütet werden könnte) gründet auf dem Blochschen Schluß in dessen *Prinzip Hoffnung*. Die Tendenz Blochs ist ein direkterer Optimismus, heißt es bei ihm doch: »Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfaßt und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in der Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.«<sup>49</sup> Jean Améry floh, sah und beantwortete diese Frage sehr ähnlich, auch er siedelte den ursprünglichsten Heimatkontext gerade dort an:

Daß rückschrittliche Bärenhäuterei den Heimatkomplex besetzt hat, verpflichtet uns nicht, ihn zu ignorieren. Darum nochmals in aller Deutlichkeit: Es gibt keine »neue Heimat«. Die Heimat ist das Kindheits- und Jugendland. Wer sie verloren hat, bleibt ein Verlorener, und habe er es auch gelernt, in der Fremde nicht mehr wie betrunken umherzutaumeln, sondern mit einiger Furchtlosigkeit den Fuß auf den Boden zu setzen.<sup>50</sup>

Eine unbeschwert sentimentalische Rückfahrt gilt als zunehmend unmöglich und Heimat wird nunmehr vermessen, der *Geometrische Heimatroman* Gert Jonkes (und in gewisser Hinsicht auch der *quadratroman* Friedrich Achleitners) legt ein das Bild der Oberfläche ergebendes Gebilde über einen nach allgemeiner Übereinkunft die Realität darstellenden (somit ebenfalls zu konstituierenden) optisch-naturalistischen Abguß, der seinerseits inmitten der Strukturen aufgeht, die ihm verpaßt werden. Ganz in Gegensatz zu diesen Unternehmungen steht das Unterfangen, das Borges in seiner Geschichte *Von der Strenge der Wissenschaft* schildert (und das Jonke in seinem letzten Buch zitiert), nämlich der Versuch von Kartographen, die genaueste Landkarte eines Reiches zu erstellen. Das Unternehmen gipfelt in einer Karte, die genau so groß ist, wie das abzubildende Reich selbst, der Maßstab ist 1:1.

Es besteht die zumindest denkbare Gefahr, daß allzu viele Versuche, sich mit einem Thema so intensiv und exakt wie möglich auseinanderzusetzen, letztlich ein ähnliches Schicksal erfahren wie die etwas unhandliche (wenngleich höchst präzise) Karte, die doch nur alles verdeckt (und sich dadurch selbst verunmöglicht), was sie aufzuzeigen vorgibt. Ein Symposium, dessen TeilnehmerInnen sich der Heimat und identitätsstiftenden Instanzen widmen, wäre demnach zweifach gefährdet. Die Postmoderne tut für hier geführte Überlegungen ihr übriges.

Das zur Diskussion gestellte Feindbild entsteht durch die Problematisierung des Individuellen, welches als in seiner Umwelt eingelagert und von ihr beeinflusbar gedacht werden muß,

---

<sup>48</sup> Gert Jonke: Individuum und Metamorphose. In: Ders.: Stoffgewitter. Salzburg 1996, p. 30

<sup>49</sup> Ernst Bloch: Werkausgabe Bd. 5: Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. Werkausgabe Bd. 5.3. Frankfurt/Main 31990 (stw 554), p.1628

<sup>50</sup> Jean Améry: Jenseits von Schuld und Sühne, p.67

ebenso wie eine Wechselwirkung nicht ausbleiben kann. Allerdings gerade diese Frage der Wechselbeziehungen und systemischen Bezüge wirft für mit derartigen Verbindungen bewußt arbeitende Strukturen größere Legitimationsprobleme auf, sobald darauf eingehend die Rückbezüglichkeiten mitreflektiert werden sollen. Und von dieser Gegenbewegung des scheinbaren Irrationalismus ist auch die ›Ästhetik der Stadt‹ mitbetroffen, denn entgegen den Massenkonzeptionen verbindet den Ästhetiker mit dem Positivist letztlich ein – etwas grob gesprochen – extremer Subjektivismus. Wie für den Ästhetiker nichts wirklich ist, was außerhalb des eigenen Subjekts läge, so gibt es für den Positivist keine Gewißheit jenseits der subjektiven sinnlichen Erfahrung. Auswege, wenn sie überhaupt gefragt sind, bieten sich viele, zu viele. Ein möglicher könnte darin bestehen (und er wird scheinbar zunehmend beschritten), eine »authentische Kritik der Moderne«<sup>51</sup> zu unternehmen, von den Erkenntnissen der neuzulesenden Texte nochmals auszugehen. Daß bei einem solchen Unternehmen die utopischen Bezüge nicht fehlen, versteht sich von selbst.<sup>52</sup>

Die sinnliche Erfahrung ist aber – abseits positivistischer Denkmuster – eine wiederzugewinnende Größe, die ungestört ergreifen können soll; anders gesagt: Zur Zeit einer vielleicht gar nicht mehr so zu benennenden Postmodernität ist das Begreifen, nicht zuletzt im Gefolge des *l'art pour l'art*, nicht so sehr gefragt, was nicht heißt, daß Vermittlungsinstanzen nicht mehr bewußt strategisch plaziert werden. In vielerlei Hinsicht ergreifend wiederum sind somit die Versuche, sich mittels entsprechend plazierter Beiträge eine Vorrangstellung auf dem Gebiet der populären Heimatkunst-Bewegung zu erwirtschaften.

1996 war das Jahr des Millenniums. Österreich vermutete 1000 Jahre alt sein zu dürfen und diverse Feierlichkeiten unterstrichen den staatsgründenden Aspekt eines Grundstücksdeals. Die Wirtschaftskammer, stets um das Ansehen des Landes bemüht, schrieb einen Liedwettbewerb aus, der dazu dienen sollte, das Musikland Österreich verstärkt im diesbezüglich schwachsichtigen Blickpunkt der Öffentlichkeit zu positionieren. 250.000,- österreichische Schillinge waren zu vergeben und Robby [sic!] Musenbichler kam, textete und siegte.

Weiß nicht wohin die Reise geht,  
ich glaub nur es ist nie zu spät,  
gemeinsam einen Weg zu gehen –  
zusammen können wir bestehen.  
Austria – verlier' Deine Seele nicht,  
Austria – Du gibst mehr als Du versprichst,  
Austria – ich glaub' an Dich und bau' auf Dich –  
Oh ouwouwouwou Austria<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Vgl. etwa Willem van Reijen: *Die authentische Kritik der Moderne*. München 1994

<sup>52</sup> Vgl. etwa Burghart Schmidt: *Am Jenseits zur Heimat. Gegen die herrschende Utopiefeindlichkeit im Dekonstruktivismus. Ein Essay mit Anhang*. Wien 1994

<sup>53</sup> Zit. nach »Muse küßt Musenbichler«. In: *Der Standard* v. 14/XI/96, p.1

Gutdotierte Patrioten wie Robby Musenbichler oder auch Reinhard Fendrich, dessen Hymne »I am from Austria« (auch hier wohltemperierte Anglophonie als strategisches Hilfsmittel vorgeblicher Globalisierung des Heimatgedankens) ebenfalls wenig zu wünschen übrig ließ, stärken das neuzeitliche Image Österreichs, geben Interviews und lassen Presseaussendungen verfertigen, in denen sie nicht müde werden, ihre Verbundenheit mit österreichischem Boden nahelegen zu wollen.

»Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung«,<sup>54</sup> befindet Walter Benjamin. Die Produktion der literarischen Provinz-Texte erfolgte mit äußerster Konzentration auf modernste Methoden und Verfahrenstechniken, welche – mehr oder weniger bewußt feindialektisch – unter Berufung auf realistische Versatzstücke camouffliert wurde. Wird das zuvor angeführte Zitat im Zusammenhang mit der im Rahmen des Aufsatzes unmittelbar folgenden, berühmt gewordenen metaphorischen Definition des Begriffs der *Aura* zusammengedacht, so vervollständigt sich das Bild vielleicht. Denn der Zusammenhang von Kult und *Aura*, von Nähe und Ferne bedeutet genau jene Durchmischung, die eben auch in Texten der Heimatkunst virtuos betrieben wird, gerade durch Verfahrensweisen, die eine Nähe vorgeben und gleichzeitig durch die Verweise auf die als fern liegend vorgestellten und gut dargestellten Potentiale Bewegung erzeugt. Daß diese Ferne aber nicht überwunden werden soll, auch und gerade angesichts einer fortschreitenden Säkularisierung der Welt, weil widrigenfalls/sonst eine Enttäuschung zu konstatieren wäre, wird deutlich, und »mit der Säkularisierung der Kunst tritt die Authentizität an die Stelle des Kultwertes«.<sup>55</sup>

Die ursprüngliche Art der Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang fand ihren Ausdruck im Kult. [...] Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst.<sup>56</sup> Mit anderen Worten: *Der einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.* Diese mag so vermittelt sein wie sie will, sie ist auch noch in den profansten Formen des Schönheitsdienstes als säkularisiertes Ritual erkennbar.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, p.480

<sup>55</sup> Ibid., p.481 [Fußnote]

<sup>56</sup> Benjaminsche Fußnote dazu: »Die Definition der *Aura* als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag, stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raumzeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das *wesentlich* Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach »Ferne so nah es sein mag. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.« [Hervorhebung im Original; Anm.]

<sup>57</sup> Ibid., p.480 [Hervorhebungen im Original; Anm.]

Schwierig ist es, die große Problematik, die sich hier auftut, und die dessen ungeachtet so gut funktioniert, angemessen und deutlich zu beschreiben (gleichzeitig kann es frappierend sein, daß die Offensichtlichkeit diverser Heimatkonstrukte diesen doch etwas angejahrten Befund so aktuell scheinen läßt und sich dennoch nicht abschafft). Die Problematik des Traditionszusammenhangs ergibt sich bei der Betrachtung der ›Provinzliteratur‹, welche sich eben um diesen bemühte, insofern, als Kult und Ritual – erfolgreiche Methode der Massensuggestion – und ihre verführerischen Potentiale von den Vereinnahmungsversuchen nicht ausgenommen bleiben. Mit der Ferne und ihren in auratischer Weise verbrämten Authentizismen lassen sich – eingelagert in entsprechende Verfahrensweisen und unter Einbeziehung der für derartige Unterfangen geeigneten Raumbearbeitungen – erwünschte Rezeptionsmechanismen mobilisieren. Die Beweisführung dafür ist ebenfalls problembeladen, da man leicht in Gefahr gerät, einer der vielen Folien aufzusitzen, die diverse »Volksschriftsteller« produziert haben. Und dabei wurde und wird dieses naive und doch absichtsvolle Sprechen auch freudig begrüßt.

Eines Benjaminschen Zeitgenossen – nämlich Siegfried Kracauers – ideologiekritischer Realismus zeigte nur eingeschränkt das Bedürfnis, die poetologischen Grundlagen der Erfolgsbücher festzumachen. Vielmehr ging es ihm um den Hinweis auf sozialpolitische Korrelationen und allenfalls in dieser Hinsicht glückende Parallelaktionen erfolgreicher Autoren.

Er [der große Bucherfolg; Anm.] ist das *Zeichen eines geglückten soziologischen Experiments*, der Beweis dafür, daß wieder einmal eine Mischung von Elementen gelungen ist, die dem Geschmack der anonymen Leserschaft entspricht. Eine Erklärung für ihn bieten allein die Bedürfnisse dieser Massen, die gewisse Bestandteile gierig einsaugen, andere hingegen entschieden ablehnen; nicht aber die Beschaffenheiten des Werks selber – oder doch nur insofern, als sie jene Bedürfnisse stillen. [...] Eine Nachfrage, die viel zu allgemein und konstant ist, als daß ihre Richtung durch private Neigungen oder bloße Suggestion bedingt sein könnte. Sie muß auf den *sozialen Verhältnissen* der Konsumenten beruhen.<sup>58</sup>

Vermutlich verhält es sich so – und damit folgt der titelgemäß nächste Zeitsprung –, daß eine Auseinandersetzung mit derart heterogenen Elementen in ihrer ganzen Komplexität auch zu unserer Zeit nicht sehr geschätzt wird, da durch sie eine Zerschlagung eingängigen und einschlägigen Materials betrieben und die mit vielfältigen Mitteln hergestellten eindimensionalen Mobilisierungsstrategien für das latente Unterbewußtsein hintertrieben würden. Und niemand läßt sich das mühsam erkaufte Unterfutter seines ideologischen Augiasstalls gerne wegnehmen.

Robert Schneiders euphuistischer<sup>59</sup> Erfolgsroman *Schlafes Bruder* bietet eines der besten Beispiele dafür, wie mit althergebrachten poetischen Mitteln Publikumskreise zu gewinnen sind,

---

<sup>58</sup> Siegfried Kracauer: Über Erfolgsbücher und ihr Publikum. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt/Main 1977 (st 371), p.67 [Hervorhebungen im Original; Anm.]

<sup>59</sup> Vgl. zur differenzierbaren Verwendung des Begriffs u.a. auch David Lodge: Die Kunst des Erzählens. Illustriert anhand von Beispielen aus klassischen und modernen Texten. Aus d. Engl. v. Daniel Ammann. Zürich 1993, p.120

deren sonstige Lektürebedürfnisse kaum erst in Buchhandlungen althergebrachten Stils befriedigt werden müssen. Eine kritische Analyse des Romans erweist einerseits die stringente Verbundenheit der Schneiderschen Arbeit mit – eben – Vorgängern auch schon im vorigen Jahrhundert, könnte andererseits eine Erklärung dafür bieten, warum der Roman zunächst von über 20 Verlagen abgelehnt worden sein soll und letztlich nicht nur dem Autor einen wohlverdienten Wohlstand einbrachte – und als Folgeprodukte auch noch Stoff für einen Film und eine Oper abgab. Vergleicht man darüber hinaus *Schlafes Bruder* mit anderen Texten des Autors, zeigt sich erst recht die gerade in diesem Fall geglückte Adaption, bzw. ein »geglücktes soziologisches Experiment«. Werner Kofler hält von diesem etwas weniger und das ist nicht nur auf die – gar nicht erfolgte und dadurch entsprechend traktierbare – Bevorzugung Schneiders bei der Vergabe des Musil-Stipendiums (1995)<sup>60</sup> rückführbar:

Gut, er ist ausgebildeter Schreibergehilfe, er hat eine Schreiberlehre erfolgreich abgeschlossen, er versteht sich auf die Sargtischlerei. Wie er schreibt? Nun, er spricht vor sich hin die Namen Robert Musil, Robert Schneider, und schon schreibt er, schon geht es dahin, die Namen Musil Robert, Schneider Robert vor sich hingesagt, schon schreibt er, schreibt und schreibt, zwischendurch trinkt er Milch und isst Schokolade, und schreibt, schreibt dahin, trinkt einen Schluck Milch und schreibt, nimmt ein Stück Schokolade und schreibt, sagt: Robert Musil, sagt: Robert Schneider, und Patsch! steht alles geschrieben dar; ein Schluck Milch, ein Stück Schokolade, und noch eines, und Patsch! erledigt sich alles wie von selbst. Wie der schreibt! Der kann aber schreiben, so schreiben können möchte wohl ein jeder gern! [...] Wie es nur schreibt, das Bübl, daß einer so schreiben kann! Gewaltig! Lüüt, lüüt!<sup>61</sup>

Und so wie der Voralberger Schneider mit Onomatopoetik desavouiert werden soll, spielt die Frage der Sprache eine der ganz großen Rollen im essayistischen Heimattheater.

Nicht unberührt davon scheint auch der in Slowenien geborene Paul Parin, der in einem Symposiums-Vortrag der Frage »Wieviel Heimat braucht der Mensch und wieviel Fremde verträgt er?« nachzugehen versucht hat – und sie aus seiner Sicht als Psychoanalytiker beantwortet. Für einen solchen »[...] hat Heimat die Bedeutung einer seelischen Plombe. Sie dient dazu, Lücken auszufüllen, unerträgliche Traumata aufzufangen, seelische Brüche zu überbrücken, die Seele wieder ganz zu machen. Je schlimmer es um einen Menschen bestellt ist, je brüchiger sein Selbstgefühl ist, desto nötiger die Heimatgefühle, die wir darum eine Plombe für das Selbstgefühl nennen.«<sup>62</sup>

Diese (auch von ungarischen Zahnärzten) benötigten Heimatgefühle seien letztlich (wie schon Parin bekannte Slowenen wüßten) »einfach dort, wo man geboren ist«. das gelte aber

---

<sup>60</sup> In diesem Jahr sprach die Jury Norbert Gstrein und Marie-Thérèse Kerschbaumer ebendieses Stipendium zu.

<sup>61</sup> Werner Kofler: Üble Nachrede. In: Ders.: Üble Nachrede – Furcht und Unruhe. Reinbek bei Hamburg 1997

<sup>62</sup> Paul Parin: Heimat, eine Plombe. Rede am 16. November 1994 beim 5. Symposium der Internationalen Erich Fried Gesellschaft für Literatur und Sprache in Wien zum Thema »Wieviel Heimat braucht der Mensch und wieviel Fremde verträgt er.« Mit einem Essay von Peter-Paul Zahl. Hamburg 1996 (EVA-Reden 21), p.18

nicht so ohne weiteres für die Semantik im Deutschen, obzwar »Im Französischen heißt es *pays natal* oder *patrie*, englisch *home*, *homeland* oder einfach *native country*, italienisch *terra natia* oder *patria*. Vaterland ist aber doch noch etwas anderes als das deutsche Wort »Heimat«. Gerade wegen der nationalen Etikette, die der Heimat anhaftet, ist mir die tatsächliche Trennung vom Land der Geburt immer angenehm gewesen.«<sup>63</sup> Peter-Paul Zahl wiederum hat in seinem Essay zum genannten Vortrag dieser dentalen Symbolstruktur beizukommen versucht, indem er den Parinschen Befund zu lediglich dem Ausgangspunkt für eine Neueröffnung der Debatte anwandte (die er dann bei einem Drink in der Karibik beschließt): »Gesetzt, das ist wahr und wirklich, was ist dann jener Zahn, ehe er kariös wurde, vor der Plombierung? Das Selbstgefühl? Mag sein. Aber, wie kommt es zustande? Und wo?«<sup>64</sup>

Letztlich findet sich dieses heimatliche Selbstgefühl wieder einmal im Kleinen, Überschaubaren, tendenziell homogen zu denkenden Schutzbereich, denn »Heimat kann nur Dorf, Kleinstadt, Kirchsprengel oder Kietz sein, niemals ein Land (es sei, es ist winzig), eine Föderation, ein Kontinent, eine Rasse.«<sup>65</sup> Dabei soll es aber nicht bleiben, da die Bedrohung auch dieser Refugien, gerade auch im Kontext einer entfremdenden Moderne (mit der man sich nicht abzufinden habe), eine latente ist. Und somit scheint im Versuch einer abgesicherten Konkretisierung des »Selbstgefühls« das äußerste Mittel ratsam:

Das dem Kapitalismus innewohnende Prinzip, hat Heiner Müller richtig erkannt, ist Selektion. Das genaueste Symbol für diese ist: Auschwitz. [-] Der Kampf [um] Heimat und Selbstbestimmung ist mithin Kampf gegen Ausbeutung, Ausplünderung und Selektion, ist der – oft verzweifelte – Versuch zu verhindern, daß sich die ganze Welt in ein einziges Auschwitz verwandelt. Auschwitz steht ja für beides: ist Symbol äußerster Heimatlosigkeit und, gleichzeitig, Ausrottung derer, die man heimatlos *gemacht* hat.<sup>66</sup>

Hier ließe sich möglicherweise ein Ansatzpunkt finden, um die neuere Heimatdiskussion, die von beiden politischen Seiten geführt wird, aufzurollen. Dieses Feld überlasse ich gerne klugen Köpfen. Angemerkt sei nur, daß das ohnehin stumpfe und somit latent kippende Heimatgerede der Rechten durch das einiger angeblich linker Intellektueller doch diverse Parallelen zu erfahren scheint. Hier wie dort wird die Säkularisierung zurückgenommen und erfolgt eine Sakralisierung bzw. Re-Sakralisierung. Wenn dem so ist, stellt sich die Frage, wem damit gedient ist. Denen die selektieren und deshalb gleichzeitig ein homogenisierendes Konzept benötigen, oder denen, die aufgrund oktroyierter Heterogenitäten selektiert werden und durch den Rost der neuen Heimat fallen? Jean Améry hat darauf hingewiesen, daß »vom

---

<sup>63</sup> Ibid., p.12

<sup>64</sup> Peter-Paul Zahl: Die Stätten meiner Kindheit. In: Paul Parin: Heimat, eine Plombe, p.19

<sup>65</sup> Ibid., p.49

<sup>66</sup> Ibid., p.55

›Faschismus‹ [zu reden] als der exzessivsten Form des ›Spätkapitalismus‹ [...] zur Erfassung der Tatbestände<sup>67</sup> nicht statthaft sei.

Womit ich wieder am Anfang angelangt wäre.

Das Blut schoß ihm gegen die Schläfen vor Scham über solch batzenweiche Angst, welche er letztlich bekundet hatte. Er bog das Genick wie ein Stier vor dem Sprung. Ging still und schwieg. Gespenstisch schlangen sich die Pappeln an den Sumpfsäumen. Ein paar neue Sterne zitterten durch die Himmelsweite. Itzt steilte sich sacht die Straße bis zum Wetterkreuz, zwischen den Feldern des Schröffel und des Torbäckens. Es war überall schon Umfried der Heimat, die Ruhe der Erbsassen, es war das Gleichmaß eines eng begrenzten Lebens mit vieler Arbeit und wenig Leidenschaft, ganz in sich selbst gefestigt, ganz verschlossen.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Jean Améry: Vorwort zur Ausgabe 1977. In: Ders.: Jenseits von Schuld und Sühne, p.8f.

<sup>68</sup> Paula Grogger: Das Grimmingtor. Roman. Wien, München, Zürich 1970, p.301



ENDRE KISS (BUDAPEST)

## DER GROSSE KONFLIKT IN DER MODERNISATION

### Die Quelle der neuen Probleme der Heimat

Wollte man eine Begriffsgeschichte der Heimatliteratur zusammenstellen, so würde man sich vorerst mit jener der »Heimat« selber auseinandersetzen müssen. Eine Begriffsgeschichte der Heimat ließe aber gravierende Einsichten zu in die ganze Nachkriegsgeschichte, von der »Neuen Heimat« als sozialdemokratisch gehandhabter und ins Skandalon hinübergleitende Wohnungskonstruktion für kleine Leute, bis Jan Troells prächtige schwedische Filmdichtungen *Die neue Heimat* und die *Auswanderung*, oder von dem deutschen Fernsehspiel *Heimat* der achtziger Jahre bis zu den (»realsozialistischen«) Heimatkonstrukten des real existierenden Sozialismus. Je vollständiger aber eine solche Begriffsgeschichte wäre, um so klarer stünde jener Reichtum vor uns, dessen Reflexion den gedanklichen Anstrengungen der letzten Jahrzehnte deutlich fehlt. Je vollständiger diese Zusammenfassung wäre, um so klarer wäre es aber auch, daß die neuen Begriffsvarianten kaum jene tabuisierten Inhalte mehr enthalten, mit denen sie vor 1945 verbunden waren.

Denn die Heimat war von zwei Seiten aus tabuisiert. Auf der einen Seite galt sie stets als ein Ort heiliger Zusammengehörigkeit von Menschen und es läßt sich tatsächlich sehen, wie selten tragische Konflikte mit der eigenen Heimat Objekte höherer literarischer Darstellungen geworden sind. Der Timon von Athen könnte lange nach seinen Brüdern und Entsprechungen im Raum und in Zeit suchen. Auf der anderen Seite trugen sowohl die nationalsozialistische Kompromittierung wie auch die Suche nach intellektuellen Vorfahren des Nationalsozialismus zu einer Tabuisierung anderer Art bei, in deren Kontext Heimat wie Heimatliteratur als Bestandteile einer verborgenen Tradition angesehen worden sind. Für unsere Tage wird es zunächst ganz klar, daß sich nach 1945 eine große Menge von literarischen und außer-literarischen Phänomenen, die alle mit dem Begriff »Heimatliteratur« eng verbunden sind, angehäuft hat.

Bevor wir aber auf eine eingehendere Analyse der wirklichen, d.h. klassischen Heimatliteratur eingehen, sei noch darauf hingewiesen, daß auch die originelle und mit der Literaturpolitik des Dritten Reiches tatsächlich mehrfach verbundene Heimatliteratur ihr Schicksal in diesem Reich erlebt hatte. Und dieses Schicksal war nicht viel anders als das aller Richtungen, die mit oder ohne Recht in dieses geistige Arsenal gezählt und in es aufgenommen worden sind. Die schöpferische und gleichzeitig kategorisierende Kraft eines Parteidekretes ist hier intendiert worden:

Wie alle Werte, die dem Volke verehrungswürdig sind, kann auch die Heimat versüßlicht und verniedlicht oder unwahr dargestellt werden. Man kann sogar mit ihr Schindluder treiben, und immer wieder gab es

geschäftstüchtige Schreiber, die ihr Wissen um die Bedeutung der Heimat in klingende Münze (!) umzusetzen verstanden. Besonders in Zeiten, in denen das Volk nach hoffnungslosen Irrgängen zur Heimat zurückkehrte, schoßen die Geschäfte dieser Leute aus dem Felde des Schrifttums hoch wie Pilze nach einem warmen Regen. Da saugte in jäher Erleuchtung der Held bei jedem dritten Abschnitte neue Kräfte aus der »mütterlichen Scholle« und selbst der Buchumschlag roch schon wie Ackererde. Nur war dieser Geruch nicht echt, sondern in der Retorte nach raffgierigen (!) Berechnungen erzeugt. Dabei wird erstaunlich, wie rasch sich diese Mannen jedem Wechsel anzupassen vermögen. Während im Sommer 1933 die berufenen Gestalten noch mühsam die Menge der neuen Erkenntnisse zu bewältigen und zu ordnen suchten, hatten jene Zeitgenossen ihre Handlungsträger, die zuvor noch im Kaftan (!) untergingen, schon in die älteste Tracht gesteckt, und waren sie früher schwarz wie die Nacht, so strahlten sie nunmehr blond wie Siegfried.<sup>1</sup>

Wir zitierten diesen Text nicht vor allem aus dem Bedenken, daß die konkreten »ideologischen« Vorbehalte im Dritten Reich gegen die Gattung der Heimatliteratur bewußt wird, wir lenkten die Aufmerksamkeit auf dieses Zitat aus dem Grunde, weil die Untersuchung des wirklichen Schicksals jeder literarischen oder künstlerischen Richtung, aber auch jeder philosophischen Strömung im Dritten Reich unvermeidlich zur Feststellung neuer »ideologischer« Probleme führt, die kaum etwas mit der wirklichen oder nur gemeinten, gefälschten oder ungefälschten »Nähe« einer literarischen oder philosophischen Richtung zum Dritten Reich um das Jahr 1933 zu tun haben.<sup>2</sup>

Für eine Rekonstruktion der klassischen und ursprünglichen Heimatliteratur stehen uns im wesentlichen zwei Wege offen. Der eine ist in der Hamsun-Analyse Leo Löwenthals exemplarisch zusammengefaßt worden. Seine Methode fokussiert die ideologiekritische Methode des intellektuellen Marxismus in Deutschland, der später als die spezifische »wissensoziologische« und »ideologiekritische« Methode der Frankfurter Schule an die Öffentlichkeit ging. Der andere von uns für sinnvoll gehaltene Weg öffnet sich vor uns auf den Spuren von Otto Bauers Analyse des Zerfalls des bäuerlichen Eigentums in Europa, vornehmlich aber auch in Deutschland und Österreich-Ungarn und seiner Darstellung des (auf die Sprache des klassischen Marxismus zurückgehenden) Eindringens des Kapitalismus, bzw. der Modernisation in die Provinz und sinngemäß auch in die Landwirtschaft. Es liegt auf der Hand, daß dieser Prozeß als lebensweltlicher Hintergrund hinter der Heimatliteratur steht.

In Leo Löwenthals Argumentation wird vorerst das in der klassischen und ursprünglichen Heimatliteratur zentrale Motiv der *Natur* unter eine starke ideologiekritische Lupe gehalten. In dieser Beleuchtung erscheint die Natur als ein Feld der unbegrenzten Projektion: »In der nachliberalen Ideologie breitester bürgerlicher Schichten spielt die Natur eine ausgezeichnete Rolle. Die Stadt hört auf, einen Phantasieraum für die auf Glück und Macht gerichteten Träume zu

---

<sup>1</sup> ALEY (1967), 46-47.

<sup>2</sup> In exemplarischer Form erscheint dieses Phänomen im Schicksal der einzelnen philosophischen Richtungen im Dritten Reich (s. darüber KISS, 1990 und 1982).

bilden, wenn sie nur der lästige Inbegriff von Mauern und schmalen Existenzen wird [...].<sup>3</sup> Schon dieser erste Satz Löwenthals verrät die Größe und gleichzeitig die Mängel dieser ausschließlich wissenssoziologischen Interpretation. Es wird deutlich, daß für Löwenthal (auch) die Heimatliteratur als ein Symptom von einer bereits durchgeführten geschichtsphilosophischen und wissenssoziologischen Analyse erscheint. Kein Wunder, daß diese Exposition gleich mit der Charakterisierung der Gesamtproblematik der Zeit erscheint: »Mit der spürbar zunehmenden Irrationalität des Lebens in der Wirklichkeit ist es auch mit dem Glauben an die Rationalität des eigenen Schicksals zu Ende, der die liberale Ideologie, ihre prinzipiell optimistische Haltung gekennzeichnet hatte.«<sup>4</sup> Nach diesem globalen geschichtsphilosophischen Bild wird die Sicht der Analyse soziologisch konkretisiert:

Angesichts der unabwälbaren Mühsal, welche die durchschnittliche bürgerliche Existenz in ihrer Hast nach Erfolg, Prestige, Besitz, Sicherheit zu bringen hat, eine Hast, deren Einförmigkeit durch die normalerweise mageren Resultate nicht [...] wird, erscheint der unmittelbare Verkehr mit der Natur als Eintritt in den Bereich menschlicher Freiheit.<sup>5</sup>

Diese soziologische Konkretisierung erweist sich, wie sich aus dieser Methode mit Selbstverständlichkeit ergibt, schon als die ganze Erklärung des zu untersuchenden Problems. Jeder relevante Bestandteil der späteren Erklärung läßt sich aus dieser ideologiekritischen und geschichtsphilosophischen Verallgemeinerung wie selbstverständlich »ableiten«: »Im Genuß der Landschaft ist jene Sphäre mit einem Schlage ausgelöscht, es gibt nicht mehr die leiseste Erinnerung an den verwickelten Umgang mit der Natur in der Produktion, welcher unlöslich mit Konkurrenz, Feindseligkeit, Verantwortung, Mühsal verknüpft ist.«<sup>6</sup> Die Konkretisation wird auch auf das Einzelne ausgedehnt: »In dem unmittelbaren Verkehr mit der Natur ersteht ein *Gegenbild* zu der widerspruchsvollen Situation, in welcher die Teilnahme an einer zunehmenden aktiven Bewältigung der Natur mit einer zunehmenden Ohnmacht bei der Bewältigung des persönlichen Schicksals verbunden ist.«<sup>7</sup>

Als nächster Schritt erscheint die Diagnose, d.h. die Benennung jener Motivation, die für die gesamte historische Situation, aber auch schon für die Heimatliteratur und Knut Hamsun charakteristisch ist:

Der Mensch als beherrschtes Wesen erlebt in der Natur das bloße So-Sein, gegen dessen Veränderung durch überlegenere Mächte man wehrlos ist. [...] Die schöne Natur wird gewiß nicht vom Ressentiment

---

<sup>3</sup> LÖWENTHAL (1990), 83.

<sup>4</sup> ebda.

<sup>5</sup> ebda., 83-84.

<sup>6</sup> ebda., 84.

<sup>7</sup> ebda. [Hervorhebung durch den Verf.; Anm.]

der Kleinbürger entdeckt [...] Aber in dieser Phase wird der Weg zum natürlichen Bereich nicht auf der Flucht zurückgelegt.<sup>8</sup>

Die Benennung des sozialpsychologischen Motivs des »Ressentiment« ermöglicht es – wie es auch in anderen Untersuchungen der Fall war – daß die Analyse im Sozialen und Politischen weiter aufgebaut und die neue Einstellung zur Natur (der die Heimatliteratur nur ein Symptom und eine Realisationsform ist) als eine Konsequenz von sozialen und politischen Zustände aufgezeigt wird:

Es geht den beherrschten Schichten mit ihrer Beziehung zu der als unbearbeitet erlebten Natur genauso wie mit derjenigen zur bearbeiteten: indem sie in beiden Situationen ihr eigenes Leben sei es befördern, sei es bestätigen, helfen sie zugleich, die von ihnen nicht geschaffenen und kontrollierten Formen dieses Lebens zu verfestigen und zu verstärken.<sup>9</sup>

Die ideologiekritisch rekonstruierte Position des in der Analyse von Löwenthal identifizierten und soziologisch beschriebenen Typus wird dann ebenso konsequent gerade in seinen bestimmenden Vorstellungen dem »wirklichen Bauern« gegenübergestellt:

Beim Bauern scheint das Mißverhältnis zwischen dem Anteil an der Produktion und dem Anteil an der Konsumtion, das in der industriellen Bearbeitung der Natur unter den gegebenen gesellschaftlichen Formen besteht, weitgehend aufgehoben [...]. Das, was er tut, hat eine sinnfällige Beziehung zu dem, was er genießt.<sup>10</sup>

Wichtig ist es zu bemerken, daß diese sehr plausible Argumentation vor dem Horizont der sechziger und siebziger Jahre einer Revision bedarf. Die für Löwenthal so einleuchtende Entsprechung zwischen einer ressentimentgeladenen, antimodernistischen Einstellung und der hier beschriebenen »Naturbindung« soll mit den Phänomenen der Studentenbewegung und den aus ihnen entwachsenden grünen Ideologien konfrontiert werden, denn eine in aller Klarheit rituell erlebte und stimulierte »Vereinigung mit der Natur« gehörte zum festen Bestandteil jener Filmproduktion und Literatur, die man ideologisch oder politisch mit der Neuen Linke in Verbindung bringen muß. Dabei gilt die These: »das, was er tut, hat eine sinnfällige Beziehung zu dem, was er genießt«, für diese Produktion als absolut. Die hinter Löwenthals Interpretation stehende These über das zu artikulierende »Ressentiment« auch durch die Gattung der Heimatliteratur soll freilich nicht zurückgezogen, die das Ressentiment erklärenden Inhalte sollten aber mit diesen späteren Entwicklungen und Phänomenen konfrontiert werden – etwa

---

<sup>8</sup> ebda., 86.

<sup>9</sup> ebda., 87.

<sup>10</sup> ebda., 88.

Ressentiment in einem Sinne, der den ideologischen Interessen des Kleinbürgertums am Ende der liberalen Periode eigentümlich ist. Schon immer hat in diesen Schichten die Undurchsichtigkeit und Unkontrollierbarkeit des gesellschaftlichen Prozesses eine unendliche Fülle von Scheinphilosophien und Scheinsoziologien gezeitigt [...] <sup>11</sup> ,

etc. Allerdings weist selbst die Handhabung des Ressentimentproblems eine gewisse Einseitigkeit sowohl bei Löwenthal, wie auch bei seiner Schule bzw. Methode auf. Denn durch die Absolutsetzung der Ressentiment-These kann in diesem Ansatz keine Attitüde aufgefangen werden, wo ein Traditionalismus oder einfach ein Verharren auf gewisse Wertvorstellung sich ohne Ressentiment kundtut und sich in die Richtung einer Synthese zwischen Altem und Neuem orientiert. Dieser Wille zur Synthese, der sowohl für Intellektuelle wie auch für das Alltagsleben eine unvermeidliche und triviale Problematik war, entgeht dieser Methode voll.

Otto Bauers Analysen über das Eindringen der kapitalistischen Verhältnisse als Beschreibungen jenes Realprozesses, der unter anderen auch hinter der Entfaltung und Artikulation der Gattung der Heimatliteratur steht, erscheinen als produktive Ergänzung und als produktiver Gegenpol von Löwenthals Ideologiekritik. Die hervorragende Leistung Otto Bauers dürfte jedoch keineswegs als ein singulärer oder alleinstehender Entwurf aufgefaßt werden. Wie (später) hinter Leo Löwenthal eine ganze Schule des Denkens und der Sozialwissenschaft stand, ebenso entdeckt man hinter Otto Bauer eine ganze Schule des Denkens und der Politik. Es gereicht zur Ehre des sozialdemokratischen Denkens (die ganze Zeit des Bestehens der *Neuen Zeit* hindurch), daß es die Entwicklungen in der Provinz, die Konsequenzen der Kapitalisierung der Landwirtschaft, nicht nur mit der größten Aufmerksamkeit verfolgt hat, sondern diese Phänomene auch von Anfang an als selbständige Gegenstände, vor allem als Illustrationen von weitreichenden Umwälzungsprozessen und als die von theoretischen Thesen beobachtete und reflektierte. Während also für das linke Denken (präsentiert in unserem Zusammenhang von Leo Löwenthal) die Motivation der Entstehung der Heimatliteratur eine ideologische und psychologische war, erweist sich derselbe Gegenstand für die um eine Generation älteren Vertreter ebenfalls des linken Denkens als einer von konkreten soziologisch, politisch und wirtschaftlich identifizierbaren Realprozessen.

Bauers Analyse zeigt Schritt für Schritt auf, daß die Organisation der modernen »Fabrik« die Hausindustrie zerstört, die Arbeitsstruktur des Bauern immer enger wird und er seinen Platz unter den modernen Warenproduzenten suchen, bzw. neu definieren muß.<sup>12</sup> Wie wenn Otto Bauer selber schon der spezifischen Problematik der Entstehung der Heimatliteratur entgegengesehen würde, vertieft er sich in der Veränderung der Psyche während dieser einmaligen Transformation. Als Fazit stellt er folgendes fest: »Die ländliche Bevölkerung ist durch den Kapitalismus entwurzelt worden, herausgerissen aus dem Boden, an den sie seit dem

---

<sup>11</sup> ebda., 97.

<sup>12</sup> BAUER (1907), 74.

Seßhaftwerden des Volkes gefesselt war [...]».<sup>13</sup> Diese Charakterisierung fällt Wort für Wort damit zusammen, was man als »Sujet«, oder etwas allgemeiner: als Ausgangsbedingungen der Heimatliteratur unter allen Umständen nennen sollte. Seine zeitgenössische Frage ließe sich ebenfalls auch aus der beschreibenden Kritik über ein Produkt der Heimatliteratur lesen: »Müssen wir erst ausführen, was all das für die nationale Kulturgemeinschaft bedeutet?«<sup>14</sup>

Leo Löwenthal und Otto Bauer stehen in unserem Gedankengang nicht für sich. Beide sind hervorragende Exponenten von bestimmten Denkrichtungen und Methoden. Verbunden sind sie vor allem (und dieser Konnex wird in unserem Versuch thematisiert) durch ihre Thematik, durch den Versuch, die moderne Geschichte unter sozialem Blickwinkel im allgemeinen, aber auch im besonderen darzustellen.

Während der Hauptstrom der historischen Entwicklung tatsächlich in einem Vordringen der Rationalität, in der Modernisierung, d.h. dem Abschiednehmen von den Mythen bestand, setzte sich andererseits auch die Ansicht durch, daß möglicherweise gerade dieser Prozeß der Rationalisierung mit auch ein Grund für die spezifischen Greuelthaten unseres Jahrhunderts hätte gewesen sein können. Auf der einen Seite existiert also historisch ein genereller Verdacht, daß die Krisen und Erschütterungen unseres Jahrhunderts dem Mangel an organischer und effektiver Modernisierung entstammten, während ein anderer Verdacht besagt, daß der in Frage stehende Grund für Krisen und Erschütterungen eben die Modernisierung bzw. die Entfaltung der neuzeitlichen Rationalität selbst gewesen sei. Uns scheint, daß diese beiden Ansätze einseitig sind und weder die eine noch die andere Auffassung diesem umfassenden universalhistorischen Prozeß gerecht wird. Denn weder die positive noch die negative Einstellung zur Rationalität inkludiert die ganze und erst in dieser Ganzheit umfassende Problematik der *Individualisation* und der *Emanzipation*. Der Abschied von den Mythen, der Rationalisierungsprozeß ist nämlich ohne gleichzeitig und sich sukzessive verwirklichende Individualisation und Emanzipation keine eindeutige Progression. Die von vielen signalisierte zivilisatorische Gefahr ist also nicht direkt und ausschließlich *allein* mit der neuzeitlichen Rationalisierung, als vielmehr mit der Frage in Verbindung zu bringen, ob zusammen mit dem Triumphzug der Rationalisierung auch positive Schritte auf dem Wege zur Individualisation oder Emanzipation erfolgt sind oder nicht.

Die Thematisierung des weitverzweigten Problemkomplexes von Rationalisierung, Modernisation, Individualisation und Emanzipation führt nur scheinbar vom Gebiet des Literarischen und von demselben der Heimatliteratur weg. Es ist nämlich klar, daß selbst die engste literarische und literaturhistorische Diskussion nur dann aus ihren sich wiederholenden gedanklichen Kreisen und bereits existierenden starren Vernetzungen auf ein höheres Niveau erhoben werden kann, wenn die tatsächliche Problematik der Individualisation und der Eman-

---

<sup>13</sup> ebda., 76.

<sup>14</sup> ebda.

zipation in diesen Kontext adäquat aufgenommen werden kann. Denn jede Modernisierung, Industrialisierung, d.h. jede »Rationalität« in dem theoretisch relevanten Max Weberschen Sinne, jeder »Abschied« von den traditionellen Lebensformen hat nur einen Sinn, wenn der stete und in diesem Zuge notwendige Verlust an menschlichen Werten mit einem kompensatorischen Ersatz von neuen menschlichen Inhalten, d.h. durch Individualisation und Emanzipation wettgemacht werden kann. Selbst bei der generellen Beurteilung der Modernisation (Industrialisation, Rationalisierung) soll es nämlich nicht nur darum gehen, dieses Phänomen selbständig zu untersuchen. Es soll dabei darum gehen, die Möglichkeiten der Entfaltung von Individualisation und Emanzipation als die wahre Kompensation gegen die destruktiven Tendenzen des an sich komplexen Modernisationsprozesses zu untersuchen. Nicht die wahren Leiden, Zwänge und Defizite der Modernisation sind in den Mittelpunkt zu stellen, obwohl ihre Artikulation allein schon wegen der »Seinsgebundenheit« jedes Denkens (Karl Mannheim) ein notwendiger Vorgang ist. Man darf die Modernisation, Industrialisation und Rationalisierung aber auch nicht als einen kitschigen Gang der Progression interpretieren, bei welchem das sonlige Ende die vorangegangenen Leiden wie automatisch vergessen machen können, schon aus dem Grunde, weil alle das Leid des Anderen erstaunlich gut ertragen können. Die richtige Einstellung, die sinngemäß auch bei der Interpretation der Heimatliteratur vertreten werden soll, besteht in der Anerkennung des welthistorischen Prozesses der Modernisation und der Industrialisation, wobei die Opfer der einen Seite durch den Rückgang an Individualisation und Emanzipation auf der anderen Seite ausgeglichen werden sollen.

Daraus folgt, daß die wahre Problematik der Heimatliteratur in unseren Augen nicht so sehr in der bloßen Auseinandersetzung dieser Gattung der Literatur mit dem Phänomen der Modernisation, Industrialisation oder mit einem bereits oft genannten, umfassenden Terminus, mit dem Phänomen der neuzeitlichen »Rationalisierung« besteht. Die wahre und eigentliche Problematik der Heimatliteratur besteht für uns in der *Art und Weise* dieser Auseinandersetzung. Das historische Schicksal der Heimatliteratur wird entschieden in der Attitüde, ob diese Literatur im Zuge und im Kontext der unaufhaltsamen Modernisation (Industrialisation und Rationalisierung) Partei für Individualisierung und Emanzipation ergreift oder aber in diesem Zuge der triumphierenden Modernisation (Industrialisierung und Rationalisierung) sich auf althergebrachte und vielfach überwundene Attitüden stützt und ihre Defensive gegen diese Trends nicht nur nicht ein Engagement für Individualisation und Emanzipation beinhaltet, sondern auch noch jene Fortschritte auf den Gebieten der Individualisation und Emanzipation zu bekämpfen sucht, die in diesem in vielem destruktiven Triumphzug der Modernisation (Industrialisation, Rationalisierung) spontan und um den Preis unbeschreiblicher Leiden der Transformation, der Entwurzelung und des Neuanfanges entstanden sind.

Bei einem Versuch, den Begriff der *Individualisation* zu bestimmen, sind wir bedauerlicherweise in der gleichen Lage, aus welcher heraus der französische Dichter André Gide auf die Frage, wer denn der beste moderne französische Dichter seiner Zeit sei, mit dem Satz »Leider

immer noch Victor Hugo«, geantwortet hat. Denn bis heute ist es der Philosoph Arthur Schopenhauer, der die Individualisation, bzw. die Realisierung des *Principium individuationis*, in den Mittelpunkt seiner Philosophie gestellt hatte. Weil er es aber in der negativen Form und durch eine negative Attitüde geleitet getan hatte, sind auch seine tatsächlich exakten, wenn nicht eben bahnbrechenden Vorarbeiten heute noch sehr schwer zu entziffern. Um seine Konzeption gebührend zu rekonstruieren, soll seine negative Attitüde mit aller Entschiedenheit in eine positive verwandelt werden. Tut man es, so bestehen keine Grenzen und Hindernisse mehr, seine Analysen nutzbar zu machen. Er beschreibt den Prozeß der Individualisation als einen, in welchem der Mensch, schon als Erwachsener, sich selbst definieren und bestimmen muß – und zwar in aller Deutlichkeit *gegen* seine eigene Umgebung und *gegen* seine eigenen geerbten Werte und Einstellungen. Spätere Wissenschaften (zum Teil Disziplinen, die erst nach Schopenhauers Tod gegründet worden sind) näherten sich diesem Phänomen auf viele Weisen, konnten jedoch nicht die Schärfe von Schopenhauers Analysen erreichen. Denn allein Schopenhauer thematisierte die Qualen und den fast unvergleichlichen Schwierigkeitsgrad dieses Prozesses, wodurch dieser wie die wichtigste Aufgabe des individuellen Lebens, d.h. als die relevanteste Lebensaufgabe erschien. Gerade nach der Erkenntnis der einmaligen Wichtigkeit des Individualisationsprozesses kommt aber Schopenhauer zu der Entscheidung, daß er vor der Individualisation zurückschreckt und auf ein vor-individuelles Menschenbild beharrt.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> In mehreren unterschiedlichen systematischen Zusammenhängen wird in Schopenhauers Hauptwerk die Problematik der Individualisation thematisiert. Selbstverständlich sind nicht alle diese Kontexte unter unserem Aspekt gleich relevant. Entscheidend ist für unseren Ansatz, daß die bei Schopenhauer notwendige weil erkenntnisgebundene Individualisierung, die er mit einem ganzen »Prinzip«, dem *Principium individuationis* identifiziert, mit Notwendigkeit nicht nur eine andere Einstellung, sondern auch ein anderes Bild der Welt vermittelt als ganzheitliche Ansätze. Es geht also um die *existentielle* Relevanz der individualisierenden Perspektive (welche Relevanz er noch nicht in soziologischer oder politischer Richtung weiter ausbaut). Die Betonung dieser *existentiellen* Relevanz ist der Grund für Schopenhauers bis heute unerschütterliche Bedeutung auf diesem Terrain, obwohl die konkreten Inhalte dieser Relevanz diametral dem entgegengesetzt sind, was etwa wir existentiell, soziologisch oder politisch für richtig halten würden. Ein Beispiel für Schopenhauers konkretes Verständnis dieses Prinzips: »Dem in der Erkenntnis, welche dem Satz vom Grunde folgt, in dem *Principio individuationis*, befangenen Blick entzieht sich die ewige Gerechtigkeit: er vermißt sie ganz, wenn er nicht etwa sie durch Fiktionen rettet. Er sieht den Bösen, nach Unthaten und Grausamkeiten aller Art, in Freuden leben und unangefochten aus der Welt gehen. Er sieht den Unterdrückten ein Leben voll Leiden bis an's Ende schleppen, ohne daß sich ein Rächer, ein Vergelter zeigte. Aber die ewige Gerechtigkeit wird nur der begreifen und fassen, der über jene am Leitfaden des Satzes vom Grunde fortschreitende und an die einzelnen Dinge gebundene Erkenntnis sich erhebt, die Ideen erkennt, das *Principium individuationis* durchschaut, und inne wird, daß dem Dinge an sich die Formen der Erscheinung nicht zukommen« (SCHOPENHAUER, 1881, I/418). Daß



Es gehört keine grundlegende neue Einsicht dazu, die von Schopenhauer auf eine so exakte Weise in den Mittelpunkt gestellte Problematik der Individualisation auch *soziologisch* und dadurch *politisch* zu verstehen, zu interpretieren und die unvergleichliche Relevanz dieser Problematik im Komplex der Modernisation, der Industrialisation und dadurch in dem der neuzeitlichen Rationalisierung zu erkennen. Dies bedeutet, daß die Problematik der Individualisation für uns auch der Schlüssel zur Interpretation der literarischen Gattung der Heimatliteratur wird. Existenz (Psyche, Individualisation, Emanzipation) und Geschichte (Modernisation, Industrialisation) gehen ineinander.

In der neuzeitlichen Geschichte traten drei umfassende und für den Verlauf der Moderne entscheidend wichtige Emanzipationsprozesse auf den Plan - die Judenemanzipation, die Frauenemanzipation und die (wie dies die politische Terminologie in der Periode der Zweiten Internationale ausreichend unter Beweis stellt) Arbeiteremanzipation. Es erscheint als eine gleichermaßen historische wie theoretische Frage, ob es überhaupt noch eine »vierte« oder »fünfte«, diesen drei umfassenden Emanzipationswellen ähnliche Emanzipation in der Moderne gegeben haben sollte. Die extrem beschränkte Anzahl der historisch relevanten Emanzipationsprozesse mahnt uns jedoch zur Einsicht, daß sie in ihren wirksamen Bestimmungen auch ähnlich sind. Die abgekürzte »Phänomenologie« der Emanzipation gründet auf dem autopoetischen, d.h. selbstorganisierenden Charakter jenes Prozesses, der mit der Emanzipation gleichbedeutend ist und sich durch ein stetes Wachsen an Gattungswerten auszeichnet. Der Gebrauch der an den deutschen klassischen Idealismus angelehnten Terminologie (»Gattung«, »Gattungswerte«) erinnert an die Unumgänglichkeit, das Phänomen der Emanzipation mit dieser philosophischen Richtung permanent zu verbinden. Und dies geschieht nicht ohne inneres Recht und ohne Legitimation. Außer dem definitionsmäßig fixierten Wachsen an Gattungswerten gehört zum Begriff der Emanzipation ferner auch, daß man sich nur »zu etwas« oder »zu jemandem« emanzipieren kann, wobei der in Sicht gestellte und zu erreichende Status von Kultur, Zivilisation und Soziabilität nicht nur eine abstrakte Höhe, sondern auch eine konkrete soziale Ähnlichkeit und dadurch eine latente Gruppenzugehörigkeit beinhaltet.

In diesem Geiste soll in diesem Versuch die Heimatliteratur unter einem doppelten Aspekt untersucht werden. Auf der einen Seite wird sie als eine Literatur reflektiert, die mit einer gewaltigen zivilisatorischen Transformation der Industrialisierung und Modernisierung untrennbar verbunden ist. Auf der anderen Seite wird sie als eine Literatur untersucht, in welcher scheinbar eine Opposition zu diesem gewaltigen Prozeß formuliert ist. Dieser Versuch wird aber diese Opposition unter eine weitere Lupe stellen. Er fragt nach deren konkreter Beschaffenheit. Er will wissen, ob die Opposition gegen die Modernisierung die individualisierenden und eman-

---

die von Schopenhauer gelieferten inhaltlichen Konkretisierungen von den inhaltlichen Schwerpunkten der Heimatliteratur auch nicht ganz fern liegen, versteht sich von selbst.

zipierenden Qualitäten positiv wahrnimmt oder so, daß sie ihre Kritik an der Modernisation und Industrialisierung mit einer Kritik an Individualisation und Emanzipation verbindet.

Unsere These ist, daß dies der Fall ist und der gedankliche Tenor der Heimatliteratur gegen den emanzipativen Individualismus gerichtet ist. Es ist unsere Hoffnung, daß dieser forschende Ansatz auch die Problematik der sogenannten »linken« Heimatliteratur in sich aufnehmen und erschließen kann. Die These soll allerdings nicht spekulativ, aber auch nicht ideologiekritisch, sondern aufgrund des literarischen Materials bewiesen werden.

Faßt man zunächst die explizit gemachten Werte, die einerseits die Vertreter der Heimatliteratur und andererseits ihre Kritiker formulieren, so fällt es auf, daß diese Werte ausnahmslos in eine anti-individualisierende und anti-emanzipative Richtung weisen. Waggerl nennt »Seßhaftigkeit«, »Festhalten am Althergebrachten«, »Reinhaltung des Stammes«, »Gediegenheit des Wesens« und »Vertrauen« als die fundamentalen Eigenschaften und dies bestätigt die vorige These ganz und gar.<sup>16</sup> Leo Löwenthal präsentiert in seiner Hamsun-Arbeit eine ähnliche Zusammenfassung der Werte:

Industrie und Beamtentum, Naturwissenschaften und Lehrerschaft, naturalistische Schriftsteller und liberal regierte Länder, das Kaffeehaus und die Aktiengesellschaft, Großstadt und Intellektuelle, die Proletarier und die Idee von sozialer Reform oder gar Revolution – das sind die wesentlichen Sachverhalte, aus denen sich für Hamsun die moderne Welt und damit zugleich das, was sie hassenswert macht, zusammensetzt.<sup>17</sup>

Unter diesen Werten nimmt der der *Treue* eine fast zentrale Position ein. Es lassen sich freilich auch diesem Wert verschiedene Kontexte und Konnotationen zuschreiben, seine wahre Bedeutung erhält er jedoch eben durch sein nahes Verhältnis zur Problematik der Individualisation. Denn die Betonung dieses Wertes ist ohne diese Verbindung nicht nur »sinnlos«, sondern auch tautologisch. Die »Funktion« dieses Wertes erschließt sich aber vor uns, wenn die Treue wieder als eine (freiwillig) auf uns genommene Pflicht ist, uns dem Prozeß der Individualisation (und der Emanzipation) zu verweigern. Liest man etwa Weinhebers folgende Zeilen mit diesen Augen, so bekommen sie eine merkwürdige Plastizität und Tiefendimension: »Wem schwören wir? Dem starken Mann, / dem Führer schwören wir voran, / alsdann dem Blut, dem Land, dem Reich, / und keine Treu der unsern gleich.«<sup>18</sup>

Beinahe wörtlich dasselbe bezieht sich auch auf den Wert der *Züchtigung*. Die Züchtung unseres »Selbst«, aber auch die fast selbstverständliche und keiner weiteren Legitimation bedürftige Züchtung anderer enthält außer ihrer möglichen und nicht immer ganz ideologischen

---

<sup>16</sup> Karl Heinrich Waggerl, *Der Bergbauer spricht*. In: WEISS-HANISCH (1990), 148.

<sup>17</sup> LOWENTHAL (1990), 123.

<sup>18</sup> Josef Weinheber, *Die deutschen Tugenden im Kriege*. in: *Sämtliche Werke* Bd. 4. Salzburg, 1954, 699. f. und LOEWY (1967), 153.

»positiven« Zielen wieder die klare Zielrichtung des Ausschlusses jeglichen Individuationsprozesses. Außer den vielen möglichen Beispielen sei ein Gedanke von Waggerl zitiert: »Die Voraussetzung zur Züchtung ist allerdings [...] der nordische Bauernhof und sein Erbrecht«. <sup>19</sup> Diese Aussage ist – sichtlich eher ungewollt als gewollt – äußerst verräterisch. Denn nicht die Züchtung wird zu einer Voraussetzung für den Bauernhof (in diesem Falle hätte es noch einen trivialen rationalen Sinn), sondern der Bauernhof wird die Voraussetzung der Züchtung. In diesem Zusammenhang wird die wahre Absicht und dadurch die Einstellung gegen Individualisierung und Emanzipation transparent.

Die die individualisierenden Prozesse vorantreibende Industrialisierung und Modernisierung erscheint als *Zwang*. Waggerls nächste Ausführung hat eine Schlüsselbedeutung für unsere These:

Außer dieser unmittelbaren Einwirkung eines industriellen Aufschwungs hat die Industrie in Deutschland aber auch noch eine mittelbare Vernichtung des Bauernstandes im Gebote gehabt; das trifft überall dort zu, wo durch das riesige Anschwellen einzelner Städte, weiterhin durch Bergbau und Industrieanlagen, die Bauern regelrecht *gezwungen* worden sind, ihre altererbte Scholle zu verlassen. <sup>20</sup>

Diese Schlüsselbedeutung ergibt sich daraus, daß hier der von Otto Bauer beschriebene soziale Transformationsprozeß scheinbar von Wort zu Wort wiedergegeben wird. Und dabei tritt unsere leitende Perspektive in Funktion, ob eine Reflexion auch die sich erschließenden Individualisations- und Emanzipationsprozesse mit hineinschließt oder sie nur als eine Herausforderung oder einen »Zwang« anschaut, den man mit einer expliziten Weltanschauung der Bekämpfung der Individualisation und der Emanzipation zu beantworten hat.

Das in der Heimatliteratur (wie auch in der Heimatdichtung) so verbreitete Motiv des *Ahnenkults* hat ebenfalls eine vielleicht unerwartete und bislang wenig beachtete Verbindung zur Problematik der Individualisation und der Emanzipation. Wer würde beispielsweise gleich die Einstellung gegen jegliche mögliche Individualisation an dem folgenden Zutat wahrnehmen: »Warum du lebstest? Um die hohen Ahnen / In deinem Blut zu feiern, um das Leben / Aus dir nach deinen Vätern aufzutragen [...]«. <sup>21</sup> Der Ahnenkult hat im thematischen Bereich der Heimatliteratur selbstverständlich auch viele Konkretisations- und Manifestationsformen. Generell läßt sich sagen, daß all die Formulierungen, die *Ewigen Gesetze* jeglicher Pro-

---

<sup>19</sup> WEISS-HANISCH (1990), 151.

<sup>20</sup> ebda., 150. [Hervorhebung im Original; Anm.]

<sup>21</sup> Hans Friedrich Blunck, *Warum du lebstest?* In: Blunck, *Mahnprüche*. Jena, 1940, 59 und LOEWY (1967), 66. – Selbst bei diesem eindeutig anti-individualisierenden Element gilt, daß die spätere literarische Entwicklung aus heutiger Sicht mitreflektiert werden muß. In diesem Kontext drängt sich beispielsweise die Aufführung von Adam Mickiewicz' *Die Ahnen* im Polen der realsozialistischen Zeit auf, die Ausgangspunkt breiter politischer Widerstandsaktivitäten geworden ist.

venienz, dieselbe gegen Individualisation und Emanzipation gerichtete Zielrichtung aufweisen, denn diese »ewigen« Gesetze, ob man an sie glaubt oder nicht, machen zweifellos den Spielraum des Einzelnen für Individualisation und Emanzipation definitiv zunichte.

Die Problematik der *Frau*, der Liebe und der Familie erscheint in der Heimatliteratur ebenfalls auf eine Weise, die in einem analytischen Resultat auf die Problematik der Individualisation hinweist. Und sie tut es, indem auf eine der größten schleichenden Gefahren hingewiesen wird, auf eine mögliche, zumindest nicht mehr auszuschließende Gefahr der Individualisation der Frau. Einer der Großmeister der Heimatliteratur, Friedrich Ludwig Barthel, formuliert die folgende Idee: »Mütter sind immer die Gleichen und immer liegen die Äcker / Breithin und dulden den Pflug. Sie schlafen, so meinst du; sie nehmen / Ihre Freude in sich und geschehen (!) [...]«<sup>22</sup> Erblickt man hinter dieser Idee die vorhin angesprochene Angst, so erhält diese Idee fast einen gewissen Inhalt und eine gewisse Rationalität. Zu einem gewissen Inhalt kommt in diesem Zusammenhang (aber *nur* in ihm) Kolbenheyers folgende Strophe: »Ich bin rückständig, sehr rückständig, / Ich will, daß die Frauen Frauen sind, / Ich bin so rückständig wie die Natur, / die den Frauen einen fruchtbaren / Schoß, nährende Brüste, Instinkt / für Familie angeschaffen hat [...]«<sup>23</sup> Man neigte lange dazu, in diesen und anderen Formulierungen »nur« für Ausdruck traditioneller Lebenseinstellungen zu sehen. Es ist zu hoffen, daß die Hereinnahme der Aspekte der Individualisation und der Emanzipation die Aufmerksamkeit auf das wesentlich relevantere Motiv der Angst vor der Individualisierung und der Emanzipierung der Frau lenken kann!

Selbst das nicht nur triviale, sondern auch auf mehrere Quellen zurückgehende Motiv des *Führers* und somit das Phänomen des Führerkults bekommt unerwartet scharfe Züge in der Beleuchtung der Problematik der Individualisation, bzw. der Emanzipation. Denn auch ohne die Aufzählung von tatsächlich unendlich vielen Beispielen über die Bedeutung der »Führung« und der »Führerpersönlichkeit« im Rahmen der Gattung »Heimatliteratur« schon lange vor Hitler muß klar werden, daß dieser Kult des Führers und gleichzeitig des unabwendbaren und

---

<sup>22</sup> Friedrich Ludwig Barthel, Von Männern und Müttern (!). In: Die neue Literatur. Jg. 39. 1938, 379 und LOEWY (1967), 136.

<sup>23</sup> Erwin Guido Kolbenheyer, Die Brücke. In: Das Kolbenheyer-Buch. Karlsbad - Drahowitz und Leipzig, 1937, 182 und LOEWY (1967), 136. Da sind Löwenthals Bemerkungen über Hamsun für die ganze Gattung sehr repräsentativ: »Bei Hamsun ist die Frau dann erst bei ihrer eigentlichen Bestimmung und ihrem eigentlichen Glück angelangt, wenn sie die Innerlichkeit des Heims und die Naturhaftigkeit des rechten Lebens in ihrer Funktion als Hausfrau und Mutter vereinigt«. Bald darauf wird auch die Problematik der Sexualität angesprochen: »Echte individuelle Befriedigung scheint es nur in der Sphäre der Sexualität zu geben. Aber nicht, daß diese sinnliches Glück bedeutete, das in einem bestimmten Zusammenhang mit der Entfaltung der Individualität stände [...]« (LÖWENTHAL, 1990, 119 - 122).

erwünschten »Geführtseins« die sonnenklare Ausgrenzung jeglicher Möglichkeit der Individualisation und Emanzipation in sich enthält.

Nicht viel anders steht es aber auch mit der Problematik der *Rasse*, die man »ansonsten« – scheinbar problemlos – als klaren politischen Irrationalismus und psychologischen Rückfall ansehen dürfte. Im Kontext der Individualisierung und der Emanzipation, die ja als konkrete »Gefahren« am historischen Horizont der Modernisation und Industrialisierung aufscheinen, erscheinen diese Thematisierungen der »Rasse« fast »rational«, denn diese Idee richtet sich nicht nur gegen die fremde Rasse, sie richtet sich mit dem gleichen Gewicht gegen jene Mitglieder der eigenen Gruppe, die sich vielleicht durch Individualisierung und Emanzipation dieser eigenen Gruppe am Ende noch entfremden würden. Wir wollen selbstverständlich nicht leugnen, daß die Thematisierung der Rasse in der Heimatliteratur vieles von ihren späteren Instrumentalisierungen im Gedankengut des Dritten Reiches antizipiert. Trotzdem muß uns in diesem Sinne vollkommen klar werden, daß das ständige Betonen dieses Moments auch eine in mehreren Dimensionen des Wortes verstandene natürliche Barriere der Individualisation ausmacht. Die wahre Anerkennung dieser Idee verhindert nämlich wie automatisch jegliche Individualisation. Im Kontext der »Rasse« sagt etwa Burte aus, daß »ein innerster Wunsch und Trieb, so zu sein und nicht anders, daß hier *Müssen und Wollen* zusammenfällt«. <sup>24</sup> Denkt man zu diesem Satz über das Verschwindenlassen des »Wollens« ins »Müssen« den Komplex der Individualisation hinzu, so kann das Ergebnis nicht zweifelhaft sein.

Generell läßt sich feststellen, daß hinter zahlreichen konkreten Elementen der Heimatliteratur und der Heimatdichtung die Vorstellung einer im Konkreten so oder so definierten *Gemeinschaft* steht, deren mögliche einzelne positive Charakteristiken bei weitem nicht so relevant sind als ihre bewußte Zielrichtung gegen Individualisation und Emanzipation. Barthel beschreibt an einer Stelle die »Geburt dieser Gemeinschaft« aus dem Zustand bereits erreichter Stufen der Individualisation: »Hier [...] stieß der Arbeiter [...] mit seinem Schicksal zusammen und erkannte zum ersten Male über alle Klassen, Stände und Gegensätze hinweg die Schicksalsgemeinschaft des ganzen Volkes«. Es ist notwendig, wahrzunehmen, in welchem Ausmaß die Elemente der positiven Beschreibung dieser Inhalte ohne Ausnahme mit weitgehender Konsequenz gegen Individualisation und Emanzipation gerichtet sind. Denn der Text setzt sich wie folgt fort:

Das Blut war rauschend durch seine Adern gegangen. In dieser Minute aber verzaubert sich das Blut und wird Musik und Hymne, Lobgesang und Beschwörung. Und so steht er da, eine Blutsäule heiliger Musik [...], und ist so glühend und glücklich, daß er sterben kann. Schauer aus der Ewigkeit berühren seine Stirn [...].<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Hermann Burte, Worte an Bartels. In: Sieben Reden. Straßburg, 1943, 181 ff. und LOEWY (1967), 165. [Hervorhebung durch den Verf.; Anm.]

<sup>25</sup> Max Barthel, Das unsterbliche Volk. Berlin, 1933, 188. ff. und LOEWY (1967), 163.

Denn wie ließen sich Individualisation und Emanzipation überhaupt ansprechen, wenn etwa bei Josefa Berens-Totenohl die folgende Einsicht über die »Gesetzmäßigkeiten« des Lebens ausgesprochen wird: »Unendlich in Zeit und Raum wirken die Lebensgesetze eines Volkes, bestimmt und geformt durch das gleiche Blut.«<sup>26</sup> Denkt man diesen Gedanken durch, so wird bald ersichtlich, daß dabei kein Raum mehr für Individualisation (und Emanzipation) übrig bleibt.

Wegen dieser sich nicht nur in den einzelnen Perspektiven, sondern auch im umfassenden Charakter manifestierenden Dominanz der Individualisations- und Emanzipationsproblematik begegnen wir einem der auffallendsten und ohne diesen Konnex unverständlichen Phänomene der Heimatliteratur und ihrer geistigen Umgebung. Es geht um die Beurteilung des Proletariers bzw. des *Arbeiters* im allgemeinen. Trotz jeder anders gerichteten Erwartung, erscheint die Gestalt des »normalen«, manchmal sogar auch noch des politisch von der Arbeiterbewegung bereits sozialisierten und indoktrinierten Arbeiters *nicht* als Feind der von der Heimatliteratur vertretenen Wertvorstellungen, obwohl dies nicht nur wegen weltanschaulichen, sondern auch wegen explizit politischen Motiven eigentlich notwendig gewesen wäre. Unsere Erklärung für dieses geheimnisvolle Phänomen hängt mit der These dieser Arbeit eng zusammen. Der Proletarier gilt nicht als Alternative für die Vision der Heimatliteratur, weil er keinen alternativen Weg in der Richtung der Individualisierung oder Emanzipierung darstellt. Das ist der Grund, warum die Gestalt des Arbeiters einfach irrelevant für die Vertreter der Heimatliteratur wird. Man geht sogar nicht selten so weit, im Arbeiter den potentiellen Verbündeten, den »kleinen Bruder« besagten Menschenbildes zu erblicken. Dies hat selbstverständlich Konsequenzen für die Heimatliteratur selbst, noch wichtiger als das wirkt jedoch die politische Dimension dieser grundsätzlichen Einstellung, die sich vor allem darin niederschlägt, daß die Präferenz der nicht-individualisierenden und nicht-emanzipativen Attitüden vor den anderen (individualisierenden und emanzipativen) sich – gegen eventuelle Erwartungen – auch in der politischen Strategie ihren deutlichen Ausdruck findet.<sup>27</sup> Aus dem Satz von Heinrich Lersch, »Der Vater war schon arm, du, Enkel, nichts als ein Prolet!«, kommt nicht nur eindeutig heraus, daß die Vertreter der Heimatliteratur den Arbeiter als »Familienmitglied« ansehen, sondern auch die bestimmende Tatsache, daß sie den historisch bestimmenden Prozeß der Proletarisierung des Bauerntums als *umkehrbar* denken und die Hoffnung nicht aufgeben, daß aus dem proletarisierten Arbeiter

---

<sup>26</sup> Josefa Berens-Totenohl, Die Frau als Schöpferin und Erhalterin des Volkstums. Jena, 1938, 7. und LOEWY (1967), 86.

<sup>27</sup> Dies ist freilich ein Satz, der aufgrund der Rekonstruktion von Materialien der Heimatliteratur und deren theoretischem Hintergrund formuliert werden konnte. Auf die entscheidende weitere Fragestellung der bestehenden oder nicht bestehenden individualisierenden und emanzipativen Tendenzen der proletarischen Arbeiterbewegung und ihrer Ideologie gehen wir damit nicht ein.

einmal wieder ein bewußter und effektiver Kämpfer des gemeinsamen Schicksals werden kann! In dieser Richtung weist auch eine weitere Aussage desselben Gedichts von Lersch: »Und warst du auch nur der verachtete Prolet./ Du wußtest doch, ein neues Gesetz entsteht.«<sup>28</sup>

Selbst *Technik* kann den Autoren der Heimatliteratur negativ auffallen, wenn sie auf unerwartete Weise dem Individualisations- und Emanzipationsprozeß dienen würde. Allerdings gilt Technik als eines der wenigen Motive, die im Kontext der Heimatliteratur ein deutlich anderes Bild als später im Gedankengut des Dritten Reiches bieten. Denn im Gegensatz zu den späteren Positionen erscheint Technik im Bereich der Heimatliteratur ebenfalls als ein Instrument, mit dessen Hilfe wieder Individualisations- und Emanzipationsprozesse sich realisieren könnten. Die folgende Darstellung von Emil Strauß gilt deshalb für uns als sehr authentisch, vielleicht gerade wegen dieser Authentizität aber kann man sich einem Eindruck des Ironischen, wenn nicht gar des Komischen kaum erwehren:

Frühere Zeiten haben Geheimnisse und Geheimnisse gehabt – daß die Maschine ein Dämon ist und an der Kette liegen müßte, fällt uns nicht ein, wir lassen sie noch rasen. Das Kulturwunder, daß der Handlungsreisende mit 24 PS fährt und der Metzgerbursch auf dem Motorrad rast, bezahlen wir willig mit Verstaubung, Verstärkerung, Verärmung unserer Welt [...] der Pöbel wird maschinell mit der Menschheit ein Ende machen.<sup>29</sup>

Wie ein Emblem dieser Logik *gegen* Individualisation und Emanzipation erscheint das Schicksal der *Leistung*, oder etwas allgemeiner gesagt: die Problematik der *Anerkennung*, denn sie galt und gilt als Kriterium von im sozialen Raum vollzogener Individualisierung und Emanzipation. Wir haben eine große Anzahl von Textstellen, die diese Grundproblematik der modernen Welt ins Paradoxe umkehren. »Leistung« wird zur Selbstaufgabe, »Anerkennung« erzielt man ebenfalls durch Auslöschung seiner Individualität. Ohne diese Einsicht wird das Paradoxe auch in Johsts folgendem Satz kaum ersichtlich: »Wir sehen das Leben nicht in Arbeitszeiten zerhackt und mit Preistafeln versehen, sondern wir glauben an das Dasein als ein Ganzes. Wir wollen alle nicht mehr in erster Linie verdienen, sondern dienen.«<sup>30</sup> Denn das

---

<sup>28</sup> Heinrich Lersch, *Es kommt dein Tag*. In: *Deutschland muß leben!* Jena, 1941 und LOEWY (1967), 155. – Das ist übrigens auch ein Punkt, am welchem das ausschließlich wissenssoziologische Interesse sowohl bei Leo Löwenthal wie auch bei anderen Vertretern dieser Richtung versagt, denn es kann diese zum Teil mit Sympathie gefärbte Darstellung einfach nicht kategorisieren. Kein Wunder, daß angesichts dieses Tatbestandes Löwenthal zu merkwürdigen Erklärungen Zuflucht finden muß. Ein Beispiel: »Wenn man sich des Ressentiments erinnert, mit dem das mitteleuropäische Kleinbürgertum während seiner Verelendung in der Nachkriegszeit die gewerkschaftliche und politische Organisation der Proletarier bedacht hat, dann versteht man sozialpsychologisch [...] die beifällige (!) Aufnahme der Schilderung des Proletariats bei Hamsun [...]«. (LÖWENTHAL, 1990, 125)

<sup>29</sup> Emil Strauß, *Lebenstanz*. München, 1940, 125 ff. und LOEWY (1967), 126.

<sup>30</sup> Hanns Johst, *Schlageter*. München, 1933, 81 ff. und LOEWY (1967), 161.

Paradoxe geht noch viel weiter. Man verlangt die Anerkennung, ohne sich individuell anerkennen zu lassen. Man will sich selbst bleiben und diese Treue zu sich selbst als »Leistung« für seine Anerkennung der Öffentlichkeit zu präsentieren. Ich will mich anerkennen lassen, indem mein Ziel ein tautologisches ist. Diese Anerkennung zieht ferner den Anderen überhaupt nicht in diesen Prozeß hinein, ich will mich somit ohne den Anderen anerkennen lassen. Kein Wunder, daß aus dieser paradoxen Auffassung der Leistungs- und Anerkennungsproblematik nur latente Freund-Feind-Verhältnisse herauswachsen können.

Die tiefe Verbundenheit der Individualisation (Emanzipation) mit dem Komplex der Heimatliteratur manifestiert sich jedoch nicht allein nur in den einzelnen, immer aber konsequent gehandhabten Wertvorstellungen. Die Vertreter der Heimatliteratur bieten in den verschiedensten Zusammenhängen ihrer Werke auch noch *Strategie-Optionen* für die Vermeidung der Individualisation, sie greifen damit auch in die Praxis des Lesers sehr bewußt ein. Darin manifestiert sich jedoch der Charakter der politischen Tendenz in der Heimatliteratur.

Eine dieser Strategien ist das *Lob* des beschränkten Lebens, dessen Beschränkung eben in seinem nicht individualisierten (und nicht emanzipierten) Charakter besteht:

Mein Leben ist ja nicht besonders ruhmvoll verlaufen seither, ich habe nichts in Bücher geschrieben und selten über die letzten Dinge nachgedacht, ich weiß nur, was ich wirklich wissen muß [!]. Meinetwegen könnte die Welt hinter meinem letzten Wiesenzaun zu Ende sein. Mitunter plagen mich Sorgen, natürlich, mein Leben ist kein träges Wasser, Gott liebt es wohl, wenn seine Bäche rauschen [...]. Kein Grund, sich aufzuspielen, die Helden sind längst ausgestorben, die Roder und Landnehmer [...]. Käme jetzt wieder ein Bär durch den Graben getrottet, so würde ich mich wohl kaum nach einem Beil umsehen [...]. Aber trotzdem, es bewegt mir das Herz, über mein Land zu schauen [...].<sup>31</sup>

Zu diesem Phänomen liefert auch ein Klassiker der Heimatliteratur, Knut Hamsun, reichlich Material:

Das ist ein Leben, wofür du keinen Sinn hast. Du hast dein Heim in der Stadt, jawohl, und du hast es mit Nippes und Bildern und Büchern ausgestattet; aber du hast Frau und Dienstmädchen und hundert Ausgaben. Und im Wachen und im Schlafen mußt du mit den Dingen um die Wette laufen und hast niemals Frieden. Ich habe Frieden. Behalte du deine geistigen Güter und die Bücher und Kunst und Zeitungen, behalte auch deine Caféhäuser und deinen Whisky, von dem mir nur jedesmal schlecht wird. Hier durchstreife ich die Wälder, und es geht mir gut. Stellst du mir geistige Fragen und willst mich in die Enge treiben, so antworte ich nur, daß Gott der Ursprung ist und daß die Menschen wahrlich nur Pünktchen und Fasern im Universum sind. Weiter bist auch du nicht gekommen.<sup>32</sup>

Zu diesen Strategien, aber auch gewiß zur Lebenswelt und dadurch zu den wirklichen Erfahrungen gehört die Thematisierung der *gescheiterten* Individualisation, in den meisten Fällen in Form der eigenen *Bekehrung*, die die Gestalt des heimkehrenden Sohnes annimmt. Wir

---

<sup>31</sup> WEISS-HANISCH (1990), 146.

<sup>32</sup> Knut Hamsun, Die letzte Freude. Gesammelte Werke, Bd. 5, München, 291.



würden gerne die These aufstellen, die in dieser extremen Verallgemeinerung aus methodischen Gründen empirisch kaum adäquat zu verifizieren wäre, nämlich daß jede *Heimkehr*, vielleicht sogar jede Bekehrung als Signal der gescheiterten Individualisation aufgefaßt werden sollte. Bei Gerhard Schumann lesen wir folgende Verse: »Da bückte ich mich tief zur Erde nieder/ Und segnete die fruchtbare und sprach: / Verloren, dir entwurzelt, lag ich brach. / Ich komme heim, o Mutter [!], nimm mich wieder.«<sup>33</sup> Dieses Motiv erscheint aber auch bei Alverdes in einer sehr ähnlichen Gestaltung:

[...] küß ich, die mich trägt, die braune Furche, / und spreche grüßend also: Sieh, da bin ich, / der fortzuschneilen glühend ich begehrte, / Geschoß, von Wünschen steil ins All gejagt -/[...] doch, Springer schon auf gottgewölbten Sohlen, / begreif ich mit Entzückung eines Kindes, / daß mich auf Händen doch die Mutter wiege!<sup>34</sup>

Eine Strategie zur Thematisierung der am tiefsten sitzenden Problematik der Individualisation wird auch in den Strategien transparent, in denen die Autoren manchmal die denkbar modernsten Bilder und Analogien für die Aufrechterhaltung der fundamentalen anti-individualisierenden und anti-emanzipativen Positionen in Anspruch nehmen. Emil Strauß beschreibt einen ganzen Prozeß als »Lebenstanz«, in welchem die »Atome« der Einzelnen bald vom Volksganzen »vereinigt«, bald wieder sich selbst überlassen werden:

[Das deutsche Volk hatte] zwar einen großen Verlust an wertvollsten Männern erlitten, aber in jedem zurückgekehrten tapferen Soldaten die Gewähr der Gegenwart und Zukunft [...], daß der Volkskern gesund war, wenn auch seine Atome jetzt nicht nach einem und demselben ordnenden Gesetze kreisten, sondern einstweilen nach den widersprechendsten Anstößen und Anziehungen durcheinanderwirbelten und -taumelten.«<sup>35</sup>

Strategisch ist in diesem Verfahren, daß es für jede Individualisation und Emanzipation schon im voraus die dazu gehörende Beschreibung und Erklärung parat hat – sie sind vorübergehende Phänomene, die dann vom gesunden »Volkskern« wieder aufgehoben werden.

Die vielfachen und erstaunlich erfindungsreichen Strategien gegen den Komplex der Individualisation (und selbstverständlich auch der Emanzipation) finden sich manchmal zu ernstzunehmenden intellektuellen Konstrukten, deren wirklicher Sinn erst in diesem Zusammenhang erschlossen werden kann. Ernst von Salomon schafft direkt eine geschichtliche Theorie für die deutsche Entwicklung, mit dem bereits erwähnten Inhalt: »Die Besonderheit des deutschen Schicksals – das Hineingestelltsein zwischen zwei Zeiten und zwei Ordnungen [...]

<sup>33</sup> Gerhard Schumann, *Die Lieder vom Reich*. München, 1943 und LOEWY (1967), 131.

<sup>34</sup> Paul Alverdes, *Mutter*. In: *Wesper* (1943), 244.f.

<sup>35</sup> Emil Strauß, *Lebenstanz*, a.a.O., 223.f. und LOEWY (1967), 159.

konnte sich nur durch eine betonte Absage [!] an das Bürgerliche als an eine stark empfundene Verfälschung der deutschen Substanz vollziehen«<sup>36</sup>

Wieder eine andere und ebenso konsequente Strategie für die Beseitigung der historischen und aktuellen Bedeutung des Individuums (und auf dieser Grundlage der Individualisation und der Emanzipation) besteht darin, daß die Bedeutung von all jenen Momenten in den historischen und politischen Prozessen deutlich abgewertet wird, in denen nur eine Spur der Individualität, bzw. der Individualisation und Emanzipation aufzufinden ist. Hans Grimm schreibt es in *Volk ohne Raum*:

Als ob durch Lohnkämpfe und Bodenverteilungen und Sozialisierungen innerhalb des ganzen eingekesselten Volkes je mehr Menschen leben könnten. Als ob Siedlung und Sozialisierung innerhalb eines überbevölkerten Landes Nahrung und Kleidung zu vermehren imstande wären. Als ob Siedlung in Deutschland viel anderes wäre als eine Verzweiflung, eine neue Verengung.<sup>37</sup>

Einige Autoren gehen ja so weit, daß eine gelungen vollzogene Individualisierung der Welt ihnen als eine vorkommt, die keinen »Sinn« mehr für die Menschen hat: »Hilfe kommt letzten Endes und tiefsten Sinnes nicht aus Betteleien mit Banknoten der Hochvaluta, sondern die Hilfe kommt aus der Wiedergeburt einer Glaubensgemeinschaft«.<sup>38</sup>

Es kommt von Zeit zu Zeit in den Werken der Heimatliteratur aber auch dazu, daß die ständige Tendenz der Abwertung des Individuums (und der Individualisierung, bzw. der Emanzipation) in direkte Feindlichkeit umschlägt. Erwin Guido Kolbenheyer redet von einem »volksleugnenden«, »individuellen Kollektivismus« im Kontext eines internationalen Europa<sup>39</sup> und Ernst Bertram hielt es auch für angebracht, die folgende Stellungnahme abzugeben: »[...]

---

<sup>36</sup> Ernst von Salomon, Die Gestalt des deutschen Freikorpskämpfers. In: Das Buch vom deutschen Freikorpskämpfer. Berlin, 1938, 12 u. 14, und LOEWY (1967), 94.

<sup>37</sup> Hans Grimm, Volk ohne Raum. München, 1925, Bd. 2, 618 ff. und LOEWY (1967), 214.

<sup>38</sup> Hanns Johst, Vom neuen Drama. In: Des deutschen Dichters Sendung in der Gegenwart. Leipzig, 1933, 209 ff. und LOEWY (1967), 54.

<sup>39</sup> Erwin Guido Kolbenheyer, Zu der Auseinandersetzung mit Romain Rolland. In: Sechs Bekenntnisse zum neuen Deutschland. Hamburg, 1933, 33 f. und LOEWY (1967), 87. – Man trifft aber oft auch die »Lösung« der Individualisations- und Emanzipationsproblematik, daß die klaren Inhalte von Individualisation und Emanzipation vom Individuum losgelöst und einem von der Perspektive dieses Denkens positiv beurteilten Kollektiv zugeschrieben werden. Dies geschieht in einem Gedicht von Paul Ernst exemplarisch: »[...] Verstehe, Volk, und fasse Gottes Plan: / Er will nicht, daß du im Gemeinen bleibst; / Mit harten Händen fasst er dich an, / Dass deinen Willen immer höher treibst« (Paul Ernst, Ungedrucktes aus dem »Kaiserbuch«. In: Die neue Literatur, Jg. 3, 1936. und LOEWY (1967), 107)

das lebendige Gefühlsmißtrauen unsrer neuen Jugend gegen eine gewisse Art abendländisch-humanistischer Geistigkeit erscheint gerechtfertigt.«<sup>40</sup>

Ausgesprochen auffallend wirkt es, daß die Autoren aus der Szene der Heimatliteratur es sich durchaus denken können, daß ein Wertsystem, bzw. eine Ideologie der Ausgrenzung der Individualisation (und Emanzipation), von einem anderen Wertsystem und einer anderen Ideologie abgelöst werden kann, nur dieses (und diese) in der gleichen Weise die fundamentale Einstellung gegen Individualisierung in neuer Form bewahren muß. Edwin Erich Dwinger formuliert diese Einstellung wie folgt: »Eine neue Weltanschauung müssen wir schaffen, die uns in gleicher Weise [!] zum Staate führt, wie sie eine Jugend einst zum Volke führte.«<sup>41</sup>

Zu diesen Strategien zur Verhinderung der Annahme individualisierender und emanzipationsbedingter Attitüden gesellt sich bei zahlreichen Autoren der Heimatliteratur fast rituell ein wohl durchdachtes »System« der Warnungen. In einem Gedicht des aus mehreren Gründen berühmt gewordenen Ernst Bertram findet man Optionen und Vorschriften für die »Kinder des Eises«, damit sie sich und ihre Seelenruhe im Süden und wegen des Südens nicht verlieren. Uns scheint, daß Werke wie dieses unsere These eindeutig unter Beweis stellen können, denn das ganze Gedicht ist nichts anderes als eine einzige Warnung gegen die Gefahr der Individualisation und Emanzipation:

Süden aber ist Tod. Vergesst nicht: / Ihr seid Kinder des Eises. / Sonne tötet euch schön / Auf Klippe  
seidigen Meers - / Zieht hin, zieht hin! / Denn Schönheit ist beginnliche Gefahr / Und Lauerung des  
Tods. / Ist goldener Pfeil ins Herz: / »Es ist vollbracht - « / Zieht hin, zieht hin! / Ihr sollt nicht atmen  
wollen als in Fahr. / Ihr sollt nicht wandern wollen als zum Tod. / Tragt euer Eis zum Süd. / Opfert das  
blaue Aug, das helle Herz - / Zieht hin, zieht hin!<sup>42</sup>

Es ist selten, kommt aber trotzdem vor, daß eine Reflexion der eigenen Existenz, namentlich die der Marginalität, im Zuge der ständigen Aktivität im Vermeiden der Individualisation und der Emanzipation in einem Werk thematisch wird. Schäfer liefert dafür ein erstaunlich realistisches Beispiel: »Gott und Ewigkeit, Himmel und Hölle, Tod und Teufel sind keine Namen für die Gebildetensprache, der besser wissen und abschätzig lächeln [!], zweifeln und spötn mehr liegen als Einfalt und Gläubigkeit.«<sup>43</sup> Auch Hermann Grimm läßt manche realistischen Züge in seine Darstellung einsickern: »Sie vergaßen den billigen Saalbau mit

<sup>40</sup> Ernst Bertram, Möglichkeiten deutscher Klassik. In: Deutsche Gestalten. Leipzig, 1935, 305 ff. und LOEWY (1967), 58.

<sup>41</sup> Edwin Erich Dwinger, Die letzten Reiter. Jena, 1941, 178 f. und LOEWY (1967), 56.

<sup>42</sup> Ernst Bertram, Das Nornenbuch. Leipzig, 1925, 13. und LOEWY (1967), 92.

<sup>43</sup> Wilhelm Schäfer, Wider die Humanisten. München, 1943, 20. und LOEWY (1967), 59.

Spiegeln, mit Zetteln, mit Fähnchen und Rauch, sie vergaßen ihre Stadt, sie vergaßen die eigene Kleinlichkeit«. <sup>44</sup>

Eine Schlüsselrolle für die These über die unvergleichliche Bedeutung spielt Hermann Burtes Sonett [!] *An das Ich*. Nicht nur der Autor gilt als einer der allerrepräsentativsten und aus diesem Grunde jeder Aufmerksamkeit der Forschung würdigen Autoren der Gattung Heimatliteratur, <sup>45</sup> auch die in der Heimatliteratur gewiß sehr seltene Gattung des Sonetts unterstreicht die Bedeutung dieses Werkes, welches sich – als die denkbar höchste Ausnahme – direkt mit der Problematik der Individualisation und der Emanzipation auseinandersetzt. Der Text des Sonetts ist der folgende:

Du mein geliebtes und verhasstes Ich,  
Du, angebetet, abgelehnt, verstoßen,  
Geschmäht von Vielen, die sich wüst erlosen,  
Weil du nicht anderswo wurdest ein Strich –

Nein, bleibst, was du gewesen, wenn in Tosen  
Des innern Sturms die Mittung brach und wich!  
Nichts halte ich zuletzt so fest wie dich  
Und möchte mir kein Anderes erlösen.

Wohl hegst du heilig lebig die Gemeinschaft  
Der Menschen gleicher Art aus Blut und Boden,  
Doch gilt vor Gott nur, was der Mann allein schafft,

Er muß den Urwald seines Wesens roden,  
Sich selber treu, bis endlich ihn die Pein rafft.  
Wie Krist am Holz und in der Esche Woden. <sup>46</sup>

Nun formuliert Burte diese Einstellung auf transparente Weise, so daß sein Text ganz adäquat erfaßt und interpretiert werden kann. Sein Inhalt kommt in den beiden letzten Strophen zum Ausdruck (um so paradoxer ist es, daß die ersten beiden Strophen auf Attitüden hinweisen könnten, die *für* den besagten Sinn der Individualisation und der Emanzipation sprechen würden). Er dreht den positiven Sinn der modernen Individualisation und Emanzipation geradezu vollkommen aus, indem er das Einzelne scheinbar ganz in demselben Sinne mit den »Anderen« gegenüberstellt, wie es die wirklichen Individualisten taten und jederzeit auch tun. Diese Konfrontation hat aber eine der wirklichen Individualisation und Emanzipation direkt entgegengesetzte Zielsetzung. Anstatt dieses Ich positiv auszubauen, stets mit neuen Inhalten und Werten zu erfüllen und es in der Richtung der Emanzipation ständig

---

<sup>44</sup> Hermann Grimm, *Volk ohne Raum*. München, 1926, 283.f. und LOEWY (1967), 62.

<sup>45</sup> Über den Stellenwert Burtes in der Gattung der Heimatliteratur s. HARTUNG (1983).

<sup>46</sup> Hermann Burte, *An das Ich*. In: *Anker am Rhein*. Leipzig, 1938.

weiter zu entwickeln, definiert Burte die Aufgabe des Einzelnen gerade in der Destruktion seines »Wesens«, was wir als die eigene Kontrollierung und Ausmerzung der emanzipativen Individualisation identifizieren dürften.

### *Literatur*

Aley, Peter, Jugendliteratur im Dritten Reich. Dokumente und Kommentare. Mit einem Vorwort von Klaus Doderer. Gütersloh, 1967.

Bauer, Otto, Die Nationalitätenfrage und die Sozialdemokratie. Wien, 1907.

Hartung, Günter, Literatur und Ästhetik des deutschen Faschismus. Berlin, 1983.

Kiss, Endre, Die Entlassung aus den Mythen und die Notwendigkeit der Emanzipation. In: Gerlich, P./K. Glass/B. Serloth (Hg.), Mitteleuropäische Mythen und Wirklichkeiten. Ausformungen - Bedeutungen - Standortbestimmungen. Wien und Torun, 1996.

Kiss, Endre, Die Stellung der Nietzsche-Deutung bei der Beurteilung der Rolle und des Schicksals Martin Heideggers im Dritten Reich. In: Zur philosophischen Aktualität Heideggers. Bd 1: Philosophie und Politik. Hg. von D. Papenfuss und Otto Pöggeler. Frankfurt am Main, 1990, 425-440.

Kiss, Endre, Fasizmus és irodalom. in: Nagyvilág, Nr. 7, 1985, 1093-1095.

Kiss, Endre, Nietzsche, Bäumler oder die Möglichkeit einer positiven politischen Metaphysik. In: Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös. Sectio Philosophica et Sociologica, Bd. 16. Budapest, 1982, 157-175.

Loewy, Ernst, Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation mit einem Vorwort von Hans-Jochen Gamm. Frankfurt am Main, 1967

Löwenthal, Leo, Knut Hamsun, In: Untergang der Dämonologen. Studien über Judentum, Antisemitismus und faschistischen Geist. Leipzig, 1990. (Ursprüngliches Erscheinungsjahr des Aufsatzes: 1937, geschrieben 1934).

Schopenhauer, Arthur, Die Welt als Wille und Vorstellung. Achte Auflage. Bd 1-2. Leipzig, 1881 (erste Auflage: 1818).

Weiß, Walter - Ernst Hanisch (Hg.), Vermittlungen. Texte und Kontexte österreichischer Literatur und Geschichte im 20. Jahrhundert. Salzburg und Wien, 1990.

Wesper, Will (Hg.), Die Ernte der Gegenwart. Deutsche Lyrik von heute. 3. Aufl. Ebenhausen bei München, 1943.



UNMAßGEBLICHE ANMERKUNGEN ZUR EINSCHRÄNKUNG DES LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN »HEIMAT«-BEGRIFFS

I. Vorbemerkungen

1. Zum Thema

»Topoi der Heimat und Identität [...]« lautet der Untertitel der Tagung: es geht um Argumentationsweisen und -inhalte bei der literarischen Herstellung von »Heimat« und »Identität«.

»Heimat«, ein (vor allem) volkssprachlicher Begriff und (schon wieder) einer in Politikerreden, bezeichnet bildhaft-einheitlich einerseits ein (Herkunfts-)Territorium inklusive seiner Bewohner und seiner und ihrer Zustände, andererseits den Emotionsraum eines abgrenzbar vorgestellten *Einen*, das für die meisten und für einen selber gilt oder gelten soll. Das reicht von Ernst Blochs utopischem: »das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat«, womit er den Abschnitt »Identität« von »Das Prinzip Hoffnung« schließt,<sup>1</sup> bis zum konkreten territorialen Herrschaftsanspruch von einzelnen und von Verbänden.

»Identität« ist die bildungsbegriffliche Erfassung eines (individuellen und/oder kollektiven) Bewußtseinsprozesses, der entschieden-relativ und jeweils Person und Handeln konkretisiert.

Bei »Topoi der Heimat und Identität« geht es demnach um eine Relation zwischen einem volkssprachlich-ideologischen und einem bildungssprachlich-ideologischen Begriff; der volkssprachliche stellt als Bild still, was bildungssprachlich ein differenzierter Prozeß ist. »Heimat« stillt, was nicht stillzustellen ist, den Prozeß »Identität«. Nach Ina-Maria Greverus handelt es sich bei dieser Spannung um eine anthropologische Konstante.<sup>2</sup> »Heimat« und »Identität« gilt für alle. Um die Relationalität der beiden Begriffe an einem Beispiel anzudeuten: der schon vorgeburtlichen und nachtödlichen, insofern individuell überlebensgroßen Stabilität des »ewigen Bauern« der »Heimat« in Karl Heinrich Waggerls Roman »Schweres Blut« (1931): »Der Bauer ist ewig wie die Erde selbst«<sup>3</sup>, stehn die Größen des mehr oder weniger individuellen Überlebens in der antisemitischen »Heimat« Wien, der KZ-»Heimat« Theresienstadt, der »Heimat« Nachkriegsdeutschland, Kalifornien usw. in Ruth Klügers »weiter leben. eine jugend« (1993)<sup>4</sup> gegenüber. Beide Überlebensgrößen bedingten einander zwar politisch-

<sup>1</sup> Ernst Bloch: Gewißheit, unfertige Welt, Heimat. In: Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969, Bd. 3, S. 1622-28, hier S. 1628

<sup>2</sup> Ina-Maria Greverus: Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen. Frankfurt/M.: Athenäum 1972

<sup>3</sup> Frankfurt/M.: Insel 1931, S. 18 f.

<sup>4</sup> Göttingen: Wallstein 1993

historisch, schlossen sich aber zugleich aus. Wie sind sie literaturwissenschaftlich zu vermitteln, ohne sie traditionalistisch in den Regalen Heimatroman, Reiseroman, KZ-Roman, Internatsroman etc. zu verwahren? Natürlich gibt es historisch den Typus Heimatroman der *Heimatkunstabewegung*, wie Karlheinz Rossbacher ihn nachgewiesen hat.<sup>5</sup> Für die Zeit um 1930, den Bauernroman, hat das Peter Zimmermann im Zusammenhang »Antifeudalismus – Konservatismus – Faschismus« unternommen.<sup>6</sup> Seit diesem Zeitpunkt seit dem Zusammenhang »Heimat«-Mensch in der Landschaft (Waggener) / »Heimat«-Mensch im KZ (Klüger), also ab dem Zeitpunkt der nationalsozialistischen Herrschaft und ihrer Literaturpropaganda, ist seine typologische Isolierung nicht sinnvoll aufrecht zu erhalten, sondern muß die nicht-literarische Wirklichkeit, die auch den literarischen Begriff definiert, mitgesehen werden. Für die Zeit nach 1945 ist also besondere Vorsicht gegenüber einer zu rein literarisch-typologischen Isolierung geboten. Dennoch sei sie angedeutet.

### 1.2. Zum Stoff:

In der Literaturgeschichte kann man fast jede Motiv-Kollekte durchführen. Die Sammeldose »Heimat« und der Sammelcontainer »Identität« sind ästhetisch, gesellschaftlich, politisch nicht gleichwertig. Es fällt aus der Literaturtradition überwiegend »Identität« an, weil es glücklicherweise noch keinen stabilen Typus »Identitätsliteratur« gibt, vielmehr Literatur insgesamt als kulturelle Identitätsversicherung gilt, die »Heimatliteratur« also nur ihr Sonderfall sein kann. Literaturgeschichtlicher Stoff der »Heimat«-Kollekte sind traditionell:

*Erstens* die Dorfgeschichte und der Bauernroman des Realismus (Frenssen, Rosegger) in Parallele zur politisch-wirtschaftlichen Entwicklung im Liberalismus, für welche Epoche aber, aufgrund der weiteren sozialen und wirtschaftlichen Entwicklung, *bildungsbegrifflich* und *kanonliterarisch* »Identitäts«-fragen im bürgerlichen Leben kennzeichnend sind (Keller trotz seiner Dorfgeschichten, Meyer, Raabe, Fontane usw.).

*Zweitens* vor allem die Produktions-Hausse des Bauernromans um 1930 in Parallele zur politisch-ideologischen Entwicklung in der Wirtschaftskrise dieser Jahre und zum Scheitern der Demokratien in Deutschland und Österreich; *bildungsbegrifflich* und *kanonliterarisch* ist auch diese Epoche vom bürgerlichen Thema »Identität« geprägt: Thomas Manns >Zauberberg<, Musils >Der Mann ohne Eigenschaften<, Brochs >Schlafwandler<-Trilogie usw. Allein diese Namen machen deutlich, daß es sich bei »Heimat« und »Identität« um eine bildungs- und leser-

---

<sup>5</sup> Karlheinz Rossbacher: *Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende*. Stuttgart: Klett 1975 (Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft 13). Ders.: *Programm und Roman der Heimatkunstabewegung – Möglichkeiten sozialgeschichtlicher und soziologischer Analyse*. In: *Sprachkunst* 5 (1974), S. 301-326

<sup>6</sup> Peter Zimmermann: *Der Bauernroman. Antifeudalismus. Konservatismus. Faschismus*. Stuttgart: Metzler 1975.



soziologische Unterscheidung mit politischen Konsequenzen handelt: nach 1933 bzw. 1938 sind die Repräsentanten der Bildungsbegriff-Literatur im Exil, *im* Lande aber wird die Heimatliteratur als Identitätsliteratur pagiert.

*Drittens* das Überleben der Bauern-Phase von 1930 in der »Wiederaufbau«-Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, vor allem im Buchgemeinschaftswesen und in der Heftchenliteratur. Auch in dieser Zeit wurde die Kanonliteratur von »Identitäts«-fragen gekennzeichnet: Böll, Schmidt, Doderer, Frisch, Grass usw.

*Viertens* wird man zumindest in der Begriffstradition, wenn auch nicht in der Sache noch den sogenannten Anti-Heimatroman dazurechnen müssen, wobei hier von der grundsätzlichen Schwierigkeit solcher Begriffsbildung abgesehen wird (Anti-Internatsroman? Anti-Reiseroman?). In ihm scheint eine Annäherung der antagonistischen Sonderung »Heimat«/»Identität« zu beobachten. Das hängt vermutlich mit dem vorhergehenden Traditionsbruch (d.h. mit der Vertreibung der bürgerlichen Hochliteratur durch den Faschismus) bzw., nach dem Weltkrieg, mit der Übernahme der Literatur und Literaturkritik durch die unteren Mittelschichten und die Unterschichten zusammen, also mit den Kanon-Höhen. Bis zu diesem Zeitpunkt hatten *stoffliche Parallelen* in Bildungs- und Heimatliteratur keine Gemeinsamkeiten geschaffen: Musils »Grigia« wurde so wenig für das Heimat-Genre in Anspruch genommen wie seine »Portugiesin« für die Bergsteigerliteratur. Fontanes Mark Brandenburg, Musils Kakanien, Thomas Manns Hochgebirgs-Davos, Robert Walsers Schweiz, Grass' Kaschubien und Danzig, Frischs Amerika usw. sind oft nicht weniger bestimmend als die Marschen oder Berghalden des »Heimatromans«. Alle Romane spielen wo, und es ist nicht gleichgültig wo, und wie es dort aussieht bzw. welches »Bild« sich damit verbindet. Nur wenige sind historisch »Heimatromane«. Es handelt sich bei der Kollekte »Heimat« um einen vorliterarischen sozialen Entscheid und um einen ideologischen Konsens gegen die Bildungsliteratur: den Konsens der sich territorial einschränkenden, sich einer (literarischen) »Heimat« versichernden Verunsicherten der »modernen« Entwicklungen. Das ist oft mit Bildungsbenachteiligungen verbunden; »Heimat«literatur wird auch von Nichtlesern gelesen<sup>7</sup>.

### *1.3. Zur Sekundärliteratur:*

In Auseinandersetzung mit den schon genannten Rossbacher, Zimmermann, Greverus<sup>8</sup>, dann mit Hein (Dorfgeschichte), Mecklenburg (Erzählte Provinz), Schmidt-Dengler (Anti-Idylle),

---

<sup>7</sup> Vgl. Walter Hömberg/Karlheinz Rossbacher: Lesen auf dem Lande. Literarische Rezeption und Mediennutzung im ländlichen Siedlungsgebiet Salzburgs. Bericht über ein empirisches Forschungsprojekt. Salzburg: Institut für Germanistik 1977, S. 26-47, 37, 96

<sup>8</sup> Rossbacher: Heimatkunstabewegung, a.a.O. Zimmermann, a.a.O. Greverus, a.a.O., sowie dies.: Auf der Suche nach der Heimat. München: Beck 1979

Koppensteiner und Lachinger (Anti-Heimatroman)<sup>9</sup> und andern hat Andrea Kunne neuerlich einen Versuch vorgelegt, unter der »Gattung Heimatroman« einen wesentlichen Teil der österreichischen Nachkriegsliteratur zu versammeln und damit »Heimat« als literarische Kategorie auch für die Gegenwart noch einmal aufleben zu lassen. Sie spricht vom »Identifikationsraum »Heimat« als »Phänomen« der Suche nach Umgrenztheit und Selbsterfahrung. Er wird bei ihr auf das »Leben im ländlich agrarischen Raum« als konstitutives äußeres Minimum und sozial bestimmender Wert eingeschränkt. Unter dieser Einschränkung aber widmet sich Kunne oder muß das aufgrund dieser Einschränkung tun den »Transformationen des Genres«, der »innovierende Verarbeitung des überlieferten Modells«. <sup>10</sup> Zwei Beispiele ihrer Argumentation:

Das Kapitel »Heimatliteratur als Gesellschaftskritik« beschreibt, neben Franz Innerhofers »Schöne Tage«, überraschenderweise Hans Leberts stilistisch und ideologisch ganz andere Kritik in »Die Wolfshaut«. Michael Scharangs »Der Sohn eines Landarbeiters« wird aber von Kunne gegen Lachingers Auffassung ausgeschieden, weil dieser im Burgenland und in Wien spielende Roman »eine Dimension der komplexen gesellschaftlichen Wirklichkeit« zeige; Scharang beschränke »sich in seiner Kritik nicht auf die ländlichen Lebensumstände, sondern richtet sich gegen die österreichische Gesellschaft schlechthin« <sup>11</sup>. Demnach dürften Innerhofer und Lebert, obwohl man ihnen, in mythisierendem oder neorealisticem Stil, Züge der Scharangschen Kritik nicht absprechen wird können, nicht im Sinn einer Gesellschaftskritik wie bei Scharang gelesen werden, aber doch »gesellschaftskritisch«. Wie? Sind die Realismen Scharangs und Innerhofers gesellschaftskritisch so unterschiedlich?

Jonkes »Geometrischer Heimatroman«, in dem die »Heimat« abgeschenkt wird wie bei Thomas Bernhard, findet bei Kunne Platz, und zwar im relativ beliebigen Kapitel-Rahmen

---

<sup>9</sup> Jürgen Hein: Dorfgeschichte. Stuttgart: Metzler 1976 (Sammlung Metzler 145). Norbert Mecklenburg: Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman. Königstein/T.: Athenäum 1986. Wendelin Schmidt-Dengler: Die antagonistische Natur. Zum Konzept der Anti-Idylle in der neueren österreichischen Prosa. In: Literatur und Kritik H. 40, 1969, S. 577-585. Jürgen Koppensteiner: Anti-Heimatliteratur in Österreich. Zur literarischen Heimatwelle der siebziger Jahre. In: Modern Austrian Literature. Vol. 15, No. 2, 1982, S. 1-11. Renate Lachinger: Der österreichische Anti-Heimatroman. Eine Untersuchung am Beispiel von Franz Innerhofer, Gernot Wolfgruber, Michael Scharang und Elfriede Jelinek. Masch. Diss. Salzburg 1985.

<sup>10</sup> Andrea Kunne: Heimat im Roman: Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur. Amsterdam-Atlanta: Rodopi 1991 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 95), S. 42, 7, 12 u. ö.

<sup>11</sup> Kunne, a.a.O., S. 14, Anm. 57, S. 310 f. Stadt- und Zivilisationskritik ist aber sogar tragendes Kennzeichen des alten »Heimatromanes« (vgl. z. B. Guido Zernatto: Sinnlose Stadt. Roman eines einfachen Menschen. Leipzig: Staackmann 1934, wo es einen arbeitslosen Landmenschen aus Kärnten nach Wien verschlägt. Natürlich spielt das nicht nur in der »Heimatliteratur« eine Rolle: vgl. Ernst von Salomon: Die Stadt. Berlin: Rowohlt 1932, und Zimmermann, a.a.O.)

»Postmodernistische Mehrstimmigkeit« gemeinsam mit Max Maetz und Reinhard P. Gruber. Thomas Bernhards Heimat-Abschenkungen, die Marcel Reich-Ranicki als Heimatroman à rebours sah<sup>12</sup>, akzeptiert Kunne nicht, z.B. weil bei Bernhard der Staat eine zu große Rolle spiele. Aber auch Peter Handkes »Wunschloses Unglück«, selbst Waltraud Anna Mitgutschs »Züchtigung« scheiden aus.

Zusammengefaßt: Kunnes Kriterien bzw. Kunnes Auswahl bei der modernisierenden »Innovation« und »Transformation« des Genres »Heimatliteratur« sind so willkürlich, daß sie zeigen, daß »Heimat« als isolierter »ländlicher Lebensraum« als literaturwissenschaftlicher Begriff mit dem komplexeren Bewußtsein gegenüber z.B. sozialen Prozessen in der Gegenwart ausgedient hat und besser auf die Literaturhistorie beschränkt bleibt. Das »Phänomen« ländlicher Wirklichkeit ist real und ideologisch mit Kunne »zu vielschichtig« geworden und seine Problemsubstanz nicht mehr anders als die z.B. des »Städtischen«.

Natürlich aber gibt es »Heimat«-Landschaft bzw. -Roman als Erinnerung und Bezugspunkt und über die Heftchen-Literatur hinaus weiterhin im Bild der Motiv-Kollekte: Friedrich Achleitner sammelt in »Die Plotteggs kommen« (1996)<sup>13</sup> antiquierte Landschaftsbilder und ihre heutigen sozialen bzw. ideologischen Korrespondenzen (in Gestalt von »Heimat«-Vertretern im bescheidenen Figuren-Repertoire) gleichsam im »Plastiksackerl der Plotteggs« ein. Der Essay ist aber weder ein »Heimat«- noch ein »Antiheimat«-Essay im älteren oder im Kunneschen Sinn. Matthias Wabl will in »1968. Ein Heimatroman« (1996) die verblichenen Überzeugungen der 68er-Bewegung erzählen, die er sogar durch einen Coitus der steirischen Heldin mit dem Beschreiber der »Heimat Babylon«, Daniel Cohn-Bendit<sup>14</sup>, in die steirische Heimat verflucht. Dennoch läßt sich, für Wabl so wenig wie für Cohn-Bendit, ein sinnvoller Bezug zum histori-

---

<sup>12</sup> Bernhards *Verstörung* lese sich »streckenweise wie ein Blut-und-Boden-Roman à rebours. Womit man einst die Bodenständigkeit gerühmt hat, das muß jetzt dazu herhalten, um die Bodenlosigkeit zu exemplifizieren«. »Bernhard ist, ob er es will oder nicht, ein österreichischer Heimatdichter [...]. Gerade in Bernhards aggressivem Verhältnis zur heimatlichen Umwelt wird die außergewöhnliche Einseitigkeit offensichtlich, die seine Fragestellung und Betrachtungsweise ebenso bestimmt wie seine Wahl der Motive und Charaktere, der Farben und Töne, der Ausdrucksmittel« (Marcel Reich-Ranicki: *Konfessionen eines Besessenen*. In: *Über Thomas Bernhard*. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970, S. 93-99, 96, 94). Ausgehend von den enormen Schwankungen in den Betriebsgrößen der »Erbhöfe« in den Erbhof-Gesetzen, die von der Versorgung einer Familie bis zur Versorgung von 135 erwachsenen Personen reichen, hat Verf. in Bernhard eine feudale Variante des Bauernromans zu beschreiben versucht, was er aber nicht wiederholen würde (vgl. Verf.: *Das literarische Leben der Bauern. Zur Pflege des Erbhof-Gedankens in Salzburg*. In: *Der Historismus und die Folgen. Studien zur Literatur in unserem Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Athenäum 1987, S. 317-339)

<sup>13</sup> »Plottegg« ist bei Achleitner der Name für die, das Landschaftsbild neuprägenden Plastik-Silos, in denen das Futter auf den Feldern oder bei den Höfen gelagert werden (*Die Plotteggs kommen*. Wien: Sonderzahl 1996).

<sup>14</sup> *Heimat Babylon. Das Wagnis der multikulturellen Demokratie* Hamburg: Hoffmann & Campe 1992

schen Typus des »Heimatromans« herstellen (wobei es hier nicht um die literarische Qualität geht). »Heimatroman« ist eine Kollekte-Münze für nichts und alles, wenn er nicht historisch festgemacht wird.

Wanda Ziegler hat die Konsequenz aus diesen Schwierigkeiten gezogen und mit »Heimat in der Krise« die Krise des literaturwissenschaftlichen

Begriffs gezeigt, indem sie ihn auf modernere Grundlagen stellte.<sup>15</sup> Sie geht, mit Raymond Williams<sup>16</sup>, gegenwärtig-kulturalistisch vor, beschreibt Identitätsbedürfnisse und -räume, die auch in »Heimat«-Bildern in Erscheinung treten, *generell* entwicklungspsychologisch und stellt von da aus die Beziehung zur »physischen Kulisse« ländlicher »Heimat« als »territoriale Satisfaktion« der weichenden Erben, der Städter usw. seit dem 19. Jahrhundert her, die sie z.B. auf die Film-Bilder der »Heimatmacher«<sup>17</sup> bezieht. Die psychische Bindung an die »Kulisse« werde (noch immer) »Heimat« benannt. Sie trage zu dem, was mit »Heimat« gemeint war: die Möglichkeit sich zu verstehen, sich zu artikulieren, sich in einen gesellschaftlichen Diskurs einzuschalten, Identität zu finden, nichts mehr bei. Sie sei so Ziegler nach der in der und seit der Nazizeit entwickelten Brauchtums-, Handwerks- und Verkaufsinstitution »Heimatwerk«, Ideologieverkauf entgegen der realen Auflösung der Landschaft durch die moderne Landwirtschaft und den Tourismus, und wird als ihrer selbst entfremdete und frei verfügbare Projektion nun nicht mehr der NS-Ideologie, sondern der gegenwärtigen Wirtschaftsformen gesehen. Parteien, Gewerkschaften, Kirche, Mode, Zeitungen, Radio, Fernsehen hätten als vergleichbar funktionale Strukturen der »physischen Kulisse« längst den Rang bei der Identitätsbildung abgelaufen.<sup>18</sup> Die kulturalistische Beschreibung dessen, was historisch-ideologisch »Heimat« meinte, löst den Begriff als literaturwissenschaftlichen (nicht als literaturhistorischen) für die Gegenwart auf.

In diesem Sinn wird in den folgenden Ausführungen versucht, einige »ländliche Landschaften« in Texten der Gegenwart zu beschreiben, wobei der Begriff »Heimat« im Rahmen der angedeuteten Diskussion nur »zitiert« in Erscheinung treten soll.

## II. Anmerkungen zur Soziologie und Politik

---

<sup>15</sup> Wanda Ziegler: Heimat in der Krise. Der Versuch einer interdisziplinären Annäherung an den »Heimat«-Begriff mit dem Schwerpunkt »Salzburger Heimatliteratur«. Masch. Dipl.-Arbeit. Salzburg 1995

<sup>16</sup> Innovationen. Über den Prozeßcharakter von Literatur und Kultur. Frankfurt/M.: Syndikat 1977

<sup>17</sup> Vgl. Gertraud Steiner: Die Heimatmacher. Kino in Österreich 1946-1966. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1987 (Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 26)

<sup>18</sup> Steiner, a.a.O., S. 56, 60, 70 u.ö.

Konsequenterweise bezieht Ziegler einen Oral-History-Text von Barbara Paßrucker in ihre drei Beispiele ein<sup>17</sup>. Das regt mich an, meine Oral-History-Heimat zu entwerfen, frei nach K. H. Waggerls >Ein Mensch wie ich<<sup>18</sup>.



Abb. 1: René Magritte: *Die Beschaffenheit des Menschen I*, 1933 (*Imjein Aspát*)

### II.1. Ein Selbstversuch zum Begriffsinhalt »Heimat«

Ich bin der Rottenmanner Aspetsberger. Meine formale Identität ist der Name Aspetsberger. Der Name meines Herkunftsortes Rottenmann leitet sich etymologisch von »roden« her (insofern habe ich »roots« im Sinne von Alex Haley<sup>19</sup> von Anfang an verloren gehabt). Für Rottenmann besaß ich einen »Heimatschein«, der jetzt nicht mehr gilt, weil es keine »Heimatscheine« mehr gibt (er steht aber noch in meinem >Österreichischen Wörterbuch< von

<sup>17</sup> Barbara Passrucker: Hartes Brot. Aus dem Leben einer Bergbäurin. Bearbeitet und mit einem Nachwort versehen von Ilse Maderbacher. Wien Köln: Böhlau 1989

<sup>18</sup> K. H. Waggerl: Sämtliche Werke, 2 Bde, Salzburg, 2. Aufl. 1972, Bd. 2, S. 671-703

<sup>19</sup> Vgl. Alex Haley: Roots. London: Hutchinson 1977

1951).<sup>22</sup> Nach Rottenmann, wo ich gezeugt und geboren wurde, habe ich, jeweils jahrelang, in verschiedenen Orten gewohnt, die mir also »die zweite Heimat«, die dritte, die vierte usw. geworden wären, wenn es noch einen »Heimatschein« gäbe.

Stelle ich meine Zeugung in Rottenmann, wie es Ernst Jandl mit seiner Zeugung tut, unter die Überschrift >1000 jahre ÖSTERREICH<, so heißt das: »zwei tiere reichen aus, maskulin feminin, um ineinander / steckend, schwitzend keuchend schreiend oder geräusch vermeidend / einen neuen menschen zu schweinen: mich, ERNST JANDL«<sup>23</sup>. In diesem jandlschen Sinn der »bestia Mensch« als >1000 jahre ÖSTERREICH< bin ich, mit einem dialektalen Kollektivum, »Gfickät«<sup>24</sup> der »Heimat« Rottenmann bzw. des Paltentales bzw. des damaligen Großdeutschen Reiches. Diesen Zeugungsstrang weiter zurückverfolgend, bin ich irgendwann, irgendwo, noch *in Gestalt meiner Vorfahren*, auf einem Berg ([...]berger) in einem »Aspät«, einer Ansammlung von Espen, gezeugt worden und habe dort gelebt und vielleicht gar Hof gehalten. Auf dem Magritte-Bild ist sage ich, seine Struktur für meinen Selbstversuch nützend ein Aspät zu sehn (Abb. 1). Ich bin nicht zu sehn. Es ist auch kein Plottegg zu sehen. Aber: >Die Plotteggs kommen< ja erst. Auch ich komme jetzt erst, hier in Budapest mit Ihnen, zu meinem Aspät Magrittes. Ich war bisher nie dort, woher ich komme. Wie komme ich nun in mein Aspät?

---

<sup>22</sup> Die Heimatgemeinde wird seit dem 16. Jhdt. zum armenrechtlichen Verweisungsort entwickelt (vgl. Ziegler, a.a.O., S. 71).

<sup>23</sup> Ernst Jandl: *peter und die kuh. gedichte*. München: Luchterhand 1996, S. 61

<sup>24</sup> Nach J. Andreas Schmeller: *Bayerisches Wörterbuch*. Stuttgart und Tübingen: Cotta 1837, 1. Band, Spalte 689. Er führt zu ficken, figken (kurze, rasche Bewegungen hin und her machen) gfickät an: das Gefick, Kleinvieh, z. B. Schafe, Ziegen, Schweine, auch Flöhe etc. Dazu die Übertragung auf herumlaufendes Gesindel (Bagage, Pack): »Stubenmädeln, Kammerhennen, Köche, Frisierer, Kammerdiener, Barbierer und wie das Gefick alles heißt«.

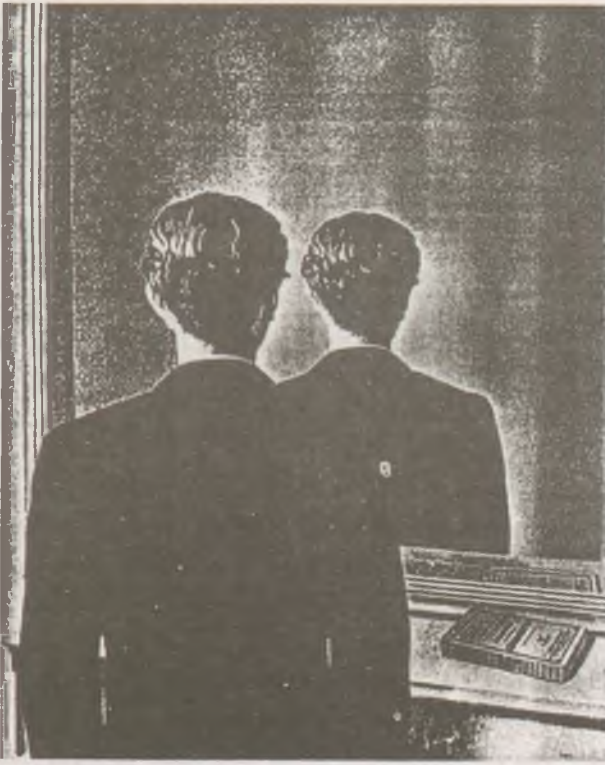


Abb. 2: René Magritte: *Reproduction interdite* (Mein Kremstal)

Formal mit dem *Ahnenpaß* als Reiseführer, den ich aus der Nazizeit geerbt habe. Ich komme damit ins Kremstal. Das Kremstal kenne ich aus Stifters *>Nachsommer<* (1857). Ich sehe *mich* in *diesem* »Kremstal« bestenfalls wie das Gesicht im Spiegel bei Magritte (Abb. 2). Mit dem antipatriarchalen Bildtitel *>Reproduction interdite<* ist meine »Heimat«-Reise beendet; ich bin niemandes Ebenbild, weder als Kremstaler noch als Rottenmannner.

\*

Ich bleibe bei mir selber und suche *meine* Erinnerungsbilder. Ihr Typus ist szenisch, z.B.: Ich bücke mich im Garten des Rathauses von Rottenmann in die Stauden (ins Gstaudát?) neben dem Gartenpavillon halb unter den Rock meiner Mutter, während einige Soldaten der Roten Armee mit Maschinenpistolen in die Eichen neben den für mich später, in den folgenden Heimaten typisch steirischen Wäschetrockenmasten schießen. Ich sehe die Monatsbinde meiner Mutter. Heimat? Gfickát? Eine Staude Vergänglichkeit wie bei Jean Paul oder Celan? Ich nenne die Szene April 1945. Ungefähr das Gleiche zwei, drei Jahre später, 1947/48, nun nicht mehr im Rathaus, sondern in eine RAD-Führer-Baracke delogiert, rundherum Gstaudát, drei Wochen Hausarrest nach einer, genau nach Erich Weichbold, dem Nachbarn, der Hühnern den Kopf abhackte, in der Schule verfertigten Zeichnung des Geschlechtsverkehrs. Zusammengefaßt: Ich

bin, damals wie heute, ein kleiner Held, ziemlich feig, sexuell interessiert (ohne daß ich den Begriff damals kannte).

Ich habe, außer beruflich in späteren Jahren, nie »Heimat«-Prosa gelesen; dann haben mir Johannes Freumbichler (>Philomena Ellenhub<, 1937) und die Hefichen am besten gefallen. *Meinen* heroischen »Heimatroman« für 1944-47 hat Johannes Mario Simmel mit >Mich wundert, daß ich so fröhlich bin< (1949) geschrieben, obwohl sein Roman in Wien und im wesentlichen in einem Keller während der letzten Bombenangriffe spielt (während ich zur Strafe auf dem Dachboden gesperrt wurde). Ich bin, ausgehend von *meiner* »Heimat« April 1945, in dieser und anderer Roman-Gestalt Simmels was ich erst im Jänner 1997 erfuhr, als ich Simmels Roman las, in ca. 72 Millionen Exemplaren weltweit verbreitet. »Mich wundert, daß ich so fröhlich bin«. <sup>25</sup>

\*

»Heimat« ist empirisch-relativ und literarisch-relativ. Empirisch ist sie eine Frage der jeweiligen Sozialisierung: sie ist eine andere, wenn ich in Mortanschg bei der Freiwilligen Feuerwehr oder bei den Rotariern bin, eine andere, wenn ich in Mortanschg am Abend in der Bauernbundversammlung oder beim Waggerl- oder Joyce-Lesen sitze; ich kann mir auch den Vilsmaier-Film zu Robert Schneiders »Heimatroman« >Schlafes Bruder< ansehen und auf der Fahrt zum Arbeitsplatz »die Plotteggs«, die mir die gewohnte Landschaft, neben den zahlreichen Einfamilienhäusern, seit einigen Jahren anders ausgestattet haben als es die Heuschöber und Kornmandeln, Mäher und Pferdefuhrwerke in der Zeit taten, als mein Ahnenpaß ausgestellt wurde: es handelt sich jeweils, bei mir *und jeden Falls*, um ein komplexes Gebilde der Ichkonstitution in den Zuständen, denen man ausgesetzt ist. Jeder ist etwas sehr Relatives in verschiedenen Kollektiven: in realen Massen und in Bedürfnis-Massen. Jeder ist jeweils vielschichtig gebildet. Wenn sich einer »heimatlich« einschichtig macht, ist er ungebildeter. Was man auch bei anderer Gelegenheit, was man häufig ist. Ungebildet und als ein Liebhaber Historischer Romane von Enrica von Handel-Mazzetti und Karl Itzinger kann ich Robert Schneiders >Schlafes Bruder< als Historischen Heimatroman aus der Gegenwart lesen. Ich lese ihn in diesem Sinn historistisch als »Schundroman«, der mir gefällt. Dazu später.

## II.2. Eine Anmerkung zur Literatur-Generation nach 1945

Seit durchwegs die Unterschichten die Dichter stellen und nicht mehr das Dienst- und Besitzbürgertum (Schnitzler, Hofmannsthal [mit der Vinazzer-Bauerngeschichte], Broch, Musil, Doderer, Schaukal), wurde ein altes, abgenütztes Literatur-Schema »Heimatroman« wiederaufgenommen. Seit nicht mehr das Dienst- und Besitzbürgertum die Literaturwissenschaftler stellt, sondern die Unterschichten, wurde ein altes, abgenütztes Genre wiederaufgenommen. Beide Spezies, Dichter und Wissenschaftler, sind klein-»österreichisch« repräsentativ nach dem

---

<sup>25</sup> Hamburg, Wien: Zsolnay 1949, hier zitiert nach der Ausgabe München: Droemer-Knaur 1993, S. 595



monarchistisch und nach-monarchistisch groß-»österreichisch« der bürgerlichen Literatur. »Anti-Heimat« als literaturwissenschaftlicher Begriff »Heimat« 1960-1980 ist in diesem soziologischen Kontext eine vorübergehende Konstellation im gesellschaftlichen Wandel auf literaturwürdige Unterschichten-Autobiographien hin, die nur einen minimalen sozialen Rahmen anzugeben vermögen. Er wird traditionell als »Heimat« identifiziert, wenn er auch vielleicht nicht so gemeint war.

»Heimat« entspricht in diesem Wandel weiters z.B. auch den Buchgemeinschaften Mitte der fünfziger Jahre, deren Programm damals als literarische Bildung erlesen wurde und literarische Identitätsbildung ermöglichte für jene Buchgemeinschaftsleser, die Dichter und Literaturwissenschaftler wurden. Die größte Buchgemeinschaft hieß (heißt) bezeichnenderweise »Donauland« und führte auch die »Bergland«-Klassiker der deutschen Literatur. Ich bin ein Bergland-Klassiker gebildeter Aspetsberger. Manche wie Die Wiener Gruppe trieben ihre Lektüre weder klassisch noch heimatlich identifikativ. Daß damals die literarische Avantgarde alle möglichen Sprach-Heimaten dekonstruierte, blieb öffentlich weitgehend unbemerkt. Ich sah und hörte erst 1958 im »Literarischen Cabaret« in der »Alten Welt«.

Die Buchgemeinschaft Donauland lebt seit mehr als zwanzig Jahren nicht mehr von Heimat- und Bergland-Klassikern, sondern von Sound-Kassetten und Sound-Apparaten. Das Buch läuft im Programm nur noch unter anderm mit.

### II.3. Die Heimat als Landschaft wird Heimat als Staat

In der Zeit 1960-1980 beginnen sich »Heimat« und »Staat« zu decken. Man muß sich zur politischen Historisierung des Landschaftsbegriffes »Heimat« nach Kunne die Zwischenkriegszeit in Erinnerung rufen: nach dem Zusammenbruch der Habsburger-Monarchie wurde Österreich von den einwohnenden Deutschösterreichern überwiegend nicht als Staat, sondern als Teil der (deutschen) Landschaft bzw. eines andern, vergangenen oder zukünftigen Staates gesehen und auch in der Literatur propagiert<sup>26</sup>. Diese Teil-Landschaft wird 1945 provisorisch der nach dem Nazismus nun akzeptierte Staat Österreich. *Landschaft* wird also in der genannten Schriftsteller-Jugend-Generation auf *Staatsgröße* bzw. *-grenzen* umformatiert, bedingt auch durch die Wirkungen des Staatsvertrages 1955 als neutraler Staat zwischen den damaligen »Blöcken«: Mitte der siebziger Jahre erreichte dann das Österreich-Bewußtsein demoskopisch erstmals über 70%.

---

<sup>26</sup> z. B. dem vielfach, darunter auch von der Buchgemeinschaft Gutenberg aufgelegten Werk des Literatur-Staatspreisträger des »Ständestaates« Erich August Mayer: *Werk und Seele*. Wien Berlin Leipzig: Luser 1930. Ein »Österreicher« war darin eine (selbst in Berlin im Steirerjankerl jodelnde) *Seele* und Österreich Landschaft für reichsdeutsches *Werk*.



Abb. 3: Manfred Deix: Thomas Bernhard gratuliert dem Bundeskanzler zum 70. Geburtstag

Wie sah der Kultur-Staat damals aus: auf einem Cartoon von Manfred Deix (Abb. 3) erscheint er als dörfliche Prozession. Die Ministranten Peter Turrini und Gerhard Roth gehen dem Himmel bei der Prozession mit dem Heiligen Kreisky voran, Bernhard pißt zu einem Kreisky-Altar, »heimatlich« könnte man sagen: Innerhofers Bettnässer Holl aus >Schöne Tage< zeigt in Gestalt Bernhards auf dem Cartoon seine öffentlich-staatliche Fähigkeit; er ist bei Bernhard ein »Anbrunzer«<sup>25</sup> der Staatssäulen, die Bernhard polemisch immer wieder benannte: »das Katholische« (hier der Staat als Prozession) und »das Sozialistische« (hier der Heilige Kreisky) sind »das Nationalsozialistische« (hier die »treueste Gefolgschaft«<sup>26</sup> bzw., nach Friedrich Heer, Hitler als österreichischer Katholik<sup>27</sup>), und dieses ist so »das Österreichische«. Mit Werner Koflers neuestem »Heimat«-Bild: eine »üble Nachrede«<sup>28</sup> in der literarischen Tradition der Scheltrede. Die Widersprüche, die Deix und Bernhard aufzeigen, werden aber von der politischen Oberfläche bestätigt:

<sup>25</sup> der Ausdruck nach Werner Kofler: Üble Nachrede. Furcht und Unruhe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 42 u. ö.

<sup>26</sup> Vgl. ohne Übertragung der Ideologie das »Gelöbnis treuester Gefolgschaft« von 88 Schriftstellern vom Oktober 1933 in der *Frankfurter Zeitung*, wiederabgedruckt in: Der Aufbau 2 (1946), H. 9, S. 972

<sup>27</sup> Friedrich Heer: Der Glaube des Adolf Hitler. Anatomie einer politischen Religiosität. München: Bechtle 1968

<sup>28</sup> Kofler: Üble Nachrede, a.a.O.

Kreisky wurde »der Medienkanzler« genannt und war ein »Volkskanzler« trotz seiner »jüdischen« Herkunft; er galt als eine »internationale Größe« bei den Österreichern.<sup>31</sup> Die »Heimat« Österreich schien, mit ihrer neutralen Position aus den Blöcken gehoben, »Weltgeltung« zu haben und wurde mit dem Papst »eine Insel der Seligen«. Die konsequente »österreichische« Fortsetzung und zugleich eine Analyse dieses Kreisky-Syndroms »*Österreich-Bewußtsein*« war die Wahl von Kurt Waldheim zum Bundespräsidenten: als vormaliger Generalsekretär der UNO von vornherein eine »internationale Größe«, wurde er zum ausschließlich *österreichischen* Volkspräsidenten, weil, aufgrund seines Umgangs mit seiner Vergangenheit (d.h. auch der »Heimat«-Vergangenheit), ihn niemand sonst sehen wollte; eben damit wurde er wieder zur »internationalen Größe« bzw. zu österreichischer »Weltgeltung«. Diese widersprüchliche Struktur Kreisky-Staat/Waldheimat verlängerte die Auffassung österreichischer als (Anti-)Heimatliteratur auf dem Auslandsbuchmarkt. Zurück zur Landschaft.

Bis zur und über die Kreisky/Waldheim-Zeit hinaus hat sich die (österreichische) Landschaft, Minimum des Heimatromans nach Kunne, auch auf andere Weise verändert: Kreisky empfing tröstend den Weltmeister des Landes der »Aufstiegshilfen« für Schifahrer, den in Sapporo vorübergehend international totgestellten Karl Schranz aus dem Land der Europabrücke, die hoch über der Landschaft Tirols die Transitlandschaft Tirol repräsentiert. Sie ist Zeichen des Weges in die europäische »Wettbewerbslandschaft«, wie Werner Kofler im Roman »Konkurrenz. Szenen aus dem Salzkammergut« die österreichische Landschaft nennt<sup>32</sup>. Es ist die Event-Landschaft des Fremdenverkehrs, in der, hoch aus den Bergen bei Ischgl, Tina Turners elektronisch gewaltig verstärkte Stimme den Transit überbrüllt. Es ist die Event-Landschaft der Snow-Board-Werbung für alles mögliche, die Event-Landschaft, die den Hintergrund für die Open-Air-Monster-Präsentation des »Heimat«-Films »Schlafes Bruder« von Vilsmaier/Schneider darstellt: Es ist, zusammenfassend, die Vilsmaier-Landschaft nach dem System Magrittes. Es gibt keine vergessene Talschluß-Landschaft mehr, sie ist insgesamt am Ende: nicht nur, weil sie vom Blick der Medien »von außen« aufgebraucht wird, sondern auch, weil die Medien bestimmend *in* ihr sind, in jedem Haushalt, und »die Landschaft« und die Land-Wirtschaft nur in diesem gewerblichen oder Event-Charakter aus sich heraus existiert. Wie Sepp Forcher »ins Laund eini« schaut, so schaut es aus dem Fernsehschirm heraus. Diesem Warencharakter entspricht der deutschsprachige Markenartikel »österreichische Literatur«, dessen Markenschutz mit irgendwelchen Erwähnungen Österreichs zu benützen, spätestens seit Bernhard zur Pflichtübung der heimischen Autoren geworden ist. In der Scheltrede für diese

---

<sup>31</sup> Das Auslands-Urteil deckte sich damit nicht immer; um nur Literaturwissenschaftler zu nennen: Gerald Stieg: Versuch einer Philosophie des Hanswurst. In: Deux Fois l'Autriche. Après 1918 et après 1945. Rouen: Centre d'Études et de Recherches Autrichiennes 1979, S. 79-108. Claudio Magris sah Kreisky (im Gespräch mit Verf.) als »troppo furbo«.

<sup>32</sup> Werner Kofler: Konkurrenz. Szenen aus dem Salzkammergut. Wien: Deuticke 1996, S. 116

nunmehr neoliberalistische Zeit schreibt Werner Kofler in seiner ›Üblen Nachrede‹, die Oswald Wieners üble Nachrede im Abschnitt ›Purim. ein fest‹ aus der ›verbesserung von mitteleuropa, roman‹ und Bernhards zahllose Scheltreden fortsetzt: »[...] Hitler, wer war das?, Haider, wer soll das sein?, der neue Mann heißt Jagerhofer, *Hannes Jagerhofer* aus Feldkirchen in Kärnten, der *Clubbingkönig* von Wien, ja Österreich, der Clubbingkönig schlechthin [...]«. <sup>33</sup> Der Event hat die Politik abgelöst, die *Event-Landschaft* hat die *Staats-Landschaft* abgelöst, die sich aus der *Land-Landschaft* der Zwischenkriegszeit entwickelt hatte, die sich wieder auf die *vorindustrielle Landschaft* berief.

### III. Schriftstellen lernen an der »Heimat«

Die Kohärenz des Kulturkonservatismus der Nachkriegs- bzw. der Wiederaufbauzeit <sup>34</sup> durchbrachen zwischen 1960 und 1970 die etwa 20jährigen (im und nach dem Krieg geborenen) Autoren. Sie zeigten, welcher Art diese Kohärenz war; sie zeigten sie als verdeckten Widerspruch der Art, wie er sich später in der widersprüchlichen Kongruenz der »Volks«-Repräsentanten Kreisky und Waldheim offenbarte.

Als Beispiel nehme ich Gert Jonkes ›Geometrischen Heimatroman‹ (1969), zunächst in einer späten Spiegelung des Themas in seinem letzten Buch ›Stoffgewitter‹ (1996). Dort zitiert Jonke einen Text von Jorge Borges über Kartographen, die ein Land im Maßstab 1:1 kartographieren und mit dieser Karte verdecken:

Eine Art praktische Anwendung dieses Textes auf die allgemeine Situation dieser südlichsten Provinz in Österreich, in der ich lebe, bietet sich verblüffend naheliegend an: Nein, wir haben keine die Fläche von Kärnten ausmessende Karte von Kärnten über Kärnten gelegt, sondern wir haben ein das Bild der Oberfläche von Kärnten darstellendes kärntengroßes Gemälde über dieses Bundesland gelegt bekommen irgendwie, von dem zwar behauptet wird, es werde darauf wie auf einem naturalistischen Gemälde die Oberfläche des Bundeslandes optisch ersichtlich als hätten wir es nötig gehabt, dieses Gebiet, das wir bewohnen, wie Polstermöbel mit einem hübsch geblühten Schonbezug den grauenhaften Diensten eines dilettantischen Tapezierers auszuliefern, es ist aber dieses über das Land Kärnten gelegte Gemälde von Kärnten leider nur ein *billig in einem Kaufhaus erworbenes Kitschgemälde*, von dem behauptet wird, es stelle die Oberfläche dieser südlichsten österreichischen Provinz deckungsgleich dar. Wir bewohnen hier also keine Landschaft, sondern ein Bild. <sup>35</sup>

Schon im ›Geometrischen Heimatroman‹ von 1969 hatte der Erzähler ein Dorf vermessen wollen, war aber, vom Reinlichkeits- und vom Ordnungswahn und von der Angst seiner Bewohner bzw. Beherrscher erschreckt und in ein Versteck gescheucht, nicht aus seinem Schrecken und aus seinem Versteck herausgekommen. Er hatte so wenig einen Platz an der Sonne gefun-

<sup>33</sup> Kofler: Üble Nachrede, a.a.O., S. 15

<sup>34</sup> Vgl. Karl Müller: Zäsuren ohne Folgen. Das lange Nachleben der literarischen Antimoderne Österreichs seit den 30er Jahren. Salzburg: Müller 1990

<sup>35</sup> Gert Jonke: Stoffgewitter. Salzburg: Residenz 1996, S. 35 ff. [Hervorhebung durch den Verf.; Anm.]

den wie bei Kafka der Sohn im Schatten des Vaters<sup>36</sup>. Der Erzähler bei Jonke/Borges bzw. Jonke/Magritte *betrifft die erzählte »Heimat« nicht*, sondern entfernt sie so literarisch-bildhaft wie sie ein in einem Kaufhaus erworbenes Kitschgemälde ist. Dann geht er über den Dorfplatz und fort: es geht um *dieses* literarische Verfahren. In den den kartographisch-»geometrischen« Heimatroman abschließenden >Bemerkungen zur allgemeinen Situation Nummer acht: *Aus-sicht*< heißt es:

Im gleichen Luftbereich,  
im selben Zeitraum  
(oder auch anders oder auch nicht)  
ist es möglich und durchaus erlaubt,  
das Dorf in ein weißes oder andersfarbiges Packpapier mit oder ohne Firmeninschrift einzuwickeln  
oder zu einem Ellipsoid mit den Ausmaßen eines herkömmlichen Rugbyballes zusammenzufalten,  
über eine der Schultern  
oder durch eine der Achsellöcher hindurch zehn oder mehr oder weniger Meter  
hinter den Rücken zu werfen,  
*um in eine andere Landschaft einzubiegen.*<sup>37</sup>

Das Interesse am literarischen Verfahren gegen die kartographischen Landschafts-Kohärenzen der »Heimat«-Ideologen zeigt sich noch deutlicher an einem Text Peter Handkes, >Die Hornissen< (1966).

Um das Interesse der Schriftsteller am Verfahren zur Herstellung von »Heimat« deutlich zu machen, zitiere ich eine Szene aus Handkes >Hornissen< zuerst in zwei Formaten von Friedrich Achleitner, in welchen die »Heimat«-Szene, ohne die evokative Beschreibung der ländlichen Landschaft wie in Handkes Roman, als Sprechakt auf der schönen Öde einer überwiegend weißen Seite im Kontext von >prosa konstellationen montagen dialektgedichte studien< dargestellt wird. Es geht bei Achleitner und Handke um die alltagsbestimmende »heimatliche« Kampfrhetorik:

hau  
i draud ma schao  
hau  
i draud ma schao  
hau  
i draud ma schao  
hau  
i draud ma schao  
hau

---

<sup>36</sup> Vgl. Franz Kafka: Brief an den Vater. Frankfurt/M.: Fischer 1991

<sup>37</sup> Gert Jonke: Geometrischer Heimatroman. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969, S. 143. [Hervorhebung durch den Verf.; Anm.]

waon dö gschichd  
sicha waa<sup>38</sup>

(Dieser Verhaltenstypus deckt sich mit dem meines Selbstversuchs).

Noch enger, ident in den Begriffen »Feigling«/»Feigling«, schließt ein anderer Text Achleitners sich an den Handkes an:

[...]  
und du bisd a drögsau

iazd hau i da an schdoa auffi  
driaffsd mi e nöd  
i dawisch di schao wida

faigling  
faigling<sup>39</sup>

In Handkes »Hornissen« wird, was bei Achleitner durch die Isolierung zustande gebracht wird, als Prosaprogramm *ausgeschrieben*, aus dem (Heimat-)Dialekt *herausgeschrieben* und als schriftstellerisches Verfahren deutlich gemacht. Der stoffliche Zusammenhang des folgenden Zitats ist: die Leiche des einen Bruders wird auf einem Karren auf den Bauernhof gebracht, während der Vater mit dem Pferdefuhrwerk um Schilf gefahren ist:

[...] Sie seien noch zwei gewesen.

Feig, sagte der eine. Selber feig, sagte der andere: das ist ein Beispiel für ihre Gespräche.

Sie standen nun in der Schlucht und redeten miteinander, indem sie schrien und große Gesten vollführten.

Du springst nicht. (Der eine sei zu feig zum Springen.)

Gib mir die Liane. (Der andre solle dem einen aus dem Uferbaum die Liane reißen.) Feigling. (Der eine wird wiederum aufgestachelt.)

Die Liane. (Der andre soll seine Zeit nicht mit Reden vergeuden.)

Hans habe die Liane gereicht. Matt sei mit der Liane zum Felsen zurückgegangen. Zwei Felsen. Zwei Felsen, zwischen denen ein Bach fließt, ergeben insgesamt eine Schlucht.

Zuerst ich, dann du. (Nach dem einen solle der andere springen.)

Ja. (Er ist einverstanden.)

Der mit der Liane schaut mit aufgerichtetem Kinn zum anderen Ufer. (Dies läßt vermuten, daß er sich noch nicht schlüssig ist.)

Du bist feig. (Erneut wird auf des einen Stolz gepocht.)

Nein. (Der Vorwurf wird abgewiesen.)

Feig bist du. (Listig wird der Vorwurf wiederholt.)

[...]

---

<sup>38</sup> Friedrich Achleitner: *prosa konstellationen montagen dialektgedichte studien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1973, S. 113

<sup>39</sup> Achleitner: *prosa* [...], a.a.O., S. 72

Ich erzähle die Geschichte zu Ende.<sup>40</sup>

Handke gibt mit einer Art Gebrauchsanweisung für die Bedeutungen von ihrer Erzeugung her zugleich mit den Imaginationsmöglichkeiten der Sätze für den Leser deren Beschränkung mit. Die geschriebene Heimat ist *schriftstellerisch* kein anderes Ereignis als die Beschreibung eines Eisenbahncoupés, die später folgt.<sup>41</sup> Es wird gesagt, welche »Bilder« gemacht werden, was man sich wie vorzustellen hat, mit welchem Verfahren die Szenen hergestellt werden. Sie verlangen, auch *gegen Emotion und Willen des Erzählers*, ihr Recht: »Der Vater zügelt indessen gegen meinen Willen das Pferd [...]«<sup>42</sup> Von »Heimat« oder »Anti-Heimat« ist keine Rede, kann die Rede nicht sein.

\*

Noch deutlicher als für den *Heimatroman* wird die Verfahrenstechnik von Handke in »Der Hausierer« für den *Kriminalroman* beschrieben. Gertrude Stein ist lange vor Handke mit ihren Kriminaltexten mit dem Kriminalromanschema so respektlos-entillusionierend umgegangen.<sup>43</sup> In der *Schema-Literatur*<sup>44</sup> ist der Heimatroman nichts Besonderes. Nicht als fortgeschriebene Tradition und nicht primär als Gegnerschaft zu ihr, sondern aus literaturtheoretischem Interesse, als Selbstversuch, als *Schriftstellen-Lernen*, spielten *der Heimatroman, der Kriminalroman und der Trivialroman* »geometrisch« gegen 1970 eine Rolle. Das heißt aber, und deshalb wurde Achleitner zitiert: eher im Zusammenhang mit den sprach- und literaturanalytischen

---

<sup>40</sup> Peter Handke: Die Hornissen. Frankfurt: Suhrkamp 1966, S. 27 f.

<sup>41</sup> Vgl.: »Ich machte mir ein Bild von dem leeren Coupé. Ich ließ es nach kaltem Rauch riechen, nach den Schalen von Orangen, nach feuchtem Gummi, nach geschmolzener Schokolade; ich machte zu den Gerüchen die Bilder derer, die in dem Abteil waren. Ich ließ die Bilder der Finger mit den Nägeln die Bilder der Früchte abschälen und teilte dem Bild das leise Schnaufen der sich lösenden Schalen zu und über den Schalen die voneinander weichenden Lippen. Ich teilte diesen Lippen eine Frage zu und dem Kopf gegenüber ein verwehrendes Schütteln. Dann ließ ich das Bild der Daumen das Bild der Frucht zerbrechen und das Bild einer Scheibe dem Bild des andern reichen, und wiewohl ich mir ein Bild von dem zweiten verwehrenden Schütteln des Kopfes machte, ließ ich schmähhlich [sic] das Bild der Hand nach dem Bild der Fruchtscheibe greifen und zu dem Bild des Mundes aufheben, dem ich zuvor noch ein Wort gab. Ich ließ nun die beiden Reisenden die Teile der Frucht verspeisen, den einen, den Eigentümer, mit dem schnellen Zucken und Mahlen des ganzen Gesichts, den andern mit dem zögernden Saugen und Nagen an der überlassenen Scheibe. Dann löste ich die Bilder von den Gerüchen und ließ das Abteil menschenleer sein.« (Handke: Hornissen, a.a.O., S. 49)

<sup>42</sup> Handke: Hornissen, a.a.O., S. 19

<sup>43</sup> Vgl. Gertrude Stein: Warum ich Detektivgeschichten mag. Ein Wasserfall und ein Klavier. Ist tot. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Laederach. Berlin: Edition Plasma 1989

<sup>44</sup> Vgl. Zdenko Škreb: Trivialliteratur. In: Erzählgattungen der Trivialliteratur. Hrsg. von Zdenko Škreb und Uwe Baur. Innsbruck: Institut für Germanistik 1984, S. 9-32, 17 f. Ders.: Der Detektivroman. Ebenda, S. 195-210, 200, 202 ff.

Interessen der Wiener Gruppe als mit der alten Heimatliteratur oder gegen sie. Man könnte sehr verkürzend sagen: Eine Jünglingsgeneration lernt schreiben an ausgeschriebenen Schemata, die ihr geläufig waren, die ihrer Lebenswelt nicht fernstanden, und die auch deswegen wie selbstverständlich »Literatur« waren, weil die Hochliteraten ins Exil vertrieben worden und nach dem Krieg für die Schichten, aus denen die Schriftsteller kamen, weniger marktpräsent waren als die Buchgemeinschaftsliteratur es war.

#### IV. Neue Text-Kohärenz

Ich verkürze weiterhin: Um 1970 kann diese Generation schreiben; sie läßt vorsichtig die Textkohärenz wieder zu. In Handkes >Die Angst des Tormanns beim Elfmeter< wird ein Erzähl-Programm der Kohärenz gegenüber der dargestellten »beginnenden Schizophrenie«, also gegenüber der Verselbständigung der Zeichen, nicht nur für den Protagonisten, sondern auch für die Waren-Welt, in der er lebt, angewendet. In >Wunschloses Unglück< wird mitgeteilt, daß es an der Gemeindeanschlagtafel Sätze wie aus dem 19. Jahrhundert und daß es wenige Steh-Sätze für ein Frauenleben gibt, *mit denen und gegen die* dann das Landleben und ein Kleinstadtleben kohärent erzählt werden.<sup>45</sup>

Christian Wallner hat in diesen Jahren im Bastei-Verlag monströse Sekretärinnen- und Adelsromane schrieb, die Parodie und Vollendung des Genres der Heftchenliteratur in einem sein sollten und es für mich auch waren (z.B. >Das Glück ist ein Suchen. Hildegard Schicksalsroman einer Chefsekretärin<<sup>46</sup>, und >Schatten über Herrenstein. Ein Epos aus dem Adel< bzw. >Die Macht des Schicksals. Schatten über Herrenstein<<sup>47</sup>). Sie wurden, obwohl Parodien, von Bastei auf dem normalen Heftchen-Vertriebsweg vertrieben, was die Ununterscheidbarkeit von Textsorte und ihrer Parodie demonstrieren sollte. (Liegt ein vergleichbares Verfahren »hoch«- bzw. »schund«-literarisch Robert Schneiders >Schlafes Bruder< als Frankenstein-»Heimatroman« zugrunde?) Thomas Bernhard entwickelte (pseudo-)politische Begriffe wie

---

<sup>45</sup> Diese wiederholten Hinweise strukturieren den Text. Zwei Beispiele:

»Ich vergleiche also den allgemeinen Formelvorrat für die Biographie eines Frauenlebens satzweise mit dem besonderen Leben meiner Mutter; aus den Übereinstimmungen und Widersprüchlichkeiten ergibt sich dann die eigentliche Schreibtätigkeit [...]«

»(Sicher: diese Schilderungsform wirkt wie abgeschrieben, übernommen aus anderen Schilderungen; [...] kurz: »19. Jahrhundert«; aber das gerade scheint notwendig; denn so verwechselbar, aus der Zeit, ewig einerlei, kurz 19. Jahrhundert, waren auch noch immer, jedenfalls in dieser Gegend und unter den skizzierten wirtschaftlichen Bedingungen, die zu schildernden Begebenheiten. Und heute noch die gleiche Leier: am Schwarzen Brett im Gemeindeamt sind fast nur Wirtshausverbote angeschlagen.)« (Peter Handke: Wunschloses Unglück. Erzählung. Salzburg: Residenz 1972, hier zitiert nach der Suhrkamp-Taschenbuchausgabe S. 45 f., 58)

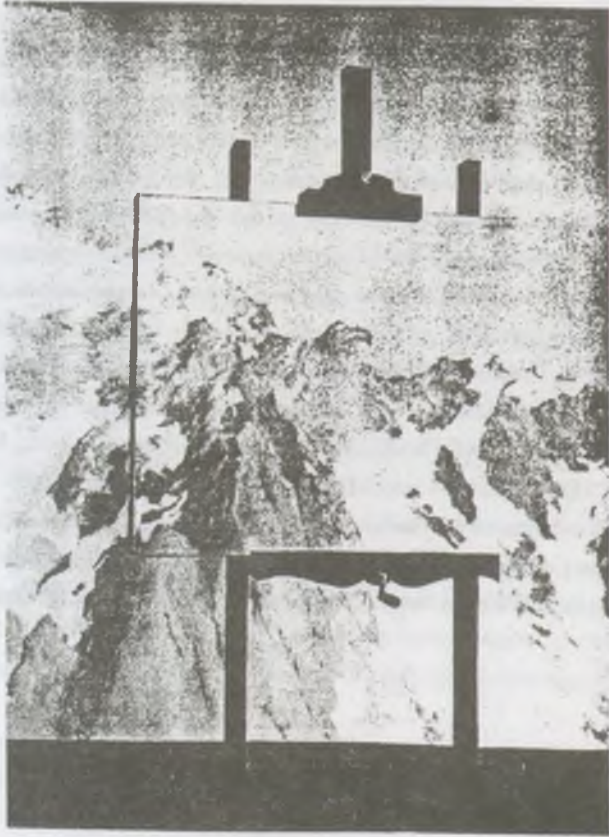
<sup>46</sup> Bergisch-Gladbach: Bastei-Lübbe 1985, 2 Bde

<sup>47</sup> Bergisch-Gladbach: Bastei-Lübbe 1983 bzw. 1984



»katholisch«, »sozialistisch«, »nationalsozialistisch« oder »österreichisch«, die eine wie man mit Werner Kofler sagen könnte »Textkohärenz des Anbrunnens« in jedem Fall, auch den der Inhaltslosigkeit, sicherstellten. Die Erzeugung von Kohärenz, von formaler »Schönheit«, ist das Ziel, das sich parallel zur Schönheitsperfektion der Waren-Kultur geltend macht Literatur als wirklich verkaufbare Ware mag auch ein Faszinosum für Wallners Trivilliteraturproduktion ausgemacht haben (und für die »lesbare« Gegenwartsliteratur von Haslinger, Menasse und anderen ausmachen).

Vielleicht bildete auch der ORF-Literatur-Film eine stilistische Stütze oder Anregung für die neue Kohärenz der Texte in diesen Jahren, also die Umsetzung des Wortablaufs in ablaufende Bildfolgen, wie sie die >Alpensaga< von Turrini/Pevny zeigt: die Literatur wurde mit dem schlichten historischen Abbildungs-Sprechfilm verbunden, beide wurden »neorealistiche« Bild- und Wortfolgen nach dem Prinzip »und dann«. In den Zeiten des Regie-Theaters der Schaubühne in Berlin, die die klassischen Texte in den »unpassendsten« Übersetzungen zeigte, hat die >Alpensaga< meiningensich ein historisch-museales Kostüm angezogen. Erst die letzte Folge der >Piefke-Saga< von Felix Mitterer gibt diese Form, dann schon von Helmut Zenker kottan- und tohuwabohugeschult, endgültig auf. Andererseits kulminiert Mitterers Kunstrasen- und Südsee-Hotelkeller-Tirol mit der Vilmaierischen Open-Air-Mega-Leinwand, vor der die ausgezeichnetsten Premierengäste in einem »abgelegenen« Vorarlberger Tal sitzen: die »*Heimat-Landschaft Neu* findet die »physische Kulisse«, die sie einmal war, nun im Mega-Medium. Im Bild von Magrittes >Der Gipfelruf< und >Die Domäne von Arnheim< (Abb. 4) betrachtet: das Nest mit Eiern im Vordergrund symbolisiert die Schöpfer-Hoden Wallners, die Schöpfer-Hoden Schneiders und Vilmaiers vor der heroischen *Geschichte Neu* und der *Landschaft Neu*, sie sind nicht Arnheims, sondern Wallners, Schneiders, Vilmaiers und anderer »Domäne«.



*Abb. 4a: Magritte: Der Gipfelruf (1962).*



Abb. 4b: Die Domäne von Arnheim (1962)

\*

Die Neue Kohärenz nach 1970 hatte zu einem hörbaren Aufatmen der Leser und der Literaturwissenschaft (z.B. nach Heißenbüttels >Textbüchern< oder >D'Alemberts Ende< oder Oswald Wieners >verbesserung von mitteleuropa, roman<) geführt, da sie nun wieder ihren »realistischen« Illusionen eines Romans wie er immer war (und also auch des »Heimat-Romans«, und sei es als »Antiheimatroman«) nachhängen konnten. Einer der Protagonisten dieser Wende, Innerhofer, wurde von der Kritik auf das *genus redivivum* *versumque anti* festgelegt und fallengelassen, als er diese Festlegung in späteren Werken nicht bestätigte. Dabei hatte auch Innerhofer schon im ersten Roman die *Textkonstruktion* klargemacht: *Landschaft* als der »zusammengestohlene Grund und Boden«<sup>46</sup> des Vater-Patriarchen ist als Arbeit (»Handgriffe«<sup>47</sup>) der »Leibeigenen« umfassendes Zeichen für Herrschaft, die den Menschen verdinglicht und ohne Bedauern zerbricht. Auf *diese* Gegenwart des Textes, die in der neorealistischen Zeit durch zahllose andere Texte von Handke bis Scharang nahe lag, wurde der

---

<sup>46</sup> Franz Innerhofer: *Schöne Tage*. Salzburg: Residenz 1974, S. 188

<sup>47</sup> Innerhofer, a.a.O., *passim*

Roman nicht bezogen, sondern, bei Anerkennung der lieber »archaisch« als gegenwärtig akzeptierten Gewalt, auf ihre *Landschafts-Inszenen*: so, als (Anti-) »Heimatroman«, läßt der Text sich am einfachsten ins Leserverständnis übersetzen. Er läßt sich aber auch anders ins Leserverständnis übersetzen.

\*

Ich gehe nochmals von dem Achleitner-Text aus, den ich schon für Handkes »Hornissen« verwendet habe und an den ich nun als »dialektgedicht«, als Dialekt-Inszenen, verweise. Achleitner isolierte die »heruntergekommene« Sprache<sup>50</sup> der Dialektsprecher und ihre primitive Bedeutungsfülle des Nicht-anders-Könnens bzw. der Gewaltsamkeit und machte sie so sichtbar. Ernst Jandl liefert eine *Übersetzung* in diesem Sinne mit. Die Leserlust an der Wiener melodischen Heimatlichkeit des Dialekts wird von Jandl nicht zugelassen. Jandl läßt, wie Handke in seinen übersetzenden Anweisungen zur Textkonstitution, schriftsprachlich folgen, was er mit einer bestimmten Formatierung sagt:

nocha schmaiss maream äne  
eangrob eangrob  
/: und don singmaream an schdingadn koräu:/  
/: fafäu, bleeda hund, fafäu :/

nachher schmeißen wir ihn hinein  
ehrengrab ehrengrab  
/: und dann singen wir ihm einen stinkenden choral:/  
/: verfaule, blöder hund, verfaule :/<sup>51</sup>

In zwei Sprachen, d.h. in zwei Darstellungsweisen, werden die Verhältnisse deutlich gemacht, dialektal als emotional ansprechende »Heimat« Wien (bzw. Österreich, nach dem Zeugungsgedicht »1000 Jahre ÖSTERREICH«), und schriftsprachlich als Gebrauchsanweisung für die Häßlichkeit, das Haßvolle des Dialekts. Die Schriftsprache fordert auf, nicht nur zu hören und mitzusingen, sondern auch zu verstehn. Jandl schreibt dem Schriftsteller nochmals *nach* für den Leser. Auch »auf dem land« hätte er 1966 als onomatopoeisches Dialektgedicht schreiben

---

<sup>50</sup> Ernst Jandl: von einen sprachen. In: die bearbeitung der mütze. Darmstadt Neuwied: Luchterhand 1981, S. 122: »schreiben und reden in einen heruntergekommenen sprachen / sein ein demonstrieren, sein ein es zeigen, wie weit / es gekommen sein mit einer solchenen: seinen mistigen / leben er nun nehmen auf den schaufeln von worten / und es demonstrieren als einen stinkigen haufen / denen es seien. es nicht mehr geben einen beschönigen / nichts mehr verstellungen. oder sein worten, auch stinkigen / auch heruntergekommenen sprachenworten in jedenen fallen / einen masken vor den wahren gesichten denen zerfressenen / haben den aussatz. das sein ein fragen, einen tötenen.«

<sup>51</sup> Jandl: peter und die kuh, a.a.O., S. 99

können.<sup>52</sup> Aber die Befremdung der Lesergewohnheiten für die Haustier-Landschaft der »Heimat« ist zumindest ein Ziel des Textes: *Schriftstellen* soll nicht als »Heimat« verkannt werden. Die Leserlust an der »Heimat« erwächst aus der Verkenning der schriftgestellten Tatsachen, erwächst aus dem sprachmateriallosen Kurzschuß (des Nichtlesers als Leser der »Heimatliteratur«).

Jandl signalisiert für seine Sprachkörper deren relative Gültigkeit und Dauer, ihren *eigenartigen*, häufig schlechten Zustand. Er schreibt in der »heruntergekommenen« Sprache<sup>53</sup> für einen heruntergekommenen Körper, für den Gast auf Erden Jandl. Insofern stimmt sein Ausdruck »Gastarbeiterdeutsch« auch für die biographischen Gedichte. Ich lese auch in Robert Schneiders Heimatroman >Schlafes Bruder< eine solche »heruntergekommene Sprache«. Schneiders Johann Elias Alder, sein Frankenstein-Genie ohne tradierbares Genie-Werk, ohne Notation seiner »Kunst«, eine Kunst *ante litteram*, hält die Kohärenz des »Heimat«-Textes >Schlafes Bruder< vielleicht doch im Griff der Bildungsliteratur.

\*

Literarhistorisch ließe sich Jandls Verfahren, dialektal/schriftsprachlich ident zu halten, was nach Lesegewohnheiten und -fähigkeiten getrennt ist, dem Weinhebers gegenüberstellen, der Sprachen und ihre Wirklichkeiten strikt trennte: Weinhebers Wiener Dialekt-Gedichte von >Wien wörtlich< (1935) sind ohne Zweifel eine »Heimat« Wien. Gleichzeitig hat er (s)eine andere »Heimat« gebaut in gewaltiger Sonetten- und in Oden-Akrobatik, in monströser »Hochkunst«, wie man nach Robert Schneiders monströser Trivialkunst sagen könnte. In >Adel und Untergang< (1934) und >Zwischen Göttern und Dämonen< (1938) war »das Wort« da (>Hier ist das Wort<<sup>54</sup>) für die, ihren Bauprinzipien nach sprachlich *großdeutsche Heimat* Weinhebers. Es sind, jeweils »wörtlich«, hoch- oder dialektsprachlich, Konstruktionsprinzipien von jeweils stärkerer oder schwächerer ideologischer und sprachlicher Kohärenz. Jedenfalls aber geht es auch ums *Schriftstellen*.

Auch Karl Heinrich Waggerl könnte man in einem solchen Zusammenhang als *Schriftsteller* sehen. Er hat den Roman >Segen der Erde< des Nobelpreisträgers Knut Hamsun, erschienen 1917, gelesen und sich solange ziemlich genau daran erinnert, bis er seinen Heimatroman >Brot< ziemlich genau dem Hamsuns nachgeschrieben hatte – »ziemlich« heißt licet: Zu einem Plagiatsprozeß, von dem schon öffentlich die Rede war, kam es nicht. Waggerl schrieb nach dem Zweiten Weltkrieg keine Romane mehr: vermutlich hat er keine Romane mehr gelesen, hat in diesem Sinn des *Schrift-Stellers* Hamsuns >Gipfelruf< als »Domäne von Waggerl« aufgegeben.

---

<sup>52</sup> in: laut und luise. Olten: Walter 1966, S. 143

<sup>53</sup> Vgl. Anm. 50

<sup>54</sup> 1944, aber erst postum erschienen

## V. Wirklichkeit als Medienkohärenz

### V.1. Alltagsbilder/Bilderalltag

Nichts ist heimatlicher als die elektronischen Medien: das >Österreich-Bild< läuft, im Monopolsender ORF, im übertragenen Sinn ganztagig.<sup>55</sup>

Höhere Kaufkraft und längere Fernsehzeiten kennzeichnen die Zeit 1980-1990, an die die Zeit schließt, in der z.B. Josef Broukal wöchentlich im ORF und Jacob Steuerer wöchentlich in der >Presse< fürs Internet schwärmen wie um 1930 die Apotheker der Kleinstädte für »das Reich« (meist für das Dritte Reich). Es ist insgesamt die Zeit, in der Österreich von den Firmen der internationalen Öffentlichkeit und der österreichischen Öffentlichkeit als Österreich angeboten wird: das halbstaatliche Rundfunk- und Fernsehmonopol, zunehmend ein Shop und eine Selbstreklame-Anstalt wie CNN, nennt sich ORF (Österreichischer Rundfunk) und die ehemals staatliche Mineralölverwaltung, die inzwischen in ihrer Werbung weltweit prospiziert und mit außergewöhnlicher Tüchtigkeit die Landschaft in Österreich schützt, nennt sich OMV. Ich greife einige Beispiele aus der Werbung in dieser »Wettbewerbslandschaft« auf:

Es kann nicht bauerromanhafter zugehen als beim High-Quality-Certificate »Bei meiner Ehr'« des Rütli-Schwurs der Milchreklame-Kostümbauern, die über dem Schwurstein ihre Arbeitshände vereinen, oder bei den Antique-Mähern, die irritiert ihre Sensen aus der Wiese heben, um »abzuheben«, wenn Tirol »abhebt« ins GSM-Netz. Usw. In Koflers Roman >Konkurrenz. Szenen aus dem Salzkammergut< wird der Text dieser »Wettbewerbslandschaft« zu einem Teil auf die Werbesprüche aus dem Werbe-Büro des Protagonisten aufgelegt, der als »Kreativ-Techniker« wohlbegründet *mit dem Autor rechtet*, wie gut denn der Text des Romans sei, in dem ihm, dem Protagonisten und Kreativ-Techniker der Werbung, in seiner Bedrängnis nicht werblich hilfreich unter die Arme gegriffen werde. Die Forderung des Helden ist deutlich: den dichterisch schriftgestellten Text zugunsten eines werblich schriftgestellten aufzugeben (>Schlafes Bruder< erfüllt die Forderung, ich hoffe als Literatur).

Die Werbe-Bauern schwören und sensen unauffällig in der dichten Kohärenz, in der die Medien unsern Alltag herstellen, in dem wir die Bilder sind, die wir sehn. Wenn man nur an die Bild-Wirklichkeit des Fernsehens, einheitlich von den Weltnachrichten bis zur Werbung, und nur an den ORF denkt: Wir sind die Miene Horst Friedrich Mayers, wenn er ihm anstößige Kulturereignisse einleitet. Und Karin Resetarits, wenn sie sie dann »modern« ansagt. Der tiefeschürfende Peter Rabl in >Zur Sache<, Gertrude Aubauer im Parlament. Das »Spar«-Fernsehen. Sepp Forcher, aber auch Vera Russwurm, wenn sie »ins Laund eini« schauen. Der heimatliche >Musikantenstadel< aus Südafrika, »Life«-gestellt und gestylt. Die »Volksmusik«-Galas mit den Zillertaler Schürzenjägern und Brunner & Brunner, der Bergdoktor bzw. das Off-road-Gerät, Event-Landschaften des Schi-Professionalismus und das Traumschiff Schloß Orth

---

<sup>55</sup> Name einer jahrzehntelang täglichen, dann in der Variation eines Bundesländer-Fernsehens durchgeführten Abendsendung. Derzeit läuft zudem täglich mehrstündig *Willkommen Österreich*.

am Traunsee, aber namentlich festlegbare Landschaften sind von nicht festgelegten nicht zu unterscheiden. Dazu das Regionalfernsehen, das in Kärnten täglich vor den Schönheiten des Landes postierte oder über Wiesen und unter Bäumen schreitende Chöre präsentiert und ausschließlich über nicht-professionelle Kunst der Hobbyisten und Puppenmacherinnen berichtet; täglich fährt ein Sponsor-Bus mit der Event-Crew zu den Groß-Events der auch lokal nicht bekannten Größen usw.: Das ist die Medien-Heimat »Österreich«. Da tut es nicht weh, wenn jenseits ihrer Grenze Kanzler Vranitzky in Israel Worte gefunden hat, die in Israel anerkennende Beachtung fanden. Event wäre freilich: »Vranitzky zwingt Hebron-Siedler nach Tel Aviv zurück«.

Die hier nur angedeutete und nur am ORF angedeutete Bilder-Heimat ist kohärent wie es die imaginierten Heimaten beim Lesen der alten »Heimatromane« für die alten Heimatroman-Nichtleser-Leser waren. Aber nicht das Ideologische ist entscheidend, sondern die *Bildwelt*-Entsprechung, wie das Beispiel der Nachrichtensprecherin Margit Czöppan zeigt: sie mußte auf Seherwunsch gehen, weil sie medial nicht gut genug aussah und intellektuell schien. Sie war weder äußerlich noch innerlich ausreichend *Bild*-kohärent. Daher zeigt sich Elisabeth Spira *nicht* in ihren >Alltagsgeschichten< und kommentiert die Bilder nicht, sondern läßt sie uns als unsere Bilder.

In dieser kohärenten Bild-»Heimat« sind die Literaturwissenschaftler die Bergdoktoren, wenn sie nicht nur historisch, sondern auch noch für die Gegenwart von einem »Heimat«-Roman oder »Antiheimat-Roman« reden und sich nicht selber als Bild der Kohärenzbedingungen solcher Begriffe und Konstruktionen mitsehen. Das sagt nicht, daß die neue Bild-Heimat nicht Armut erzeugt in den Heimaten, wie sie im alten Bauernroman beschrieben wurde.

## V.2. Heimat-Bild-Romane

Für die politisch aufgeschlossene Kreisky-Zeit und ihr (zur Aufgeschlossenheit nicht nur paralleles, sondern auch konträres) »Österreich«-Bewußtsein hatte Oswald Wiener mit der >verbesserung von mitteleuropa, roman< den *eigentlichen* Heimat-Roman schon 1969 *vorhergeschrieben*, den »Heimatroman« Mitteleuropas als ein durch seine Krisenentwicklung seit dem vorigen Jahrhundert traditionell krisenbewußtes Territorium<sup>56</sup>. Oswald Wiener hat auch unserer Zeit ihren Heimat=Staats-Roman in den Worten des Autors: einen »Schundroman« geschrieben: 1990 erschien >Nicht schon wieder...! Eine auf einer Floppy gefundene Datei<. Der Titel meint: Nicht schon wieder leben, nicht schon wieder Gast auf der Erde sein, wie, ganz anders, Jandl das in seinem Gastarbeiter-Deutsch der Alkohol- und Körpergedichte und der andern Gedichte in »heruntergekommener« Sprache tut. Territorial, von der österreichischen »Wettbewerbs-Landschaft« her, ist im Text der >Floppy< alles »Heimat«: die

---

<sup>56</sup> Gemeint ist hier die Tradition Freud, Mach, Weininger, Wittgenstein, Musil u. a. Was aber Wiener meint, entnimmt man dem Literaturverzeichnis des Romans.

Lucona-Affäre; die Brennstäbe für das Atomkraftwerk Zwentendorf; Schiebungen im Innenministerium; Bürokratie als Erkenntnis- und Regulierungsapparat; eine tragische Liebesgeschichte; der Dandyismus des Neoliberalismus, hier zwar auch im Cavallery-Twill, aber mit offener Schädeldecke und in der Nährverdrängung einer Intensivstation im Koma. Usw. In dieser Landschaft soll der Einwohner Puterweck (=Computerweck), der mental nur als Datei auf einer Floppy-Disc erhalten ist, gelesen und vom Staat bzw. vom Ministerialrat Präkogler ediert werden der Floppy-Roman hat keinen Autor. Er erschien anonym, der Herausgeber Präkogler leitete sich von Philip K. Dicks »precogs«, den vor der Erkenntnis Stehenden, her; umgangssprachlich-»heimatlich« wird er das »Arschloch« genannt.<sup>57</sup> Die Floppy Puterweck, der billigste Datenträger, ist schon der Typ des Avantgardisten unter den neuen Menschen der Medien- und Verwaltungswelt. Die Avantgarde ist *fast* ausgestorben: Sie tritt bei Wiener nicht mehr als Autor auf, liegt, zumindest halbtot, im Bett der Intensivstation.

Als *Schriftsteller*, also poetologisch, bezeichnete Wiener im Gespräch den Floppy-Roman als »Schundroman«<sup>58</sup>: d.h. das *Schriftstellerische* ist auch hier, wie in der »verbesserung [...], roman«, das Entscheidende. Wiener vermeidet aber auch im »Schundroman« jede Fremd-Kohärenz (»Ich bin Schriftsteller ich verdränge nicht«) unserer bzw. der in Rede stehenden Bild-Heimaten. Sein »Schundroman« ist schwer lesbar gebaut, ist avantgardistisch-hochliterarisch. Gilt das auch für den »Schundroman« »Schlafes Bruder« von Robert Schneider, dessen Literarizität den Bildbezug Hamsun/Wagner/Handel-Mazzetti/Frankenstein/Comic formal nicht zu überschreiten vorgibt? Aber Schneider betont die Aldersche Kunst *ante litteram* und hält das Übersetzungserfordernis für die Bilder seiner historisierenden Heimat-Kohärenz bewußt in der extremen, aber naiv gegebenen Brutalität seiner Bilder; und dann im Film, in dem er, Robert Schneider als Schauspieler, in seiner Rolle des Kutschers geohrfeigt wird wie der »ordinäre« Dr. Döblinger in Doderers »Merowingern«. Schneider deutet insofern seine Text-»Hirnwischerei«<sup>59</sup> zumindest an. Man kann den Text wie das Gedicht »angrob« von Jandl ins Schriftdeutsch einer erschreckenden Brutalität übersetzen. Nach der Entstehungs- und Erscheinungszeit wäre es die des Neoliberalismus.

\*

Das rest-avantgardistische Prädikat »Schundroman« im Sinne Oswald Wieners kann als Leitbegriff für manche anerkannte Romane der österreichischen *Schriftstellerei* verwendet werden.

---

<sup>57</sup> Oswald Wiener: Nicht schon wieder...! Eine auf einer Floppy gefundene Datei. Herausgegeben von Evo Präkogler. München: Matthes & Seitz 1990, S. 18

<sup>58</sup> Gespräch am 15. 5. 1995 mit dem Verf.

<sup>59</sup> Von diesem Begriff, mit dem er die Literatur seiner Kollegen meint, hebt Schneider seinen Roman ab (zitiert in Rainer Moritz: Nichts Halbherziges. *Schlafes Bruder*. das (Un-)Erklärliche eines Erfolgs. In: Über *Schlafes Bruder*. Materialien zu Robert Schneiders Roman. Hrsg. von Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1996, S. 11-30, S. 17 Anm. 17)



Ein »Schundroman« wie der Wieners ist Robert Menasses Waldviertel-Roman ›Schubumkehr‹ (1995), in dem die Gattung Roman innerhalb der literarischen Fiction auf den Namen des Protagonisten Roman reduziert wird, auf Roman, den Video-Freak, der als Camcorder funktioniert und das *nach* Menasses ›Hegel-Roman‹ ›Selige Zeiten, brüchige Welt‹:<sup>60</sup> also als bewußt *schriftgestellte* Reduktion aufs medienwirklich-Banale und die Video-Sichtbarkeit der geschilderten Vorkommnisse. In der kohärenten medialen »Heimat« ist *der Roman* nur mehr ein Camcorder-Roman, ein Floppy-Protagonist.

Ein anderer »Schundroman« dieses Typs ist der »Thriller« ›Opernball‹ von Haslinger, ein makelloser Bestseller auch für das »Literarische Quartett« Reich-Ranickis: Eine mehrstimmige Tonbandaufzeichnung zu einer Fernsehübertragung des Opernballs, welcher das neben dem Neujahrskonzert der Philharmoniker wichtigste Medienereignis der »Heimat« »Österreich« ist (eine Milliarde Menschen, »die ganz Welt!« sagen die Moderatoren, schaut auf Österreich und Horst Friedrich Mayer). Haslingers »Heimatroman« vergrößert *in diesem* Ereignis »Opernball« den Bombenterror in Österreich, den die Polizei, sei's in den Briefbombenserien, sei's im Attentat von Oberwart, nicht in den Polizei-Blick und -Griff bekommt. Die Mordgewalt wird im Roman vermittelt über den Tonbandroman-Textregisseur Kurt Fraser, ein kriegsgeiler News-Reporter, der dieser Bildwelt seinen drogen- bzw. alkoholabhängigen Sohn opfert nicht anders als der Vater bei Innerhofer den Sohn Holl seiner Besitzpflege-Geilheit opfert oder der Vater Ackermann bei Winkler den Sohn, der in die Droge Schreiben flüchtet. Kurt Fraser sucht seinen Sohn dann vergeblich *auf dem Bild der Fernsehübertragung*, um ihn sterben zu *sehn*. Der Kriegsreporter als Kinderkiller<sup>61</sup> ist sein eigener Konsument des Massenmordes, der die weltgeschichtlichen Bezüge, in denen sein Tun steht, nicht verschweigt: »[...] die Wahnsinnsidee, auf dem Opernball Auschwitz nachzustellen? [...] Mein Material gab darüber keine Auskunft«. <sup>62</sup> Auch nicht über den Sohn: der Fernseh-Vater, der den Sohn in seinem Sinn zu erziehen hoffte, sah ihn nie.

Ein Hauptwerk dieser rest-avantgardistischen »Schundroman«-Raffinesse ist Johannes Mario Simmels ›Träum den unmöglichen Traum‹ (1996). Simmel läßt die neuere österreichischen Geschichte von vornherein *durch das Medium Film* in Erscheinung treten, und zwar als amerikanischen Sarajewo-Film (von Robert Siodmak 1953): also nicht in der »Österreich-Bild«-Perspektive Erzherzog Franz Ferdinands, sondern der Gavrilo Princip's. Sarajewo 1914 als Princip-Film 1953 wird auf das Bild Österreichs als Krankenhaus und Neonazi-Heimat in der

---

<sup>60</sup> Salzburg Wien: Residenz 1991, <sup>2</sup>1992; dann Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994, <sup>3</sup>1995

<sup>61</sup> Sein Ruhm gründet sich auf den Bildbericht über einen Granatentreffer, der in Sarajewo ein Kind zerfetzt. Auch Johannes Mario Simmel verwendet das medial bosnien-repräsentative Motiv wie Haslinger kritisch. Vgl.: Auch wenn ich lache, muß ich weinen. München: Droemer-Knauer 1993, S. 578 ff.

<sup>62</sup> Josef Haslinger: Opernball. Roman. Frankfurt/M.: Fischer 1995, S. 449

Gegenwart bezogen. Die *Bildwelt* als Vermittlungsverfahren für die österreichische Geschichte ist von Anfang deutlich und wird immer wieder exemplifiziert.<sup>63</sup>

Dem Helden von Simmels Roman, einem Drehbuchautor aus Wien, entgeht die Zeugung einer Tochter während der Arbeiten im Filmmilieu. Als er sich jetzt, inzwischen Großschriftsteller und körperlich und geistig am Ende, »heruntergekommen«, in einem Luxushotel in Biarritz umbringen will, erfährt er, daß er einen Enkel Goran hat, *von dem er so wenig wie von seiner Tochter wußte*. Goran liegt, da in Sarajewo keine Medikamente für seinen kaputten Körper und für seinen Lebensüberdruß nach dem Kriegstod der Mutter<sup>64</sup> zur Verfügung stehn, in der *Intensivstation eines Wiener Spitals*, dessen Ärzte sich vom Besuch des Großvaters eine Stärkung des Lebenswillens des Enkels erwarten.<sup>65</sup> Wie in Oswald Wieners »Nicht schon wieder...!« ist die Intensivstation des Spitals historisch und anthropologisch gemeint: es geht ums Überleben und ums Wie-denn-Überleben. Die langen medizinischen Beschreibungen bei Simmel, das hochtechnifizierte Bett bei Wiener fungieren als »archaischer« Opferaltar »in Zeiten wie diesen«. Einerseits die Lebensrettung des Enkels durch die Ärzte, durch den »heruntergekommenen« Großvater, durch die Großmutter (eine unansehnliche alte Czöppan, die aber als ehemalige Geliebte im Ersten Bezirk neu ausgestattet, gegenwärtiges »Bild« einer Frau wird), anderseits die Lebensverweigerung des Enkels Goran werden in bedeutende Spannungen gestellt (wie bei Vater und Drogen-Sohn Kurt und Fred Fraser bei Haslinger). Es geht um heruntergekommene Körper, heruntergekommene und heruntergebrachte Verhältnisse wie bei Jandl (aber doch auch bei Schneider: das gelbäugige Monster Johann Elias und der Krüppel Peter Alder). Simmels Held, der fortschrittlich-aufklärerische, aber an seinem Engagement längst zweifelnde Großschriftsteller der aus einer Art Werkverzeichnis Simmels zusammengesetzt wird wie bei Oswald Wiener Puterweck aus den Werken Wieners wird aus seiner Selbstbild-befangenen, den überbenützten Körper peinlich pflegenden, todessüchtigen Großschriftsteller-Existenz geholt und stellt sich seiner Aufgabe, das Leben des unbekanntenen Enkels zu retten, wird aber schließlich durch ein Attentat Rechtsradikaler sozusagen durch einen der »Entschlossenen« der Rechtsradikalen-Gruppe des »Geringsten« im »Opernball« von Haslinger

---

<sup>63</sup> Ein Beispiel: Gavrilo Princip muß im Film auch ein Geliebter sein, wie er es auch im *Princip-Museum* in Sarajewo ist, in dem sich ein Bild der liebenden Frau befindet. Bei der Recherche nach ihr gegen den Willen des Museums-Direktors stellt sich heraus, daß die noch lebende, *als Museums-Bild* Liebende, sich kaum an Princip erinnert und sich keineswegs als ehemals Liebende sieht. Der Film wird aber, dem *Museum* und dem *Film* entsprechend, mit einer Liebenden gedreht. Es geht um akzeptable und die akzeptierten *Bilder*.

<sup>64</sup> Würde man, was der Roman nie nachweist, ein allegorisches Geschichtsbild zugrundelegen, wäre die Mutter wohl Titos Jugoslawien.

<sup>65</sup> Das wohl nicht nur als *Nachbar-in-Not*-Aktion von Caritas und ORF, sondern als politische Verantwortlichkeit der Habsburger und der republikanischen (nach Kofler: »Mock Turtle Soup« [Kofler: Üble Nachrede, a.a.O., S. 40]) Balkanpolitik zu lesen ist.

ermordet. Das Motiv zum Mordanschlag wird auf das Jahr 1945 zurückgeleitet, ganz konkret auf Figuren aus der Handlung des ersten Romans Simmels, »Mich wundert, daß ich so fröhlich bin«, der wie andere Werke Simmels zitiert wird. Ein, im Vergleich zu Haslingers Thriller, pessimistisches »Heimatbild«, poetologisch aber einwandfrei wie bei Oswald Wiener: der *Autor* »in Zeiten wie diesen« stirbt an der Schwelle der Intensivstation, er stirbt im neuen Spitals**ild** der »Heimat« Österreich. Mit dem Autor wird das literarische Schriftstellen zu Ende gebracht.<sup>66</sup>

Die Heimat-Verhältnisse implodieren, zeigen ihre Unmenschlichkeit, sei's historisch im Vorarlberger Heimatroman, sei's im Rechtsradikalismus wie bei Haslinger und Simmel oder in der rechtslastigen Normalität des Dorfes Komprechts im Waldviertel bei Menasse; selbst beim ironischen Biedermeier-Text Achleitners verrücken die hier allerdings explodierenden Plotteggs den Grimming (in Anspielung auf Paula Groggers berühmten »Grimmingtor«-Heimatroman) irreparabel für die Heimattreuen Verbände, die die »Grimmingtor«-Heimat vergeblich mit Gips ausgießen und fest machen wollen. Literatur der Avantgarde und sogenannte Massen-Literatur des Großschriftstellers Simmel, die beide ihr Handwerk verstehen, kommen rest-avantgardistisch auch insofern zur Deckung, als sie an ihren Möglichkeiten zweifeln. Mit Werner Kofler: auch *ein Simenon* könnte schwerlich helfen.<sup>67</sup>

\*

Mörderisch geht es auch bei der Überschreitung ideologischer Grenzen zu. In Robert Schindels »Gebürtig« (1992)<sup>68</sup> reisen ehemalige KZ-Häftlinge zu *Film*-Aufnahmen für einen KZ-Film nach Jugoslawien (entsprechend dem »Sarajewo«-Film bei Simmel). Sie haben ihr Leben als Schaubild-Spiel zu liefern, das heißt das filmadäquate »jüdische« Aussehen vorzuführen, nachzustellen. Leben wird am eigenen Leib entfremdet, verbildert, musealisiert: die Medienwelt ist Repräsentantin der Musilschen *modernen* Eigenschaftslosigkeit des Menschen: Die *Eigenschaften* haben sich in *Bild*-Verbänden selbständig gemacht.

Eine ideologisch entscheidende Schwelle in diesem Zusammenhang wird bei Haslinger überschritten<sup>69</sup>. Ehemalige Nazi-Opfer und neofaschistische Täter erscheinen in seinem Roman »Opernball« vereint: während der neofaschistische Täter, »der Geringste« mit christologischem Anspruch, zu Tode kommt, überlebt der Kriegs-Bild-Schmarotzer Kurt Fraser, der aus der Emigrantenfamilie Finkelstein stammt und als englischer Soldat an der Befreiung des KZs Ber-

---

<sup>66</sup> Das Verschwinden des Autors aus der Literatur tritt auch ganz anders in Erscheinung, wenn man an die Textkohärenz in Walter Gronds *Absolut Grand. Ein Roman* (Graz Wien: Droschl 1994) oder in *Absolut Homer* (Graz Wien: Droschl 1995) denkt.

<sup>67</sup> »Ob ich hingegen mit meinem Autor gut beraten bin, entzieht sich zwar meinem Beurteilungsvermögen, doch hege ich bereits Zweifel [...]: ein Simenon ist er nicht.« (Kofler: Konkurrenz, a.a.O., S. 39)

<sup>68</sup> Frankfurt/M.: Suhrkamp

<sup>69</sup> Vgl. dazu auch Art Spiegelman: Maus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, Bd. 1 1989, Bd. 2 1992, wo das medial noch krasser, im Comic, in Erscheinung tritt.

gen-Belsen teilnahm und diese Tat stets *mit Fotos* offeriert. Sein Sohn Fred flieht aus der BBC-Landschaft des Vaters in die Drogen-Landschaft, wird aber aus ihr zurückgeholt, indem ihn der Vater zuerst in die »Intensivstation« eines amerikanischen Überlebenscamps in der Wildnis-Landschaft steckt und ihn nach dieser Event-Heilung zum Angestellten der Medien-Landschaft des europäischen News-TV (ETV) macht, jenes News-Senders also, dessen Star-Kriegsreporter der Vater ist und der im Zusammenhang mit dem Bosnienkrieg in Wien auch die Übertragungsrechte für den Opernball erpreßt. Bei der Übertragung des Opernballes kommt der vom Vater an die News-Medien-Gesellschaft edierte Sohn zu Tode: die Integration in die väterliche Welt ist als Kindesverstümmelung mit tödlichen Folgen zu sehn. Das heißt aber: die *Emigranten-Familie* ist einerseits als Opfer und als Täter am realen und TV-Megamord beteiligt, andererseits ist dieser Mega-Mord *das österreichische Ereignis* »Opernball«, also Heimkehr der Emigranten, »Heimat«, Intensivstation, Tod.

Nochmals: Kurt Frasers medienstrukturell vermittelter Mord an seinem Sohn ist dem besitz-ideologischen Mordversuch des Vaters am Sohn Holl bei Innerhofer durchaus vergleichbar. Holl selbst und exemplarisch die Wirtschaftshelferin Helga, machen die tötende Besitzer-Gewalt des »Bauern«-Vaters so deutlich wie Haslinger die Bild-Gewalt der Event-Macher-Väter. Helga zerbricht absichtlich eine Tasse, um zu zeigen, daß dieses Zerbrechen eines Dinges mehr Entsetzen bewirkt als das Zerbrechen des Sohns, der als Knecht des Vaters bzw. des Besitzes ediert werden soll wie bei Oswald Wiener Puterweck von den Ministerialbeamten als guter Staatsbürger. Das den »zusammengestohlenen Grund und Boden« beherrschende Kartell von Gendarmerie, Kirche, Schule und Hofbesitzern, die Wirklichkeitsfabrik Pinzgau, ist dem Bilderkartell News-TV durchaus vergleichbar (wenn sie auch noch nicht »globalisiert« ist wie ETV). Wie Holl bei Innerhofer soll Fred Fraser fit menschlich tot gemacht werden für die patriarchalen Verhältnisse. Der Milieu-Unterschied ist nicht entscheidend, so wenig er entscheidend ist für die Vernichtung des Embryos in Schönherrs Drama in der Ärzte-Landschaft >Es< (1923), in welchem Zwei-Personen/5-Akte-Stück ein Arzt seiner Frau gegen ihren Willen das Kind abtreibt, oder für die Vernichtung des Sohns durch den Vater in Schönherrs Drama in der Bauern-Gebirgslandschaft >Erde< (1908). Mit Schönherrs >Kärnerleut'< (1904) dem Kinderselbstmord, mit Kafka, Hasenclever, Bronnen und anderen ließe sich das Motiv der Kindesverstümmelung bzw. des Kindesmordes in die ödipale Literatur der Jahrhundertwende zurückverfolgen. Auch das führte (auch historisch) weg vom Begriff »Heimatliteratur«. Die Lebens- und Leibeszerstörung der Söhne des fin de siècle wird nun an die Schreckbilder des 20. Jahrhunderts, die »Heimat«-Bilder des Nazismus und ihre KZ-Korrespondenzen angeschlossen (diese aber auch, bei Ruth Klüger, an den Machismo als gesellschaftliche Struktur).

Auch in Robert Menasses >Schubumkehr<, dem Waldviertler »Heimatroman«, findet Kindesmord statt. Der Bürgermeister führt seinen Event-Lebensanspruch »King« auf der Auto-tafel, ist mit der Bedrohung der Komprechter Arbeitsplätze durch billige Arbeitskräfte aus dem Ausland konfrontiert und will ihr mit dem Ausbau des Fremdenverkehrs begegnen; durch

Zubauten für den Fremdenverkehr erhalten die Komprechter Häuser Haken[kreuz]form. Der [Mauthausen]-Steinbruch wird stillgelegt und zum Steinbruch-Museum umfunktioniert, die überlebensgroßen mahnenden Engelsfiguren vor ihm abtransportiert usw. »King« findet schließlich seinen Sohn tot, als er ein totes Gastarbeiterkind zu finden meint. Sein Sohn und ein »fremdes« Mädchen, mit dem er spielte, hatten die Kleider gewechselt, »das Dorf«, dessen Machtkartell hier mörderisch eingriff, hatte das »falsche« Kind umgebracht.<sup>70</sup> Die strukturelle Begründung ist nicht anders als bei Innerhofers Dorf-Machtkartell. Unterschiedlich ist, daß der Protagonist, Camcorder-Roman, den Mord *nicht sieht*, weil er den Camcorder zu Hause gelassen hat und also nicht zoomen kann, als der Mord geschieht. Er selber ist ein zu schwaches Auge für die Wirklichkeit der Waldviertler »Wahlheimat« seiner Mutter. Man kann auch Kurt Fraser bei Haslinger so sehen.

Insgesamt: Die *Laios-Figuren* der bürgerlichen Jahrhundertwende sind gegenwärtig die Beherrscher der Medien-»Heimat« bzw. des Medien-Globus: Auch die Bild-»Heimat« ist auf Seiten der Väter. D.h. mit Oswald Wiener verallgemeinert: ein leistungsfähiger Computer vor Kopernikus hätte das ptolomäische Welt-Bild als Welt-Bild der Väter stabilisiert. Die potentiellen Vatermörder der Gegenwart unterliegen. Mit der Gülle werden bei Menasse zahllose Präservative auf den Acker ausgebracht: ein neues Bild ländlich-heimatlicher Fruchtbarkeit der Väter.

### V.3. Die neue Landschaft mit (alten) Opfersteinen

Der Präservativ-Acker führt zurück zur Landschaft. Sie wird bei Menasse nicht nur als Präservativ-Acker »punktgenau«<sup>71</sup> beschrieben; als Beispiel zitiere ich den, in Komprechts im Waldviertel neu angelegten, »im Zwielicht« liegenden Tourismus-Badesee: »[...] dieses Panorama, die Heimat, da war alles neu, die Wiese, die Bäume, die Steine, alles neu, es sah aus wie soeben erschaffen, so neu wie dieses neue Badegebäude, und er sah die Wasserfläche des Braunsees, wie eben erst eingeschenkt, mit beiden Händen umfaßte er die Kaffeetasse, trank sie leer, stand auf.«<sup>72</sup>

Wie dieses *Waldviertel Neu* gelingt die neue Landschaft heroisch auf der vor die bestehende Landschaft gestellten Mega-Leinwand mit Vilsmaiers Film nach Schneider: die Ware Land-

---

<sup>70</sup> Der Kleidertausch spielt Geschlechterrollen und politische Wirklichkeit zusammen wie bei Ruth Klüger, a.a.O.

<sup>71</sup> Nach einem kleinen Männchen mit Steirerhut, das im Rahmen eines Heimat-Gewinnspiels der täglich mehrstündigen Nachmittags-Sendung *Willkommen Österreich* in Kurzform vorgestellte österreichische Ortschaften aufzufinden hat, dabei nach Angaben des Spielteilnehmers eine fähnchenbewährte Stange »punktgenau« in die Landkarte rammen muß und dies jodelnd tut er müßte eigentlich, nach Menasses Landschaftsbild mit der Fahnenstange, die Präservative aufspicken.

<sup>72</sup> Robert Menasse: Schubumkehr. Salzburg Wien: Residenz 1995, S. 191

schaft<sup>73</sup> geht nicht verloren. Sie wird, nicht nur mit Präservativen, märchenhaft ausgestattet: die Plotteggs sind »Riesen«, die überlebensgroßen Mahngengel vor dem Steinbruch sind Geistergestalten, die freilich weggeschafft werden; die alte Frau, die der Bürgermeister »King« aussiedeln will, macht einen Giftanschlag wie eine Hexe, die Kinder tauschen die Kleider usw. Auch das monströse Hörwunder bei Schneider ist Geistergeschehen, das den Menschen verwandelt. Der Stein in der Emmer, auf dem Elias Alder als Frankenstein-Genie geisterhaft als ungeschlechtliches, vorzivilisatorisches Genie gezeugt wird, ein Androide aus einem Schwarzenegger-Hollywood-Film, ist auch ein *Opferstein*, auf dem er sich zu Tode bringt. Auf den alten »Teufelsstein« auf der neuen Badewiese zentriert Menasse den Kindesmord. Nicht nur Opferstein, sondern Schlachthaus ist der verlassene Waldviertler Bauernhof, in dessen Keller einer der »Entschlossenen« (der Rechtsradikalen) getötet und ausgeweidet wird. In der *Sonnwend*-Nacht wird er abgefackelt wie der Hof des Künstlers Andernteils in »Schlafes Bruder«. Auch die Staatsoper gehört zu diesen Mord-Plätzen. Ihre moderne Ausformung ist das Bett der Intensivstationen bei Simmel und Wiener.

Trotz des mythisierenden Horizontes dieser Bebilderung nichts anderes, als wenn Hollywood-Schwarzenegger durch Graz schlendert liegt es in allen diesen Fällen nicht nahe, einen primären Bezug zum alten »Heimatroman« herzustellen. Selbst wenn in den Opfersteinen »schundige« Zitate des Alten vorlägen, fügen sie sich müheloser als zum Alten in die Bilderkohärenz der Gegenwart. Es liegt am Schund der gegenwärtigen Zeiten, daß einst die »Heimatliteratur« keine »Schundliteratur« war und die jetzige Hochliteratur bewußt konzipierte »Schundliteratur« ist. Es geht um raffinierte *Anwendungen* von Bauweisen für »moderne« Roman-Stoffe. Einzel-Teile dieser Bauweisen sind in einer abgrenzbaren Vergangenheit als Typus »Heimatroman« schlüssig gewesen.

Ich schließe mit dem Opfer, das Werner Kofler dem »Heimatroman« Robert Schneiders darbringt, weil es nochmals die technisch-moderne, wenn auch deswegen nicht »postmoderne« Seite dieser Schriftstellerei in den Vordergrund spielt:

Gut, er ist ausgebildeter Schreiber Geselle, er hat eine Schreiberlehre erfolgreich abgeschlossen, er versteht sich auf die Sargtischlerei [...]. Wie er schreibt? Nun er spricht vor sich hin die Namen Robert Musil, Robert Schneider, und schon schreibt er, schon geht es dahin, die Namen Musil Robert, Schneider Robert vor sich hingesagt, schon schreibt er, schreibt und schreibt, zwischendurch trinkt er Milch und ißt Schokolade, und schreibt, schreibt dahin, trinkt einen Schluck Milch und schreibt, nimmt ein Stück Schokolade und schreibt, sagt: Robert Musil, sagt: Robert Schneider, und Patsch! steht alles geschrieben da; ein Schluck Milch, ein Stück Schokolade, und noch eines, und Patsch! erledigt sich alles wie von selbst. Wie der schreibt! Der kann aber schreiben, so schreiben können möchte wohl ein jeder gern! [...] Lüüt, Lüüt! Mann, der schreibt aber. Wie der schreibt, das Bübl, daß einer so schreiben kann! Gewaltig! Lüüt,

---

<sup>73</sup> Vgl. Die WARE Landschaft. Eine kritische Analyse des Landschaftsbegriffs. Hrsg. von Friedrich Achleitner. Salzburg: Residenz 1978

lüt! Schreibt und schreibt, schreibt dahin. Da, er schreibt schon wieder. Meine Güte, was für ein Schreiber! Er wird sich noch den Tod holen vom vielen Schreiben [...].<sup>74</sup>

Die Antwort von der Mutter

Die Mutter antwortet dem Sohn: „Du Schreiber!“

Die Mutter antwortet dem Sohn: „Du Schreiber!“

Die Mutter antwortet dem Sohn: „Du Schreiber!“

Die Mutter antwortet dem Sohn: „Du Schreiber!“

Die Mutter antwortet dem Sohn: „Du Schreiber!“

Die Mutter antwortet dem Sohn: „Du Schreiber!“

<sup>74</sup> Kofler: Üble Nachrede, a.a.O., S. 37 f.





LÁSZLÓ TARNÓI (BUDAPEST):

## UNGARNIMAGE UM 1800

(Ungarn: Heimat und/oder Fremde – auf deutsch)

Das Ungarnimage, das im folgenden erörtert werden soll, entstand in der historisch bestimmten Zeit um 1800 als das spezifische Heimatverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung in Ungarn.

Die meisten unter ihnen waren Stadtbürger des Königreichs, die nach den Türkenkriegen (vom ausgehenden 17. Jahrhundert an), vom demographischen Vakuum im historischen Mittelungarn angezogen, ihre alte Heimat in den österreichischen Erbprovinzen oder in Süddeutschland, ja zum Teil in den Randgebieten des Königreichs verließen, um eine *neue*, eine *zweite* Heimat in Pest, Ofen, Szeged, Stuhlweißenburg, Raab, Komorn, Fünfkirchen usw. zu finden. Die Übersiedlung von Intellektuellen, Wissenschaftlern und Künstlern nach Ofen und Pest wurde in den achtziger Jahren während der Josephinischen Administration zusätzlich in hohem Maße gefördert.

Hinzukamen Deutsche aus den schon immer türkenfreien oberungarischen Städten, deren Einwanderung bereits von den ungarischen Königen des hohen Mittelalters um 1200 gefördert wurde. Die Besonderheit *ihres* Identitätsbewußtseins war vor allem durch ihren evangelischen Glauben geprägt. Auch dies trennte sie von den größtenteils katholischen Neusiedlern. Somit waren ihre kontinuierlichen Kontakte zu den deutschen Universitätsstädten im norddeutschen *Mutterland* stets lebendig (während der Goethezeit zu Göttingen und Jena, davor zu Wittenberg und Halle, danach auch zu Berlin).

Schließlich gab es unter den Autoren des Königreichs um 1800 eine Reihe deutschsprachiger ungarischer Adliger, deren jeweiliges Heimat- und Identitätsbewußtsein mehr oder weniger auch von österreichischen und/oder deutschen Bildungsnormen und -mustern beeinflußt war.

Zwischen 1795 und 1812 erreichte das städtische kulturelle und literarische Leben dieser deutschsprachigen Bevölkerung seine ersten Höhepunkte – in vieler Hinsicht auch stellvertretend für das damals vorübergehend recht eingeschränkte ungarische literarische Leben – und gewann somit in der Kulturgeschichte Ungarns eine eminente Bedeutung. Dieser Aufstieg des deutschsprachigen kulturellen Lebens erfolgte in Ungarn, als die *Besinnung auf die eigene Nation* in den mitteleuropäischen Regionen durch aktuelle tagespolitische Ereignisse, sowie bis dahin unbekannte sozialhistorische Entwicklungstendenzen und deutlich divergierende politische und wirtschaftliche Interessen der verschiedenen Länder im geistigen, literarischen, ja sogar im ganzen öffentlichen Leben von Jahr zu Jahr immer mehr an Bedeutung gewann.

Früher genau abgegrenzte Begriffsinhalte von Wörtern solcher synonymischen Reihen wie *Vaterland*, *Heimatland*, *Heimat*, *Mutterland*, *Nation*, *Staat*, *Kaiser-* und/oder *Königreich* rück-

ten einander entschieden näher. Die einst (und später wieder) engeren Grenzen der *Heimat*, des »Landesteils oder Ortes« – siehe Duden – »in dem man (geboren u.) aufgewachsen ist«, erweiterte sich immer mehr auf das ganze Land, eine Deckungsgleichheit mit *Vaterland* anstrebend. 1800 exponierte z.B. Schiller seine »Jungfrau von Orleans« noch »in den geliebten Triften, / Den traulich stillen Tälern« der engeren Heimat, wo sie allerdings gleichzeitig bereits die Vision des bedrohten Vaterlandes erlebte. Aus der *Heimat* in das *Vaterland* bedurfte sie nur noch eines einzigen Schrittes, was ihr nicht mehr schwer fallen durfte, da die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Vision (in diesem Falle auch zwischen Heimat und Vaterland) in der *romantischen* Tragödie, wie sie hieß, bereits frei zu passieren waren. Vier Jahre später, als Attinghausen dem jungen Rudenz den Vorwurf in Worte faßte, »Leider ist die *Heimat*, / Zur *Fremde* dir geworden«, trennte *diese Heimat* überhaupt nichts mehr vom *Vaterland*, wenn das eigentliche Unterscheidungsmerkmal des letzteren – laut Duden – jenes Land sei »aus dem man stammt, zu dessen Volk, Nation man gehört« und dem man sich auch nach Attinghausen mit dem Dudenwort »zugehörig fühlen« sollte.

Die Deutschen des Königreichs um 1800 fanden allerdings ihre Heimat in Ungarn fast ohne Ausnahme vor der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen, als aus der Urheimat noch kaum etwas von einem deutschen National- und Vaterlandsbewußtsein zu importieren war. So konnte der gelehrte Universitätsprofessor an der Pester Universität, Martin Schwartner, in seinem Hauptwerk die merkwürdigen Schlußfolgerungen über die Deutschen in- und außerhalb Ungarns niederschreiben:

Keine Nation, weder der alten noch der neuen Welt, ist so zerstreut in allen Welttheilen, und unter jeder Zone zu finden, und denkt und handelt in diesem Verstande mehr *cosmopolitisch*, als die deutsche. Sogar auf die Enkel der Teutonen in Ungarn, scheint sich dieser allgewaltige Trieb [...] verpflanzt zu haben.<sup>1</sup>

Eine *nicht nationale* weltoffene Sichtweise im Sinne eines *ubi bene ibi patria* wurde damit 1798 noch als eine hervorragende *nationale* Eigenschaft aller Deutschen, auch der Ungarndeutschen, apostrophiert.

Dank der unternehmungslustigen Offenheit der Umsiedler für das Neue sowie den verschiedenen Begünstigungen in der ungarländischen Wahlheimat, vollzog sich ihre Umstellung auf die neuen Verhältnisse in allen Epochen äußerst schnell. Sie bekannten sich von Anfang an als Untertanen der ungarischen Krone, und schon in wenigen Generationen verschwammen die Erinnerungsbilder an die Urheimat. Um 1800 war es bereits vollkommen irrelevant, wann und woher (aus welcher Region) die Ahnen dieses oder jenes Autors (ob im Jahre 1200 oder erst fünfhundert Jahre später) nach Ungarn zogen.

---

<sup>1</sup> Martin Schwartner: Statistik des Königreichs Ungern. Erster Theil. Erste Aufl. 1798. Zweyte vermehrte und verbesserte Aufl. Ofen, gedruckt mit königl. Universitäts-Schriften 1809. S. 129.

Von den abgebrochenen Beziehungen zum einstigen Mutterland blieb für die große Mehrheit nur noch die deutsche Muttersprache erhalten, in der sie ihre zunehmende Verbundenheit mit der ungarischen Heimat artikulierte. Ungarn als Zweitheimat erlebten eigentlich nur – das waren auch nicht wenige – Deutsche der letzten Umsiedlergeneration.

Die Sprache ihrer poetischen Werke war deutsch, aber der Inhalt meistens »ungarisch«. Somit entstand eine deutsche Dichtung mit unverwechselbaren inhaltstypologischen Übereinstimmungen mit der ungarischen Literatur. Die engere Heimat fanden sie wie ihre magyrischen Landsleute an der »schäumend fluthenden« oder »eisige Schollen wälzenden« Donau in Pest (Halitzky, Boros<sup>2</sup>), an pannonischen Berghängen mit hier und dort hochschießenden spitzen Pappeln, Mandelbäumen und rankenden Weinreben (Rösler<sup>3</sup>), zwischen den felsigen Spitzen der Karpaten (Bredeczky<sup>4</sup>), in einem geselligen Kreis einer Altpester Wohnung (Halitzky<sup>5</sup>), in der Pußtalandschaft »mit wildem Gewieher in Csanáds grasigen Haiden der stampfenden Rosse« (Gruber<sup>6</sup>) sowie im Trubel der werdenden Großstadt (Purkhardt u.a.<sup>7</sup>), stolz auf die Leistungen von Landsleuten wie Széchényi (Bibliothek), Festetics (Landwirtschaftsakademie), Orczy (Gartenbau), Batthyány (wissenschaftliche Studien<sup>8</sup>), Kisfaludy, Csokonai, Kazinczy (Schriftsteller).<sup>9</sup>

Die Offenheit der deutschen Intellektuellen in den ungarischen Städten für die verschiedenen in- und ausländischen geistig-kulturellen Trends vor und nach 1800 integrierte und differenzierte dieses selbstverständlich gewordene ungarische Heimatverständnis unter den modernsten Aspekten der Zeit. Die hochgradige Integration entstand einerseits durch die (oben geschilderte) zeitgenössische mitteleuropäische Erweiterung des Heimatbegriffs auf das jeweilige

---

<sup>2</sup> Andreas Friedrich Halitzky: Epistel an Ign. Frölich, Pest d. 1. Mai. 1795. In: Musen-Almanach von und für Ungern auf das Jahr 1804. Pest: Verlag bei Konrad Adolph Hartleben (1803). S. 33 f.

Franz von Boros: Wie war mir da! In: Ungarische Miscellen. 1805. H. 3. S. 92 f.

<sup>3</sup> Christophorus Rösler: Der Weinberg bey Acsa. In: Musen-Almanach [...] 1804, a.a.O., S. 57 f.

<sup>4</sup> Samuel Bredeczky: Vaterland. In: Musenalmanach von und für Ungarn auf das Jahr 1801. Herausgegeben von Christ. Rösler. Preßburg: Schaufischer Verlag (1800). S. 15-17.

<sup>5</sup> Siehe Anm. Nr. 2.

<sup>6</sup> Carl Anton von Gruber: Hymnus an Pannonia. Wien: A. Pichler 1804. S. 29.

<sup>7</sup> Die Tageszeiten in mahlerischen Scenen-Darstellungen. Geschildert v. Chr. Rösler u. Norb. Purkhardt. Ofen 1805. 64 S.

<sup>8</sup> Siehe z. B.: R.: Den edelsten der Ungarn. Dem Grafen Franz Széchényi. Dem Grafen Georg Festetics, Stifter des Georgicons zu Keszthely. Graf Vinc. Batthyány. – In: Musen-Almanach [...] 1804. S. 43-48. u. S. 75 f.

<sup>9</sup> Siehe dazu u. a. die insgesamt etwa 400 Seiten umfassenden Korrespondenznachrichten über die Literatur und Kultur im Königreich Ungarn im Neuen Teutschen Merkur von 1802 bis 1808. Vgl. dazu L. T.: Der Neue Teutsche Merkur als Quelle historisch-hungarologischer Untersuchungen für den Zeitraum 1802-1808. In: Berliner Beiträge zur Hungarologie. Bd. I. Berlin 1986. S. 123-151.

ganze Land, in dem man lebte, d.h. auf das Vaterland. Andererseits wurde jene aufgeklärt kosmopolitische und christlich brüderliche Weltsicht, mit der katholische und protestantische deutsche Intellektuelle in Ungarn in den achtziger Jahren in ihren Heimatstädten und/oder in Pest, Wien, Jena, Göttingen usw. erzogen wurden, vom ausgehenden 18. Jahrhundert an immer stärker vor allem auf jene Volksgruppe konzentriert, der man sich zugehörig fühlte. So waren Heimat, Volk, Nation im Begriff, in einem einzigen Brennpunkt aufzugehen.

Ungarndeutsche, deren Väter vor diesen Entwicklungen nach Ungarn kamen, erweiterten um die Wende zum neunzehnten Jahrhundert die ursprünglich jeweils nur landesteilbezogenen Heimatempfindungen bereits zu Identitätsbekenntnissen *zum ungarischen Vaterland*. Dies fiel ihnen um so leichter, da u.a. eine überaus bedrückende wirtschaftliche Diskriminierung, durch Zollbestimmungen des österreichischen Kaisertums, die Interessen der in den verschiedensten Teilen des Königreichs beheimateten deutschen Stadtbürger viel mehr miteinander und dem ungarischen Adel verband, als etwa mit ihren Standesgenossen in Wien. Man braucht dabei nur an die beiden gleichzeitig – jedoch ganz unabhängig voneinander – entstandenen deutschsprachigen Schriften des Adligen Gregor Berzeviczy und seines zipserdeutschen Landsmanns, des Theologen Jacob Glatz, über die brutale Kolonialisierung des ungarischen Vaterlandes durch Österreich zu denken<sup>10</sup>. Zur Ausdehnung der Landesteil-Grenzen der jeweiligen Heimat trug freilich auch die um 1800 äußerst schnell vollzogene Zentralisierung des deutschsprachigen kulturellen Lebens in der Pest-Ofener urbanen Region bei – mit einer rasch zunehmenden Zahl von deutschen Verlegern, Buchdruckern, Buchhändlern, Zeitschriften-Redakteuren, aber auch von Herausgebern von Almanachen, Kalendern, Taschenbüchern, außerdem von Schauspielern (in drei Theatern), Dramatikern, Dichtern und manchen europaweit berühmten Universitätsprofessoren und Architekten. Ein Zentrum der deutschen Kultur und Wissenschaft entstand, zu dem die kleineren deutschen kulturellen Inseln selbst in den äußersten Randgebieten des Königreichs mit zunehmender Frequenz Brücken schlugen.

So erstreckte sich ein Netzwerk der Produzenten und Konsumenten der deutschsprachigen Literatur und Kultur, mit einem Wort des ungarndeutschen literarischen und kulturellen Lebens, auf das ganze Land. Man war fest entschlossen, alles zu unternehmen, um das Niveau dieses angehenden deutschsprachigen literarischen Lebens zu heben, eine ungarndeutsche Literatur in der Sprache Goethes zu fördern, wobei man sich als deutschsprachiges Mitglied der ungarischen Nation begriff und demzufolge ganz konsequent *deutsch*, u.a. vom *Ausländer-Goethe* schrieb, wie z.B. im Jahre 1800 der bedeutendste ungarndeutsche Literaturorganisator, Christophorus Rösler, indem er die folgenden rhetorischen Fragen stellte:

---

<sup>10</sup> Gregor Berzeviczy: Ungarns Industrie und Commerz. – In: Neue Zeitung für Kaufleute, Fabrikanten und Manufakturisten. Hrsg. v. J. A. Hildt. Weimar 1802. Nr. 19-29.

[Jacob Glatz:] Freymüthige Bemerkungen eines Ungars über sein Vaterland. Teutschland 1799. 348 S.

[...] Sollten wir deßwegen, weil Ungarn bis jetzt keinen Wieland, Schiller und Göthe, keinen Matthisson, Voß, Pfeffel u.s.w. besitzt, es nicht versuchen dürfen, ob wir in der Folge welche bilden können? Sollen wir nur immer *ausländische* Werke bewundern?<sup>11</sup>

Daß er dabei an *deutsche* Autoren *Ungarns* dachte, machte er u.a. mit den folgenden Worten deutlich: »Das weitläufigte Ungarn hat unstreitig auch auf dieser Seite gute Köpfe – nur daß die meisten davon brach liegen [...]«. <sup>12</sup>

Es ist auch beachtenswert, daß Rösler ebenda seinen ersten *deutschsprachigen* lyrischen Almanach im Königreich den inländischen wie auch den *auswärtigen* Lesern als das neueste poetische Produkt der *ungarischen* Literatur vorstellte, mit dessen Patriotismus er in hohem Maße zur Förderung der »einheimischen Kultur« des *ganzen Landes* beigetragen zu haben meinte:

Auswärtige Rezensenten aber bitten wir um schonende Aufmerksamkeit auf *das neue Ereigniß der ungrischen Literatur*. Übrigens empfiehlt sich diese Anstalt und ihre Fortdauer der Unterstützung und dem *Patriotismus unseres Vaterlandes*, der wahrlich nie ächter sein kan [!], als wenn er zur Erhöhung einheimischer Kultur thätig ist. <sup>13</sup>

Die Entwicklung des Heimatverständnisses in der deutschsprachigen Bevölkerung und ihrer Poesie war um 1800 allerdings auch vielfach hochgradigen Divergenzen ausgesetzt. Der Haupttendenz nach sollten die Grenzen der Heimat, des Vaterlandes, der Nation, ja aller Völker des Königreichs und sämtliche patriotischen (auch lokalpatriotischen) Gefühle ineinander fließen. In einem Gedicht von Rösler mit dem Titel *Nationalstolz* ist vor allem jene bravouröse Fertigkeit zu bewundern (weniger die poetische), mit der er fähig war, *alle* obengenannten Begriffe (auch adjektivisch abgeleitet) in einer chaotischen Intertextualität miteinander zu verbinden, und zwar so, daß sie alle mit allen jeweils hätten ausgetauscht werden können (abgesehen freilich von den manchmal unumgänglichen prosodischen Zwängen), wie dies die folgenden Zitate aus dem Gedicht veranschaulichen:

[...] alles, was nach Form und Leben strebet,  
*Die Heimath* ist's, für die es wächst und lebet.

[1. Strophe]

[...] was da lebt mit Kräften oder Trieben,  
*Die Heimath* will es und die Gattung lieben.

[2. Strophe]

Und soll der Mensch dem schönen *Heimaths-Boden*,

<sup>11</sup> Christophorus Rösler: Vorrede. In: Musenalmanach [...] 1801. S. 2. [Hervorhebung durch den Verf.; Anm.]

<sup>12</sup> Ebda. S. 5

<sup>13</sup> Ebda. S. 7. [Hervorhebungen durch den Verf.; Anm.]

Dem *heimathlich* befreundeten Geschlecht  
Entsagen dürfen [...] ?  
[...]  
Soll für das *vaterländ'sche* Wirken, Leben  
Nicht schwellend sich das Herz im Busen heben?

[3. Strophe]

Die Reitze unsrer *vaterländ'schen* Auen  
Den Werth der *vaterländ'schen* Nation  
Soll ohne Rührung sie erkennen, schauen,  
Und ohne Selbstgefühl *des Landes Sohn*.  
[...]

[4. Strophe]

Uns gehört das Schöne und das Gute,  
Das in der *Heimath* fruchtbar sich beweist  
[...]

[5. Strophe]

[...] Heil den *Patrioten*, deren Stärke  
Den Vätern gleich besteht durch Kraft und Werke.

[6. Strophe]<sup>14</sup>

Nach diesem Heimatverständnis umfaßt die Heimat im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts in Raum und Zeit das ganze ungarische Vaterland. Künstlerisch unvergleichbar wirksamer als bei Rösler kommt dies in Grubers und Bredeczkys Gedichten zum Ausdruck: Die engere Heimat, der jeweilige Ort der Geburt, der Kinder- und Jugendjahre (bei Gruber in Szeged und in der Csanáder Pußtalandschaft, bei Bredeczky in den Bergen der Karpaten) erhält in ihnen einen höchst expressiven poetischen bzw. metaphorischen Stellenwert.<sup>15</sup> (Professor Ludwig Schedius hat in seiner Gruber-Kritik die Szeged-Darstellung des Dichters mit jedem Recht als den poetisch wirksamsten Höhepunkt des umfangreichen Gedichts gewürdigt.<sup>16</sup>) Der Blickwinkel öffnet sich jedoch in beiden Gedichten auf Land und Leute des ganzen Königreichs in der erlebten Gegenwart und schwenkt gleichzeitig auf Visionen seiner Vergangenheit von dem landnehmenden Fürsten Árpád bis in die Hoffnung verheiße Zukuft.

---

<sup>14</sup> Ch. Rösler: Nationalstolz. In: Zeitung für Herren und Damen. Pest 1807. Nr. 18. S. 141. [Hervorhebungen durch den Verf.; Anm.]

<sup>15</sup> Samuel Bredeczky: Vaterland. In: Musenalmanach [...] 1801. a.a.O. S. 15-17.

Carl Anton von Gruber: Hymnus an Pannonia, a.a.O. S. 39 f.

<sup>16</sup> Rezension über den *Hymnus an Pallas Athene* und den *Hymnus an Pannonia*. In: Zeitschrift von und für Ungern zur Beförderung der vaterländischen Geschichte, Erdkunde und Literatur von Ludwig Schedius. 1804. Bd. 6. H. 4. S. 258.

Dabei entstehen vielfache intertextuelle Beziehungen innerhalb der zeitgenössischen ungarndeutschen Poesie, sowie zwischen den ungarndeutschen poetischen Texten und denen der früh- und hochromantischen ungarischen Dichtung von Dániel Berzsenyi bis Mihály Vörösmarty (d.h. von etwa 1810 bis 1840). Ich verweise in diesem Zusammenhang auf die Metaphorik in den Distichen der anonym veröffentlichten ungarndeutschen *Elegie an mein Vaterland* aus dem Jahre 1807, wo im Mondschein der verfallenden Burgruine plötzlich eine stumme Gestalt die Hand hebt und Bilder der Vergangenheit vorführend die Söhne des Vaterlandes zu optimistischen Zukunftserwartungen ermuntert.<sup>17</sup> Aus patriotischen Vergangenheitsvisionen abgeleitete Textstellen eines *hier leben und sterben müssen*, wie sie manchen ungarndeutschen Gedichten aus der Zeit zwischen 1804 und 1807 zu entnehmen sind,<sup>18</sup> dürften wohl allen Ungarn spätestens seit der Veröffentlichung des berühmten Vörösmarty-Gedichtes *Szózat* im Jahre 1837 bekannt sein.<sup>19</sup> Auch die vielen metaphorischen Brüche zwischen plötzlich einschneidenden antonymischen Textstellen mit dem glanzvollen Ruhm der Ahnen in der Vergangenheit einerseits und der in Finsternis verfallenen Gegenwart mit den *schwächeren Enkeln* andererseits, wie sie an mehreren Stellen der Gruberschen Poesie vorzufinden sind, korrespondieren eindeutig mit einer ganzen Reihe von lyrischen und epischen Texten der ungarischen Romantik. Das Gebot Ungarns *Europa zu schützen*<sup>20</sup>, Preislieder auf den *ruhmreichen Tod*,<sup>21</sup> die Heraufbeschwörung der fatalen Uneinigkeiten und Partekämpfe mit ihrer verheerenden Wirkung sind bereits seit dem ausgehenden Mittelalter immer wieder Themen der Literaturen des Königreichs gewesen.

Es gibt selbstverständlich auch reichlich Abweichungen von diesen alles einebnenden Einheitstendenzen des in der ungarischen Geschichtsschreibung als Hungarusbewußtsein apostrophierten Phänomens. Gewiß ist es dabei unerheblich, daß die Deutschen in ihren poetischen Vergangenheitsbildern die Akzente weniger auf die Landnahme, dagegen vielmehr auf die Könige Stephan und Matthias setzten als die ungarischen Dichter. Die Abweichung von der *magyarischen Norm* ist wesentlich größer, wo der Heimat- und Vaterlandsbegriff auf eine Kette von Heimaten, Völkern bzw. Nationalitäten auffächert. Der Dichter Dorion sieht z.B. in den von einander höchst abweichenden besten Eigenheiten der Ungarn, der Deutschen, der Slawen,

---

<sup>17</sup> *Elegie an mein Vaterland*. In den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben. Pannonien 1807. 24 S. – Vgl. damit die beiden Fassungen des ungarischen Gedichtes *Huszt* von Ferenc Kölcsey.

<sup>18</sup> Rösler: Nationalstolz, siehe Anm. Nr. 14; und Gruber: Hymnus an Pannonia, a.a.O. S. 43.

<sup>19</sup> Deutsche Nachdichtungen von 1842 bis zur Gegenwart. Zuruf, Aufruf, Mahnruf etc. bibliographisch verzeichnet in: Vörösmarty Mihály: *Kisebb költemények* [Kleinere Gedichte]. Bd. 2. Budapest: Akadémiai Kiadó 1960. S. 641-643.

<sup>20</sup> Johann Paul Köffinger: Lied der Edlen. In: J.P.K.: *Lieder für Ungerns Bewaffnete*. Panonien [!] 1809. S. 5.

<sup>21</sup> Johann Karl Unger: Hans Körmend oder die Weihe für das Vaterland. In: *Musen-Almanach von und für Ungarn auf das Jahr 1808*. Hrsg. v. Karl Georg Rumi. Leutschau 1808. S. 17-21.

der Illyrer sowie der Wallachen, wie es bei ihm heißt: den »stattlichsten fünf Granitsäulen«, die Garantie für das Gedeihen der Heimat, des pannonischen »Vielvölkerkönigreichs«. <sup>22</sup> Auch Schedius hatte in allen seinen Programmen stets alle Nationalitäten des Königreichs vor Augen, wenn er z.B. in seinem *Literarischen Anzeiger* eingangs alle »in Ungern [im weitesten Sinne, d.h. Siebenbürgen, Kroatien, Slawonien miteingeschlossen] erscheinenden Schriften« in sein Blickfeld zu ziehen beabsichtigte. <sup>23</sup>

Tatsächlich war die Offenheit für das jeweilige andere in der gemeinsamen pannonischen Heimat – falls dies überhaupt bewußt geworden ist – um 1800 im allgemeinen noch ganz selbstverständlich. Franz Xavier Girzik z.B., ein *Tscheche* aus Prag, Schauspieler in den Städten des ungarischen Königreichs, schrieb in Pest dem ungarndeutschen Publikum ein *deutsches* Erfolgsdrama von dem ungarischen König Stephan und widmete es »der edlen Nation der Hungarn in Unterthänigkeit«. <sup>24</sup> So einfach ging man damals noch in der ganzen Region mit dem Heimat-, Vaterlands- und nationalen Bewußtsein um. Niemand, auch kein Ungar, ließ sich dabei davon irritieren, daß nach der dramatischen Bearbeitung des historischen Themas durch Girzik der Árpáde Stephan mit seinen barbarischen Magyaren seinen historischen Auftrag nie hätte realisieren können, wenn nicht wackre Deutsche an seiner Seite gestanden hätten.

Beispielen für mangelnde Beziehungen zwischen ungarländischen Heimat- und Vaterlandsempfindungen begegnet man um 1800 vor allem in den westungarischen Landesteilen. Die Frage laß' ich hypothetisch offen, ob dies (auch oder nur) dem zu verdanken sei, daß in diesen Regionen eigentlich keine richtigen Grenzen mehr zwischen den deutschen Nationalitäten in Ungarn und dem zusammenhängenden deutschen Sprachraum in Mitteleuropa gezogen werden konnten, mit anderen Worten, daß die deutschsprachige Kultur Ungarns hier nicht wie sonst auf isolierten Sprachinseln sich entwickelte. Daß für Wiener Erlebnisse die Dichtung des Preßburger Karl Daniel Nitsch offener war als die der Pester Dichter, muß wohl selbstverständlich sein. Aber von den damals im In- und Ausland berühmtesten zwei ungarndeutschen Gedichtbänden aus dem Jahre 1800, erschienen unter dem vielversprechenden Titel *Feldblumen auf Ungarns Fluren gesammelt*, von den Dichterinnen Theresia Artner und Marianne Tiell, hätten schon wenigstens *manche* ungarische Heimatbilder – und bei der zeitgenössischen Erweiterung des Heimatbegriffs sogar auch ungarische Vaterlandsvorstellungen – erwartet werden dürfen, wenn auch die beiden Dichterinnen der westungarischen Region Neutra-Preßburg-Ödenburg zugehörten. Die Gedichte der beiden Bände reflektieren dagegen von Land und

---

<sup>22</sup> D. C. Dorion: Pannonia. Eine Ode am Altare des Vaterlandes. Pesth: Trattner 1811. 10 S.

<sup>23</sup> Johann Ludwig Schedius: Vorbericht. In: *Literarischer Anzeiger für Ungern*. Erster Jahrgang 1798. Erstes halbes Jahr. Pest. Nr. 1. S. 9-12.

<sup>24</sup> Stephann [!] der erste König der Hungarn. Ein Schauspiel in sechs Aufzügen von [Franz] Xavier Girzik, Mitglied der hochgräflichen Unwerth'schen deutschen Operngesellschaft in Ofen und Pest. Pest 1792 [2. Aufl. 1803] Druck Johann Michael Landerer. 184 S.



Heimat überhaupt nichts. Auf Ungarn weisen nur der exotisch anmutende Titel und das Vorwort, wonach mit den Gedichten lediglich dem kulturell zurückgebliebenen Vaterlande hätten Dienste erwiesen werden sollen: »[...] in unserem Vaterlande sind poetische Originalwerke noch so selten« – so steht es hier – »[...] daß Anfangs auch unvollkommene Versuche nützlich seyn können.« In der Fortsetzung wird es allerdings deutlich, daß die Autorinnen mit der Berufung auf Ungarn, wie auch auf ihre weibliche Verfasserschaft, in erster Linie nur das verständnisvolle Wohlwollen der Kritiker zu erheischen beabsichtigten: »Sollten sich Sprachfehler und Provincialismen finden, so bitten wir es mit unserm *Geschlecht* und *Vaterland* [...] zu entschuldigen.«<sup>25</sup> Ihre Poesie beweist, nichts ist ihnen fremder als diese Heimat, diese Provinz, dieses Vaterland. Beziehungen zu den *Fluren* des damaligen Ungarns schimmern lediglich in einem einzigen Gedicht, in *An die Waag bey P.*, durch. Das Wort *Heimat* erscheint in diesen Gedichten vor allem in religiösem Kontext (z.B. als *Heimath der Seele*<sup>26</sup>) und das Wort *Vaterland* nur mit dem politischen und patriotischen Engagement für »Austria«, »Kaiserfahn«, »Teuschlands Stärke« und »Fürstenbund« und jeweils mit der Hoffnung verbunden, daß die »rächende Axt [...] schon den Freiheitsbaum fällt«<sup>27</sup>. Auch Vergangenheitsbilder beziehen sich nirgends auf die ungarische Geschichte, etwa auf Árpád, St. Stephan, Matthias, dagegen wiederholt auf »den blutigen Kampf Herrmanns«<sup>28</sup> sowie auf Stoffe des deutschen Hochmittelalters,<sup>29</sup> jeweils das *deutsche* Vaterlandsbewußtsein artikulierend. Von dem als provinziell erachteten heimatbezogenen Patriotismus ihrer ungarischen Landsleute haben sich Theresia Artner und Marianne Tiell mit ironischen Worten distanzirt: »Unsere Landleute denken sehr patriotisch« – schrieben sie – »vielleicht reizt sie eine Schalmey auf vaterländischer Flur eher zur Nachahmung, als die kunstreiche Flöte, die ihnen aus fremder Fremde verhallend herüber tönt.«<sup>30</sup>

Man versteht eigentlich nicht, warum der Literaturwissenschaftler Ludwig Schedius und der Literaturorganisator Christophorus Rösler so erpicht waren, die beiden Dichterrinnen für ihre ungarndeutschen Almanachprogramme zu gewinnen. Vielleicht, weil »die kunstreiche Flöte [...] aus fremder Ferne«, d.h. die künstlerische Machart und Attitüde der gängigen Dichtung in Deutschland, tatsächlich niemand im Königreich so sprachgewandt nachahmen konnte wie gerade sie.

<sup>25</sup> Theresia Artner und Marianne Tiell: Vorbericht. In: *Feldblumen auf Ungarns Fluren gesammelt von Nina (Marianne Tiell) und Theone (Theresia Artner)*. Bd. I. Jena: J. G. Voigt 1800. S. V-XII.

<sup>26</sup> Theresia Artner: *Heimath der Seele*. Ebda. Bd. 2. S. 146 f.

<sup>27</sup> Theresia Artner: *Die Schlacht bey Maynz am 19ten October 1795*. Ebda. Bd. 1. S. 113-119.

<sup>28</sup> Ebda.

<sup>29</sup> Theresia Artner: *Der arme Franz*. Ebda. Bd. 2. S. 126-145.

<sup>30</sup> Siehe Anm. Nr. 25.

Für Theresia Artner und Marianne Tiell war somit Ungarn *weder die Heimat noch die Fremde*. Daß sie dort lebten, war für sie eine Art Selbstverständlichkeit – auf diese Weise war ihnen Ungarn eigentlich nie *fremd*. Da sie zu dieser Umwelt, dem jeweiligen Ort, den dort lebenden Menschen und ihrer Denkungsart keinerlei Beziehungen entwickelten, wenigstens solche in ihrer Dichtung nie reflektierten, wurde diese ihre Umwelt für sie auch nie die eigentliche Heimat im engeren und weiteren Sinne des Wortes.

Ganz anders als die westungarischen Dichterinnen wichen jene Deutschen von der allgemeinen Hungarus-Einstellung ab, die zu der letzten Umsiedler-Generation gehörend erst um 1800 im Königreich ihre Heimat zu finden versuchten. Die Norm dieser Deutschen war nicht (oder nur selten) das Weder-Noch der Theresia Artner, sondern ganz im Gegenteil eher das recht komplizierte, oft sogar von Identitätsstörungen belastete Sowohl-Als auch: Ungarn war für sie noch fremd, gleichzeitig sollte es aber auch bereits die neue, die Zweitheimat sein.

Stellvertretend für alle deutschen Neusiedler gedenken wir hier des zweifelsohne bedeutendsten Ofner Dichters, des 1786 in Nürnberg geborenen Johann Paul Köffinger, der seine medizinischen Studien in Pest nach der Jahrhundertwende beendete und sich anschließend in Ofen für sein ganzes Leben niederließ. Laut seiner Poesie schien für ihn offensichtlich der Zwispalt zwischen Urheimat und Wahlheimat das große Dilemma gewesen zu sein. Und trotzdem oder gerade darum schrieb damals außer ihm niemand so oft in seiner Lyrik das Wort Heimat nieder wie er. Und wie nur bei ganz wenigen verflochten sich in seinen Gedichten die Metaphern allgemeiner poetischer Naturkulissen mit ortsgebundenen Umwelt-Requisiten der tatsächlich erlebten Budaer Heimat, mit dem Blick vom Schloßberg auf die niederen Hügel, die Rebenhöhen, die Weingärten, auf die Donau, mit der Darstellung eines Sturmes über dem Schwabenberg oder der einsamen Ruhe im Auwinkel. Und doch überzieht diese Bilder immer eine traurige Stimmung. »Rückwärts flieht mein Blick«<sup>31</sup> – schrieb er in einem Gedicht, die poetische Attitüde auch der meisten übrigen vermittelnd. Wohl befindet man sich in Buda, wenn er an einer anderen Stelle eine Strophe mit den Worten anhebt: »Einsam steh ich hier auf diesem Hügel« und dann später die Frage offen schweben läßt: »Ach, was soll, was kann ich hier beginnen?«<sup>32</sup> Der Pilger, der (von Schillers 1805 entstandenem *Pilgrim* an) zu einer Modefigur der deutschen romantischen Triviallyrik wurde, erhielt bei Köffinger (trotz des unverkennbaren, sogar rhythmisch-melodischen Hangs zu dem Schillerschen Urbild) wenigstens am Anfang des Gedichtes eine ganz persönliche Note, indem er ausschließlich von seinem individuell erlebten Dilemma folgende Worte niederschrieb:

Aus der Heimat stillen Fluren  
Trieb mich feindlich das Geschick,  
Fern zu suchen eure Spuren,

<sup>31</sup> Johann Paul Köffinger: Die Erinnerung. In: J.P.K.: Gedichte. Pesth: Matthias Trattner 1807. S. 40-42.

<sup>32</sup> Johann Paul Köffinger: Beim Eintritt in die Welt. Ebda. S. 17-22.

Seelenruh' und Herzensglück.

In dem Labyrinth des Lebens  
Irrt' ich *Fremdling* bang umher,  
Den Leitfaden stets vergebens  
Suchend ein Verlassener.<sup>33</sup>

Die in höchstem Maße ichbezogene Funktion des »Pseudo«-Pilgerwortes *Fremdling* – und damit des ganzen Gedichtes – belegt die intertextuelle Beziehung zu einer anderen lyrischen Erklärung des Verfassers mit der Überschrift *Der Fremdling* aus dem gleichen Jahr.<sup>34</sup> Verfremdete Gefühle zur Zweitheimat vermittelt dabei das ganze poetische Instrumentarium dieses Gedichtes, wenn der Dichter darin z.B. behauptet, er sei hierher gekommen »in dieses *dunkle* Thal«, und besonders wenn das darauf antwortende Reimwort »*Quaal*«, die negative lyrische Attitüde, den Adressaten noch unmißverständlicher nachempfinden läßt. Nur der Anfang, die ersten Jahre, durfte nach diesem Gedicht vielverheißend gewesen sein:

[–]  
Es sprach mich anfangs alles  
Mit heitern Mienen an;  
Geräusch des Wasserfalles  
Und grüner Wiesenplan.

Der Hügel frisch mit Reben,  
Der Berg mit Wald gekrönt;  
Und überall war Leben,  
Vom schönen Lenz versöhnt.

[–]

Doch der Ausklang vermittelt mit der düsteren Stimmung die vollkommene »Leere«, die Entfremdung von jener »öden« Region, wo er leben muß, sowie infolge der unerfüllbaren Sehnsucht, die Geste unentschieden schwebender Unschlüssigkeit:

[–]  
Auch ward in meiner Sphäre  
So manches mir bewußt,  
Das eine kalte *Leere*  
Zurückließ in der Brust.

Der Heimath lieben Fluren,  
Ihr, die ich nie gekannt,

---

<sup>33</sup> Johann Paul Köffinger: Der Pilger. Ehd. S. 52 f. [Hervorhebung durch den Verf.; Anm.]

<sup>34</sup> Johann Paul Köffinger: Der Fremdling. In: Zeitung für Herren und Damen. Pest 1807. Nr. 15. S. 115 f. [Hervorhebungen durch den Verf.; Anm.]

Nun such ich eure Spuren  
In diesem öden Land.

In jene blaue Ferne  
Schau' ich so sehnsuchtsvoll:  
O sagt mir liebe Sterne!  
Wohin, wohin ich soll?

Die Erweiterung des Begriffs Heimat auf Vaterland ist für Köffinger untypisch. Wenn es dazu manche Ansätze gibt, so geschieht dies vor allem in den frühen Gedichten, in denen er mit seinem damals noch deutlich artikulierten deutschen Nationalgefühl den Grundschemata der ungarndeutschen Dichtung widerspricht, so z.B. wenn er in einem Gedicht an Klopstock erinnert:

Stolzer pochte *mein deutsches Herz*  
Als die stürzenden Bardengesänge  
Der Herrmanschlacht in mein Ohr  
Rauschten mit Donnergetön.<sup>35</sup>

Um so auffallender ist nur wenige Jahre später die plötzliche Hinwendung zur ungarischen Vergangenheit, zu den Heroen der ungarischen Geschichte, wie z.B. János Hunyadi, Miklós Zrínyi.<sup>36</sup> Und wenn dabei die Authentizität in der Stellungnahme des Ofner Dichters auch fragwürdig sein mag, so kommt er mit dieser Wende in seiner nationalen Sichtweise nun gewiß allgemeiner ungarndeutscher Nachfrage entgegen. Denn darauf kommt es nun an: Deutsch lesende Ungarn kann man anscheinend nur mit solchen Gedichten gegen die Franzosen mobilisieren, in denen nicht an das deutsche, sondern an das ungarndeutsche Nationalbewußtsein appelliert wird.

Somit schienen im Pest-Ofner literarischen Leben für die typischen ungarischen Aspekte in den deutschsprachigen Gedichten diesmal vor allem die *deutschen Leser*, das heißt die eigentlichen *Adressaten*, und weniger der *deutschsprachige Absender*, der Dichter Johann Paul Köffinger verantwortlich gewesen zu sein. Man kann also auf diese Weise im lyrischen Aspektwechsel des Dichters einen sonst selten so deutlichen Beweis für die Rolle des Konsumenten bei der Entstehung von lyrischen Produkten sehen.

Daß eher der Zwiespalt zwischen den beiden Heimaten als irgendein nationales Ahnenbewußtsein mit Hermann und/oder Hunyadi dem Dichter Köffinger naheging, beweist seine allseitige ablehnende Haltung im folgenden Distichon: »Wenn ihr o Völker! der Ahnen

---

<sup>35</sup> Johann Paul Köffinger: Bei Klopstocks Bildniß. In: J.P.K.: Gedichte, a.a.O. S. 47-49. [Hervorhebung durch den Verf.; Anm.]

<sup>36</sup> Johann Paul Köffinger: Lieder für Ungarns Bewaffnete, a.a.O. 16 S.

Tugenden prahlerisch anstaunt: Denk' ich: man staunet nur an das, was man selber nicht ist.«<sup>37</sup>

Für Köffinger war Ungarn um 1800 gewiß nicht fremd, noch weniger die Fremde, es war sein neues Zuhause, seine neue Heimat, die Wahlheimat. Aber wo und wann überschreitet man die Grenze zwischen Fremde und Heimat? Vielleicht dort, wo etwa die vielfach variierten Wörterbuch-Paradigmen wie z.B. »Ich muß/soll mir eine neue Heimat suchen/finden« enden. Dann allerdings müssen auch mißlungene Versuche zu unserem Forschungsgegenstand gehören.

Für den in Wien gebürtigen Schriftsteller Leopold Aloys Hoffmann, den ersten Lehrstuhlinhaber der Pester Germanistik, war die Ofner und Pester Stadtregion beinahe ein Jahrzehnt lang das eigentliche Zuhause, die Heimat. Er unternahm auch alles, um vom ungarischen Adel, den Pester Stadtbürgern und den Kollegen wie Schwartner, Schedius, Anton Kreil u.a. geachtet und aufgenommen zu werden. Er brachte es sogar bis zu leitenden Positionen in den Pester Freimaurerlogen. Und doch scheiterte er, vielleicht, weil er ein Ungarn nach seinem Bilde hätte schaffen wollen und dabei nicht im geringsten bereit zu sein schien, jenem Umfeld, das er zu seiner Heimat wählte, seinerseits die geringsten Zugeständnisse zu machen, so etwa wenigstens, wie dies u.a. Köffinger 1809 mit seinen patriotischen Ungarnliedern tat. Wenn aber Hoffmann letzten Endes nach einem knappen Jahrzehnt Ungarn, die Wahlheimat, verlassen zu müssen glaubte, so gehören auch seine leidenschaftlichen Worte gegen Land und Leute sowie Sitten und Bräuche des Königreichs ebenfalls in die Kategorie von Heimatbildern. Die folgenden bitteren Worte hätte um 1790 gewiß auch ein mit den damaligen politischen Verhältnissen des Landes unzufriedener ungarischer Intellektueller in Ofen oder Pest niederschreiben können:

Der Dorfedelmann und die meisten Komitatsbeamten halten ihr *Corpus juris* in dem Maaße für das beste und unfehlbarste auf Erden, wie ihren Speck und ihr Rindfleisch für das schmackhafteste in Europa. Unser Land hat alles, sagen sie, was wir brauchen und nicht brauchen. Fremde Wissenschaft ist uns so überflüssig wie der Eintrieb fremder Schweine. Es macht in den Augen und Nasen seiner meisten Nationalen jedem Edelmann und Bürgerlichen einen bösen Geruch, wenn er überwiesen wird, daß er im Auslande gereiset ist, und etwa dort etwas nützliches gelernt hat. Im Lande soll er bleiben, sagen sie, wir haben und wissen doch alles, was wir bedürfen, und die Fremden sollen ihre Wissenschaft und ihr magres Rindfleisch nur für sich behalten, denn unsre Hammel und Kälber sind doch fetter als die ihrigen. [...] Soll man es wohl gelinder als die tiefste Unwissenheit nennen, daß man sich in Ungarn mit den aufgeklärtesten Nationen der Welt messen will! – Ein Dorfedelmann in Ungarn weiß kaum so viel, als ein Faßzieher in Paris. Ein englisches Parlament gegen eine ungarische Komitatskongregation macht einen Abstand, wie der Senat des alten Roms gegen eine heutige kosakische Dorfschenke.<sup>38</sup>

Ob es um ein Heimatbild oder ein Bild von der Fremde geht, entscheidet gewiß nicht, ob Liebe, Zweifel oder Haß das jeweilige persönliche Verhältnis motiviert.

---

<sup>37</sup> Johann Paul Köffinger: Wider den Nationalstolz. In: J.P.K.: Gedichte, a.a.O. S. 121.

<sup>38</sup> [Leopold Aloys Hoffmann]: Ninive. Fortgesetzte Fragmente über die dermaligen politischen Angelegenheiten in Ungarn. o.O. 1790. S. 12-14.

Die angeführten Beispiele machen allerdings deutlich, daß eine Entscheidung ausschließlich nach dem jeweiligen Geburts- und Jugendort – so bedeutend dies für das Heimatelebnis im engeren oder weiteren Sinne des Wortes auch sein könnte – nicht unbedingt zu restlos befriedigenden Schlüssen führt. Gruber und Bredeczky, in Szeged und in der Zips geboren und aufgewachsen, hatten die Heimat in Ungarn. Für Theresia Artner (in Neutra geboren und in Ödenburg aufgewachsen) schien Ungarn immer fremd geblieben zu sein. Köffinger dagegen, in Nürnberg geboren, fand schließlich in Ofen seine Heimat, der in Wien geborene Hoffmann dagegen suchte nur in Pest seine Heimat.

In Zweifelsfällen dürfte man der Frage, ob das jeweilige deutschsprachige Ungarnbild, diesmal um 1800, ein Heimatbild oder ein Bild von einer fremden Welt sei, mit Hilfe eines Rasters der unter fremden Aspekten entstandenen deutschen Ungarnschemata näher kommen können. Der Katalog des stereotypen Ungarnimage unter Deutschen ist um 1800, wie auch heute, oft bis auf das Mittelalter zurückreichend in seinen Grundzügen stets unverändert: Schöne Frauen (von Walther bis zum Piroshka-Film), heroische Männer (von den Türkenkriegen bis 1956), fruchtbarer Boden, veranlagte Menschen, jedoch beide, Boden und Menschen, unkultiviert, roh, verwildert, ohne Ordnungsliebe, der Hilfe der hochentwickelten deutschen Kultur bedürftig (von der cluniazensischen Mission über das allgemeine »Europäisieren-und-Humanisieren-Wollen« der Magyaren, wie sich dafür u.a. Friedrich Schlegel, Ernst Moritz Arndt und – wenngleich mit anderen Worten – auch Goethe einsetzte, bis zu manchen ZDF-Sendungen, Zeit-Artikeln und dem Aufgabenkatalog der Goethe-Institute).<sup>39</sup>

Wird das jeweilige Ungarnbild ausschließlich oder überwiegend von diesen oder ähnlichen fremden Ungarnschemata bestimmt, so geht es mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht um Heimatbilder, sondern um Bilder, die unter ungarnfremden Aspekten erstellt, bei allen möglichen positiven und/oder negativen Akzentverschiebungen im Grunde genommen immer unverändert bleiben, wie dies für jede stereotype Anschauung auch immer charakteristisch ist. Das Fremdenimage erlebt nämlich meistens gar keine oder höchstens nur kurzlebige und jeweils unbedeutende Innovationen durch den Gegenstand selbst. Man sieht, was man im voraus weiß, was man sehen will, was auch immer das im voraus Vorgestellte bestätigt.

Derjenige Deutsche, der in Ungarn seine Heimat seit Generationen hat oder neuerdings sucht, findet, erlebt, der verändert, entwickelt, erneuert seine subjektiv und individuell erstellten Beziehungen zu seiner Umwelt, dem für ihn höchst naheliegenden Objekt, in einem ununterbrochenen Prozeß und berichtet auf diese Weise eigentlich nicht nur über ein fremdes Land, sondern liefert mit seinen kontinuierlich innovativen Vorstellungen darüber jeweils auch Beiträge zum eigenen Porträt.

---

<sup>39</sup> Siehe dazu L. T.: Deutschsprachige Ungarnbilder um 1800. In: Das Ungarnbild in Deutschland und das Deutschlandbild in Ungarn. München, Südosteuropa-Gesellschaft 1996. S.31-45.

Ein aufgebrachter deutschsprachiger Magyare empörte sich im Jahre 1803 über das zeitgenössische Ungarnimage der *fremden* Deutschen im *Neuen Teutschen Merkur* mit den folgenden Worten:

Mein mehrjähriger Aufenthalt in Teutschland ließ mich es erfahren, daß auch manche Männer mit sonst geläuterten Einsichten [...] höchst einseitige, abgeschmackte Begriffe von Ungarn und dessen Bewohnern hegen. Man denkt sich den Boden und das Klima dieses Landes als ein Analogon vom Schlaraffenlande, und weist dem Magyar seinen Standpunkt in der Völkerordnung dicht neben dem Türken und Kosaken an. [...] Die Reisenden, [...] welche unser Land mit ihrem Herein- und Durchfliegen beehren [...], suchen Naturalien, Seltenheiten, Anekdoten und dergleichen zusammen [...] Alle Reisebeschreibungen von Ungarn sind unzuverlässig und die meisten nichts als kümmerlich zusammengelesene Aggregate von theils falschen und schiefen theils unbedeutende Kleinigkeiten.<sup>40</sup>

Die sachlich besonnenen Erwägungen des ungarndeutschen Johann Ludwig Schedius über das Ungarnbild der Deutschen, der neben dem Ungarn Ferenc Kazinczy gewiß der bedeutendste geistige Vertreter des damaligen Königreichs war, verwiesen dagegen auch auf die mögliche *einheimische* Wirkung des jeweiligen fremden Ungarn-Images:

[...] Selbst der benachbarte, emsige jeden Beytrag zur Erweiterung seiner Kenntnisse so gern aufnehmende Deutsche [...] lernte [in Ungarn; L. T.] die Anstalten zur Aufnahme intellectueller und moralischer Cultur [...] nur höchst unvollkommen kennen [...] daher die Ungereimtheiten, welche von *Fremden* [...] theils nach dem Hörensagen, theils nach den Erzählungen flüchtiger oder hypochondrischer Reisebeschreiber, theils nach den einseitigen Berichten anonymer Einsender, uns sehr häufig aufgebürdet werden; daher die so ziemlich allgemein verbreitete Meinung von diesem Reiche, als ob es noch in tiefer Barbarey und Unwissenheit läge; daher die Verachtung und Vernachlässigung unserer *einheimischen* Literatur, die sich selbst *viele Inländer*, welche durch die Brille ausländischer Urtheile ihr Vaterland betrachten, zu Schulden kommen lassen.<sup>41</sup>

Die Botschaft des Ungarndeutschen Schedius *an seine Landsleute* im Jahre 1802 heißt demnach, vor dieser Brille des Fremden möge sich wenigstens der schonen, der seine Heimat in Ungarn hat, sucht oder findet.

<sup>40</sup> In: Der Neue Teutsche Merkur 1803. H. 10. S. 434 ff.

<sup>41</sup> In: Zeitschrift von und für Ungarn. Bd. 1. H. 1. 1802. S. 8 f. [Hervorhebungen durch den Verf.; Anm.]





ÜBER IDENTITÄT - ANDERSRUM

Dem Wörterbuch nach geht es also - dem spätlateinischen *identitas* entsprechend - um Übereinstimmung, Gleichheit, Wesenseinheit. Der springende Punkt liegt jedoch bei der Frage: will man mit sich selbst identisch sein, seine Persönlichkeit einsetzen und erfüllen oder identifiziert man sich mit etwas, was außerhalb der eigenen Persönlichkeit liegt, sei das nun die Nation, eine Religion, ein philosophisches Glaubensbekenntnis oder eine Person?! Warum diese ewige Suche nach einem äußerlichen Identifikationsobjekt, besser gesagt Idol, obwohl wir uns schon so oft dabei die Finger (und wahrlich nicht nur die Finger) verbrannt haben? Wahrscheinlich, weil bei dieser Identifikation uns ein metaphysisches *Obligo* für als *ab ovo* gültig erscheint, und wir gar nicht bemerken, daß dadurch unsere eigentliche Identität, unsere autonome Individualität flöten geht.

Gegen Ende des Kakanien-Kapitels im *Mann ohne Eigenschaften* führt Musil aus, daß ein Mensch mindestens neun Charaktere hat («[...] einen Berufs, einen National-, einen Staats-, einen Klassen-, einen geographischen, einen Geschlechts- einen bewußten, einen unbewußten und vielleicht auch noch einen privaten Charakter;»), und er fügt hinzu: «[...] er vereinigt sie in sich, aber sie lösen ihn auf [...]». »Deshalb« - so Musil - »hat jeder Erdbewohner noch einen zehnten Charakter, und dieser ist nichts als die passive Phantasie unausgefüllter Räume; er gestattet dem Menschen alles, nur nicht das eine: das ernst zu nehmen, was seine mindestens neun Charaktere tun und was mit ihnen geschieht, also mit anderen Worten, gerade das nicht, was ihn ausfüllen sollte.«

Das ist kein Gedankenspiel, sondern ernst zu nehmende Warnung, Warnung vor der Gefahr, in die Sackgasse des Nationalisten, des *homo stalinensis*, des Fundamentalisten - egal welcher couleur -, des Roboters u.ä.m. zu gelangen.

Vor kurzem erschien von dem rumänischen Philosophen R.-H. Patapievici eine Studie (Európai Utas Nr. 25), die sich zwar mit dem rumänischen Nationalismus und Protokronismus beschäftigt, deren Schlüsse aber auf alle sogenannten Gedankengänge zutreffen, deren höchste Instand die gewisse Besonderheit einer jeweiligen Nation ist. Denn überall, wo man auf nationale (oder andere äußerliche) Identität pocht, ist das Ergebnis - wie Patapievici zeigt - ein für unumstößlich erklärtes Normensystem gemeinschaftlicher Unverantwortlichkeit, die Unterbindung des selbständig denkenden und handelnden Individuums. Nicht von ungefähr hat auch Musil den oben erwähnten Abschnitt mit folgendem Satz eröffnet: »Es ist immer falsch, die Erscheinungen in einem Land einfach mit dem Charakter seiner Bewohner zu erklären.«

Die Erfahrungen, Bedürfnisse und wissenschaftlichen Erkenntnisse unseres Jahrhunderts belegen einstimmig: universale Systeme gibt es nicht, demnach können »universale« Ideen nur

falsch sein. Dabei kann ich mich unter anderen auf Karl Popper berufen (Über Wolken und Uhren, in: Objektive Erkenntnis): »Die Welt ist ein offenes System, worin die Entwicklung des Lebens ein Vorgang von Versuch und Irrtumsbeseitigung« ist. Und konkreter zeigt er, daß ein juristisches oder soziales System zwar von uns erzeugt ist, aber uns auch beeinflusst, also in keinem vernünftigen Sinn »identisch« oder »parallel« mit uns ist, sondern mit uns in Wechselwirkung tritt.

Aber anstatt mich in philosophischen Gefilden zu verlaufen, möchte ich lieber dem Beispiel Patapievici's folgen und vor der eigenen Tür kehren. Doch was ist die *eigene* Tür? Robert Schindel hat die Antwort darauf als Titel seines Romans (Suhrkamp, 1994) auf den Begriff »gebürtig« gebracht. Aber im Laufe des Romans zeigt sich, daß das gar kein so schlüssiger Begriff ist. Für mich persönlich würde er z.B. als Geburtsstadt Wien bedeuten, gleichzeitig eine seit Großelterns Zeiten assimilierte jüdische Familie, ein vom Gutbürgerlichen langsam aber sicher abrutschendes soziales Umfeld, in dem Strafe groß und Lachen klein geschrieben wurde und dessen Horizont durch Belletristik und Gemäldereproduktionen auf Ansichtskarten erweitert wurde. Sollte ich mit diesem »gebürtig« auskommen und all das, was ich im Laufe der historischen, beruflichen und privaten Eingriffe auf mein Dasein aufgelesen oder fallengelassen habe, geringer ankreiden?

Um aus dem privaten Bereich auszubrechen, wende ich mich dem schon erwähnten Roman zu. (Es sei mir verziehen, daß ich ihn hier nicht ästhetisch bewerte, sondern bloß an seine inhaltlichen Elemente anknüpfe.) Schindel stellt eine beachtliche Reihe von Menschen dar, deren »Gebürtigkeit« bestimmend zu sein scheint. Die meisten von ihnen sind Juden, genauer jüdische Intellektuelle, deren Abstammung durch den erlittenen oder erinnerten Holocaust noch stärker betont ist. Bemerkenswert ist, daß sich die jüdische Zugehörigkeit jeweils anders manifestiert. Über eine Dame erfahren wir, »ihr Jüdisches hat ein von ihrem sonstigen Ausdrucksvermögen abgekoppeltes Irrlaufdasein angenommen«, sie leidet also an einer unaufgearbeiteten Diskrepanz innerhalb ihrer Persönlichkeit. Der Literat Emanuel Katz ist ein Mann, der erst kürzlich, nach dem Tode seines Vaters, sein Judentum entdeckte, und in seinen schriftlichen Äußerungen vertritt er die Meinung, das Judentum könnte sich nur befreien, wenn es ihm gelänge aus der KZ-Bestimmtheit auszubrechen; außerdem macht er einem Freund – zu dessen Empörung – Vorwürfe, dieser würde sein Judentum verleugnen; einem Deutschen gegenüber äußert er: »Ich bin ja bloß privat Jude«. Was seine Ansichten und diese Bemerkung zu bedeuten haben, ist vage – nicht aus Verschulden des Autors, sondern als nuancierte Wiedergabe einer Figur. Beispiel der Verleugnung des Judentums ist im Roman Peter Adel, Regisseur in Hamburg, dem nach seiner Rückkehr aus der Emigration diese Haltung besser und klüger, oder einfach die praktischere schien. Ein ganz besonderer Fall verleugneter und fast gefundener Identität ist der aus Wien Stammende, in Amerika lebende weltberühmte Autor namens Gebirtig, der – seiner KZ-Erinnerungen wegen – jahrzehntelang verbietet, seine Werke im deutschsprachigen Raum zu verlegen oder aufzuführen, und der deutschen Boden, vor allem aber Wien nie

wieder betreten will. Bei einem ihm mit ethisch-politischen Gründen eher mehr als weniger aufgezwungenen Wienbesuch findet er jedoch nicht nur zu seiner Kindheit zurück, sondern wird auch fähig, Wien im wahrsten Sinne des Wortes zu genießen; schließlich aber kehrt er nach Amerika und zu seinen dortigen Gepflogenheiten zurück. Auf alle diese und viele andere Juden des Romans trifft der in ihm zu lesende Satz zu: »Da sitzen sie alle herum, sich selbst fremd, jeder an seiner Statt.« Wir werden den Satz noch einmal zitieren müssen, einstweilen aber sei festgehalten: Jeder erlebt und lebt sein Judentum anders.

Obiges hat in einem anderen Bereich mein Kollege Péter Varga nachgewiesen (»Ich bin ein Ungar mosaischer Konfession« – Ungarische Juden am Scheideweg von Identität und Sprachen. In: Berliner Beiträge zur Hungarologie Nr. 9). Am Beispiel von drei Schriftstellern – nämlich Moritz Gottlieb Saphir, Josef Kiss und Josef Holder (alle drei in Ungarn gebürtige Juden) zeigt er, daß die Möglichkeiten jüdischen Selbstverständnisses unterschiedlich sind (im gegebenen Fall die Hinwendung zum Deutschen, zum Ungarischen bzw. zum Jiddischen), daß demnach keineswegs bloß von einem Typus jüdischer Identifikation die Rede sein kann. Feinfühlig fügt Varga hinzu, daß »die Sprache meist den äußeren Lebensweg prädestiniert, abgesehen davon inwieweit diese Tatsache als eine von außen aufgetragene Last oder als eine frei gewählte Alternative empfunden wurde.«

Hier möchte ich wieder Persönliches einschalten: Meinerseits empfinde ich den Umstand, daß ich mich weder als Jüdin noch als Ungarin oder Österreicherin definieren kann, als einen erweiterten Daseinsraum, als ein Plus an Freiheit. Ich kenne aber viele Leute, die ihre ähnliche Situation – mit nicht geringerem Recht – als einen unüberwindlichen Makel, als Alptraum erleben.

Es geht also nicht um gewählte oder geforderte »Identität«, sondern vor allem um unsere Stellungnahme dazu. Im Falle der in der Welt zerstreut lebenden Juden wird es besonders klar, daß ihre nationale, religiöse und soziale Bindung objektiv und subjektiv problematisch und eben deshalb vielfältig ist. Nicht nur dem Identifikationsziel und -grad nach, sondern auch mit jeweils anderen Vorzeichen. Ein Jude muß sich – ob er will oder nicht – mit diesem Problem auseinandersetzen, denn mag seine Verankerung im Judentum noch so stark oder schwach sein, von außen wird jeder Jude ständig so als Jude identifiziert, daß sich darin eine Distanzierung, wenn nicht sogar meist eine Diffamierung verbirgt (Vom »dreckigen Juden« bis zum – im besten Falle – »ein Jude, aber ein anständiger Mensch«). Die von außen kommende Beurteilung wirkt sich natürlich auch auf die Eigenbeurteilung aus, doch auch das auf immer andere, jeweils individuelle Art; die facettenreiche Skala entfächert sich von der Verleugnung des Judentums bis zum trotzig überbetonten Bekenntnis dazu.

Es geht hier nicht darum, die Judenfrage zu behandeln oder gar Lösungsversuche dazu anzubieten. Sie dient hier nur als Beispiel. Ich bin nämlich überzeugt davon, daß die im Falle der Juden so offensichtliche Vielfalt nationaler und religiöser Selbstbestimmung auch bei anderen

Nationen und Völkern aufzufinden ist, man muß nur etwas genauer hinschauen. Dabei hat uns wieder Schindels Roman so manches zu sagen.

Einige Beispiele: Ein junger Mann namens Stiglitz, der die Stirn hat, einer Jüdin gegenüber Mauthausen als schöne Gegend zu loben, findet es selbst lächerlich »sich nach zehn Jahren Wien noch immer als Mühlviertler Aufsteiger zu fühlen.« Als er aber eine andere Dame kennen lernt, zieht er sich zurück, denn »nach ein paar Wörtern schreckte er, der Oberösterreicher von ihrem Tirolerischen zurück«. Sachs, dessen Vater für seine in Polen verübten Kriegsverbrechen hingerichtet wurde und der als kleiner Junge »der Prinz von Polen« genannt wurde, beschloß als junger Mann »keinen Vater zu haben, nie einen Vater gehabt zu haben.« Er zieht nach Hamburg, ist dort angehender Feuilletonist und glücklich verheiratet, doch nach Jahrzehnten holt ihn die innere Notwendigkeit der Klärung ein. Er erkennt: »Jedenfalls [...] stehen unsere Nächte heute unterm Schuldgestirn. Es kann keine Normalität geben.« Dem versucht er durch einen schonungslosen Rückblick auf seine Kinderjahre zu entkommen. Ich möchte die Beispiele aus dem Roman nicht häufen. Mit Sicherheit aber trifft auch auf seine nichtjüdischen Figuren der schon einmal zitierte Satz zu: »Da sitzen sie alle, jeder an seiner Statt.«

Um bei der Selbstbestimmung der Deutschen als Deutsche zu bleibe: lange Zeit schien sie problemlose Selbstverständlichkeit, bloß unterwandert von dem oft hämischen Verhältnis der deutschen Stämme zueinander. Doch nach dem Zweiten Weltkrieg ist es aus mehreren Gründen, vor allem durch die Teilung des Landes, gar nicht mehr so einfach zu bestimmen, was ein Deutscher ist. Diese Schwierigkeit wird durch die Völkerwanderung der letzten Jahrzehnte nur noch komplizierter. Beispiele dieser Art ließen sich bei anderen Nationen beliebig nachweisen und variieren.

Fazit im Klartext: keine Nation bildet eine homogene Familie. Ja mehr als das: wehe, wenn sie so tut, als wäre sie das. Vollkommene Einheit und Gleichheit tritt nämlich nur in zwei Fällen auf: im zum Massenwahn manipulierten Bewußtseinsverlust oder im Vorraum der Gaskammern. Und jedes Volk wird von außen auf gewisse, meist negativ gewertete Eigenschaften festgelegt (der dickschädelige Deutsche, der verlotterte Franzose oder Italiener, der humorlose oder verschlossene Engländer).

Hier einen Schlußpunkt zu setzen, wäre verfrüht. Der Einwand, daß es in jedem Volk gewisse Traditionen gibt, liegt auf der Hand. Wobei sich natürlich die Frage stellt, inwiefern traditionelle Gepflogenheiten (von der Küche bis zur Politik) einfach angenommen oder als allein seligmachende vertreten, oder aber mehr oder minder kritisch durchdacht werden. Dabei spielt die Heterogenität unseres Bewußtseins eine große Rolle. Ich gleite wieder ins Persönliche ab: dieser Tage – zu Jahresbeginn 1997 – habe ich mich dabei ertappt, zu behaupten, ich sei stolz auf die jungen Leute in Belgrad, die seit vielen Wochen so diszipliniert gegen die Wahlfälschungen demonstrieren. Dieser Stolz – also ein persönliches Gefühl – ist auf einige in Belgrad verbrachte Jugendjahre zurückzuführen. Doch denke ich nach, so berechtigen mich diese paar Jahre nach so vielen Jahrzehnten kaum zu einer derartigen Identifikation. Sartre

äußert sich irgendwo darüber, daß es für einen Franzosen viel peinlicher sei, in Istanbul französischen Straßenmädchen zu begegnen als solchen anderer Nationalität. Der puren Logik nach ist eine derartige Unterscheidung unberechtigt. Gefühle, traditionelle Verankerungen sind ausschlaggebend, wenn wir die Siege »unserer« Sportler, die Errungenschaften »unserer« Wissenschaftler und Künstler mit größerer Anteilnahme begrüßen. Eine gewisse Mechanik des als ganz persönlich empfundenen Unpersönlichen tritt hier in Kraft. Das scheint unvermeidbar. Unzulässig ist aber der eherne Vorsatz, keinerlei Irrtumsberichtigung zuzulassen. Selbstkritische Haltung unseren Gedanken und Gefühlen, der gewählten oder aufoktroierten Tradition gegenüber verbürgt die Möglichkeit, all unsere Charaktere nicht von einem einzigen verschütten zu lassen. Keine Identifikation mit einem Äußerlichen birgt metaphysische Erlösung vom Ich, vor der individuellen Verantwortung in sich, höchstens deren trügerischen Schein und damit Ichverlust.

Was ich hier über die nationale Identifikation darzulegen versuchte, könnte man natürlich am Beispiel des sogenannten Klassenbewußtseins oder an dem der Überzeugung, eine gewisse Sparte menschlichen Denkens und Tuns sei über alle anderen zu stellen u.ä.m. durchspielen. Führt aber Identifikation mit einem Äußerlichen zu Icheinengung und Ichverlust, birgt die Meidung jedweder derartigen Identifikation nicht Ichauflösung in sich, wie das schon Rilkes Malte erfahren mußte?

Bei Überlegungen dazu ist meines Erachtens die bewußte, also auch kritische Auseinandersetzung mit jedwedem Identifikationsobjekt der Ausgangspunkt. Weiterhin geht es nicht nur um selbstgewählte, sondern auch um selbstgestaltete Identifikationssphären - wohl gemerkt: Sphären im Plural. Man kann z.B. Albert Schweitzer nicht als Musiker, Musikwissenschaftler, Mediziner, Philosophen, Philanthropen oder religiösen Menschen einengen. Er ist das alles, doch auch sehr viel mehr. Er ist Albert Schweitzer. Nicht nur durch sein Format. Ich denke, jeder von uns kennt Menschen unterschiedlicher Herkunft und Bildung, die er als integrale Persönlichkeiten empfindet, weil sie offen sind, offen sowohl anderen als sich selbst gegenüber, d.h. willig und fähig sich zu verändern, willig und fähig Andersartige - in welchem Sinn auch immer andersartig - zu akzeptieren. Denn sie sind nicht auf einen einzigen »Wert« eingeschworen, beurteilen nicht alles und jedes im Sinne eines postulierten Superwertes, sondern achten die Vielfalt und die Relativität der Werte. Und darauf kommt es an.



Die Literatur der Heimatkunstabewegung um 1900<sup>1</sup>

I

Heimatliteratur: Das ist nicht Literatur über Heimat in einem allgemeinen Sinne, mit Beheimatung als einem tiefliedenden Bedürfnis des Menschen, mit Heimat als Summe der menschlichen Beziehungen, die an einen Ort geknüpft sind,<sup>2</sup> als zugleich Sozio- und Psychotop, das wir »mit bleibendem Affekt besetzen können«.<sup>3</sup> Bezeichnete man Literatur, die solches thematisiert, als Heimatliteratur, dann wären beträchtliche Mengen der Literatur darunter zu fassen, und man müßte auf Trennschärfe des Begriffs wohl verzichten. Hingegen läßt sich Heimatliteratur als Literatur der sogenannten Heimatkunst, genauer: der Heimatkunstabewegung, historisch bestimmen, und in ihrer bevorzugten Gattung, dem Roman, auch poetologisch.

Die Heimatkunstabewegung um 1900 war eine gegenmoderne, völkisch-nationalistische, z. T. antiklerikale Kulturströmung. Sie fand in Literaten ihre profilierten Sprecher und in der Literatur – stärker als z.B. in der Architektur – ihre größte Verbreitung. Sie trat reaktiv auf, das heißt, sie antwortete auf die politischen, sozialen und geistigen Entwicklungen, mit denen die Moderne die überkommenen Lebenswelten veränderte. Die Heimatkunstabewegung ist per Opposition an die Technisierung, Industrialisierung und an das massive Wachstum der Städte im 19. Jahrhundert gebunden. Das Verhältnis zwischen Land und Stadt verschob sich in zuvor nicht geahntem Maße. In Teilen des deutschen Sprachgebietes wurden Provinzen zur Umgebung von Metropolen. Ähnliche kulturelle Strömungen gab es auch in anderen Ländern, z.B. in Frankreich, allerdings mit längerem, weniger vehementem Verlauf: So wurde etwa Frédéric Mistral, der Hauptsprecher der provençalisch-regionalistischen Kulturbewegung, schon 1830 geboren. Daß die Heimatkunst in Deutschland und die leicht zeitverzögerte Variante »Provinzkunst« im österreichischen Teil der Doppelmonarchie<sup>4</sup> geballter und spektakulärer

---

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz soll im kommenden Jahr in der Reihe »Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur« (Themenschwerpunkt des Bandes: Jahrhundertwende) abgedruckt werden. Dem Carl Hanser-Verlag, namentlich Herrn Kristian Wachinger, sowie dem Herausgeber, Herrn Dr. Mix, ist für sein/ihr Entgegenkommen herzlichst zu danken.

<sup>2</sup> Mitscherlich, Alexander: Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden. Frankfurt/M. 1965 (=e.s. 123), 124.

<sup>3</sup> Ebenda, 60; Mitscherlich zitiert hier den Architekten Richard Neutra.

<sup>4</sup> Rossbacher, Karlheinz: Provinzkunst. A Countermovement to Viennese Culture. In: Erika Nielsen (Hg.): Focus on Vienna. Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History. München: Fink 1982, 23-31 (=Houston German Studies 4).

auftraten als Vergleichbares in anderen Ländern, läßt sich mit der im 19. Jahrhundert zunächst verzögerten, dann jedoch ruckartiger verlaufenden Industrialisierung und Modernisierung in Verbindung bringen. Auf den längerfristigen Vorgang einer »Entzauberung der Welt« (Max Weber) reagierte die Heimatkunst, wie zu zeigen sein wird, mit einer Mischung von anti-moderner Zeitklage und Aggressivität.<sup>5</sup>

Schon zur Jahrhundertwende wurde die Heimatkunst als eine Bewegung bezeichnet, und auch dem literatur- und kulturgeschichtlichen Blick von heute stellt es sich so dar. Sie hatte Vordenker (Paul de Lagarde, 1827-1891; Julius Langbehn, 1851-1907), Wortführer, Programmatiker und Propagatoren (Friedrich Lienhard, 1865-1929; Heinrich Sohnrey, 1859-1948; Adolf Bartels, 1862-1945; Ernst Wachler, 1871-1945; z. T. Carl Muth, 1867-1944, u.a.m.). Sie hatte eine Programmzeitschrift (*Die Heimat*, 1900-1904, danach *Deutsche Heimat*, beide im Heimatverlag Georg Heinrich Meyer in Berlin, in diesem Verlag auch die *Flugschriften der Heimat*), und sie hatte unterstützende Periodika auf ihrer Seite (*Der Kunstwart*, *Der Türmer*, in Österreich *Der Scherer*, *Der Kyffhäuser*, *Neue Bahnen*).<sup>6</sup> Es gab sympathisierende politische Verbände (z.B. »Bund der Landwirte« und sympathisierende künstlerische bzw. kunstpädagogische Vereine (z.B. »Dürerbund«). Vor allem zählten viele Autoren und eine Anzahl von Autorinnen zur Heimatkunst.<sup>7</sup> Autoren mit überregionaler Verbreitung und beträchtlichen Auflagenzahlen waren z.B. Gustav Frenssen mit dem Roman *Jörn Uhl* (1901), der 1903 bei einer Auflage von 150.000 stand, und Hermann Löns mit dem Roman *Der Wehrwolf* (1910) – dieser »Totschlagbuch« genannte Roman brachte dem Autor hundert Verlagsangebote ein.<sup>8</sup> Mit der Erwähnung anderer Autoren bzw. Werke, allesamt zwischen 1890 und 1914 erschienen, die mit der Summe ihrer Auflagenzahlen für ein Massenpublikum sorgten, kann man auch eine literarische

---

<sup>5</sup> In Karl Mannheims Unterscheidung von Traditionalismus und Konservatismus wären eine Anzahl von Autoren, jedenfalls aber alle im Folgenden genannten Programmatiker, als im zeitgenössischen Wortgebrauch »konservativ« zu bezeichnen. »Traditionalistisch« reagieren die meisten Menschen, wenn sie sich auf Veränderung vertrauter Lebensumstände spontan bedauernd oder widerwillig verhalten. Gibt sich Traditionalismus ein reflektiertes Handlungsprogramm, so spricht Mannheim von »Konservatismus«. Vgl. Mannheim, Karl: Konservatismus. Ein Beitrag zur Soziologie des Wissens. Hg. von David Kettler, Volker Meja und Nico Stehr. Frankfurt/M. 1984 (=suhrk. tb. wiss. 478), 92-136.

<sup>6</sup> Rossbacher, Karlheinz: Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende. Stuttgart: Klett (=Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft 13), 16 f.

<sup>7</sup> 10 von 116; diese Zahlen beziehen sich auf Verfasser/innen, die von der Jahrhundertwende bis in die Zwischenkriegszeit mit heimatliterarischen Veröffentlichungen hervorgetreten sind und über die grundlegende Daten bio-bibliographischer Art aus zeitgenössischen Quellen eruiert werden konnten. Die Gesamtzahl dürfte wesentlich höher liegen. Vgl. Anm. 5, 68 ff.

<sup>8</sup> Brief vom 7.11.1911, zit. bei Deimann, Wilhelm: Der Künstler und Kämpfer. Eine Lönsbiographie und Briefausgabe. Hannover: Sponholtz 1935, 257.



Geographie bzw. eine Verbreitungsrichtung andeuten: vom norddeutschen und vom südwestlichen Rand aus in fast alle Landschaften des Sprachgebiets. Schleswig-Holstein ist vertreten durch Julius Langbehn, Timm Kröger, Adolf Bartels, Gustav Frenssen, Helene Voigt-Diederichs (die erste Frau des für die Heimatkunst wichtig gewordenen Verlegers Eugen Diederichs), der übrige Norden und Nordwesten durch Hermann Löns, Karl Söhle, Heinrich Sohnrey, Lulu von Strauß und Torney (die zweite Frau Eugen Diederichs'). Die Eifel kam in einer der Schaffensperioden Clara Viebigs in die Heimatliteratur (*Das Weiberdorf, Das Kreuz im Venn*), das Elsaß durch Friedrich Lienhard (*Wasgaufahrten*). Schweizer Romanautoren fehlen nicht: Jakob Christoph Heer (*An heiligen Wassern*), Ernst Zahn (*Lukas Hochstraßers Haus*). Schlesien ist durch Wilhelm von Polenz (*Der Büttnerbauer*) und Paul Keller vertreten, Ostpreußen durch Fritz und Richard Skowronnek. Die österreichische Provinzkunst hat in Peter Rosegger einen vielgelesenen Autor als älteren Verwandten, der um 1900 im Sinne der Heimatkunst schrieb (*Erdsegen*).<sup>9</sup> Hermann Bahr (als Förderer, weniger als Autor - *Die Entdeckung der Provinz*<sup>10</sup>), Rudolf Greinz, Karl Schönherr, Franz Kranewitter, Hugo Greinz, Ottokar Stauf von der March (=Fritz Chalupka) luden zum Teil Literatur der ländlichen Szene ideologisch auf, was ihr in den zwanziger und besonders in den dreißiger Jahren die Förderung durch die offiziöse Literaturpolitik des österreichischen katholischen Ständestaates sicherte. Die Werke von Karl Heinrich Waggerl, Richard Billinger, Paula Grogger, Guido Zernatto könnte man, mit einem gewissen Risiko der Vereinfachung, so charakterisieren: »Provinzkunstprogramm der Jahrhundertwende minus Antiklerikalismus plus katholischer Akzent, bei schwebender Gewichtung des volkstümlichen bis völkischen Elements mit oder gegenüber dem christlichen.«<sup>11</sup>

## II

Die Literatur der Heimatkunst weist mit Szenerie und literarischem Personal zurück auf ältere Gattungen (z.B. die Dorfgeschichte). Einzelne ihrer Vertreter berufen sich gerne auf bestimmte Autoren vor ihnen, doch ist gegenüber solchen rückwärtsgewandten Umarmungen Skepsis und Differenzierung angebracht. Karl Immermann, Adalbert Stifter, Otto Ludwig, Marie von Ebner-Eschenbach und der kritische Realismus der ländlichen Szene bei Ludwig Anzengruber lassen sich nicht so leicht mit dem mehr oder minder stark ideologisch eingefärbten Programm der

---

<sup>9</sup> Vgl. Wagner, Karl: Die literarische Öffentlichkeit der Provinzliteratur. Der Volksschriftsteller Peter Rosegger. Tübingen: Niemeyer 1991, 344-375.

<sup>10</sup> In: Hermann Bahr: Bildung. Essays. Leipzig 1901, 148-1901. Zuerst in: Neues Wiener Tagblatt, 33. Jg., Nr. 270 (1. 10. 1899).

<sup>11</sup> Rossbacher, Karlheinz: Dichtung und Politik bei Guido Zernatto. Ideologischer Kontext und Traditionsbezug der im Ständestaat geförderten Literatur. In: Kadrnoska, Franz (Hg.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938. Wien, München, Zürich: Europaverlag 1981, 548.

Heimatkunst in Verbindung bringen. Die zahlreichen Manifest- und Programmschriften<sup>12</sup> der Heimatkunst sind weit entschlossener auf umgestaltende Beeinflussung der zeitgenössischen Gesellschaft gerichtet als zum Beispiel die literaturprogrammatischen Schriften des Bürgerlichen Realismus. Andererseits reicht für eine Beschreibung der Heimatkunstprosa das Genre-, Formen- und Stilrepertoire der Epoche des Realismus aus.

Man kann die Manifest- und Programmschriften der Heimatkunst analysieren und sich dann, aspektgeleitet, den erzählliterarischen Entsprechungen zuwenden.<sup>13</sup> Man kann aber auch, was hier geschehen soll, einige wichtige Aspekte der Moderne skizzieren und sie dann mit den auffallendsten antimodernen Schlagworten und Inhalten der Heimatkunst konfrontieren. Für diesen Weg bietet sich der neben Max Weber wichtigste Soziologe der Jahrhundertwende und Beschreiber der Moderne an, dessen Hauptwerke genau zur Zeit der Heimatkunstbewegung erschienen sind: Georg Simmel. Einige der von ihm differenziert erfaßten Aspekte des Modernisierungsschubs in den Jahrzehnten vor der Jahrhundertwende trifft man, ins Vereinfachte und Negative gewendet, bei den Heimatkünstlern wieder.

Georg Simmels Beitrag zu den Gesellschaftstheorien der Periode besteht aus seiner Differenzierungstheorie und seiner Geldtheorie.<sup>14</sup> Er hat darin wichtigen Faktoren Rechnung getragen: der Industrialisierung, dem daraus entstandenen Markt, der enormen Vermehrung der Geldmenge und der Steigerung ihres Umlaufs, dem damit verbundenen Wachstum der Städte, der gesellschaftlichen Differenzierung durch Arbeitsteilung und dem daraus entstehenden Komplexitätszuwachs der Kultur, sowie der Wirkung all dieser Faktoren auf den psychischen Habitus der Individuen. Allein daß die Städte zu Orten der höchsten wirtschaftlichen Arbeitsteilung geworden waren,<sup>15</sup> konnte sie im Sinne der Heimatliteratur, die Kleinregionen, Dörfer, ja Einzelhöfe wunschbildhaft als autark gestaltet hat, niemals zu guten Orten machen. Aber es geht bei Simmel nicht nur um ökonomische und berufliche Ausdifferenzierung, sondern auch um besondere Aspekte des Phänomens Geld: »Es sucht sich mit allen möglichen Werten und ihren Besitzern zusammenzubringen«, und umgekehrt erzeugt der »Konflux vieler Menschen [...] ein besonders starkes Bedürfnis nach Geld«.<sup>16</sup> Reflexionen über diesen Dyna-

---

<sup>12</sup> Eine Auswahl davon in Ruprecht, Erich und Dieter Bänisch (Hg.): *Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890 - 1910*. Stuttgart: Metzler 1970/1981, 321-363.

<sup>13</sup> Anm. 5, 25-64 und 126-251.

<sup>14</sup> Dahme, Heinz-Jürgen und Otthein Rammstedt: *Einleitung zu Simmel, Georg: Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl*. Hg. und eingel. von Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt. Frankfurt/M. 1983 (=sulr. tb. wiss., 434), 27.

<sup>15</sup> Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903). In: G.S.: *Das Individuum und die Freiheit. Essays*. Berlin: Wagenbach 1984, 201.

<sup>16</sup> Simmel, Georg: *Die Bedeutung des Geldes für das Tempo des Lebens*. In: *Neue deutsche Rundschau* Bd. 8 (1897), 115.

mismus bilden die Grundlage für Simmels Analyse der Moderne. Der »Konflux vieler Menschen«: Das ist zwar zu allererst die Sphäre der Großstadt, aber die Wirkungen daraus strahlen auch auf ländliche Kleinregion und Dorf ab. Zum Wesen des Geldes gehört ferner seine Zirkulation; »sobald es ruht, ist es nicht mehr Geld seinem spezifischen Wert [...] nach«. <sup>17</sup> Als zirkulierendes Geld wird es zur »reinsten Verwirklichung des Lebensprinzips«. <sup>18</sup> Es löst statische und ständische Verhältnisse in der Gesellschaft auf, es steigert das Tempo des Lebens, es macht zuerst alle Tauschverhältnisse zwischen den Menschen, dann auch ihre sonstigen Beziehungen abstrakt. In dem berühmten Essay *Die Großstädte und das Geistesleben* <sup>19</sup> ist Simmel den Auswirkungen der Arbeitsteilung, der gesellschaftlichen Differenzierung, des erhöhten Lebenstempos auf die Lebensumstände der Menschen nachgegangen. Die Großstädte bieten persönliche Freiheit in einem Maße, zu dem es in anderen Verhältnissen keine Analogie gebe, <sup>20</sup> denn die arbeitsteilige Differenzierung der Gesellschaft enthebt von Bindungen an Familie, Verwandtschaftsverband, Dorfgemeinschaft – alle in der Heimatliteratur positiv wertbesetzt. Alexander Mitscherlich hat Simmels Gedanken für die Zeit nach 1945, dabei das Wort von der Stadtluft, die frei macht, aufschlüsselnd, noch eindringlicher gefaßt: <sup>21</sup> Die Großstadt befreie von Intoleranz, kollektivem Zwang, scheinheiliger Beobachtung, verborgener Tyrannei und Konformitätszwängen des Dorfes.

»Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die *Steigerung des Nervenlebens*, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht«. <sup>22</sup> Es sei in der Großstadt unmöglich, so Simmel, auf jede Berührung mit Menschen mit inneren, d.h. Gemütsregungen, zu antworten. Wollte man das tun, »so würde man sich innerlich völlig atomisieren« und erschöpfen. <sup>23</sup> Das erfordert nicht weniger als die »Ausbildung des Intellekts als Reizschutz und Distanzorgan«. <sup>24</sup> Das wiederum führt zu »Blasiertheit« als der Nivellierung aller Regungen auf dasselbe Niveau mit Hilfe des Verstandes. In der Blasiertheit, so wie sie bei Simmel verstanden wird, tut der Mensch so, als könne nichts ihn wirklich berühren. Und hiedurch erscheint die Blasiertheit als eine Analogie zur nivellierenden Wirkung des Geldes, das alle Unterschiede in der Qualität der

---

<sup>17</sup> Ebenda, 122.

<sup>18</sup> Ebenda.

<sup>19</sup> s. Anm. 14.

<sup>20</sup> Ebenda, 198.

<sup>21</sup> s. Anm. 1, 142, 134.

<sup>22</sup> s. Anm. 14, 192.

<sup>23</sup> Ebenda, 193.

<sup>24</sup> Müller, Lothar: Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel. In: Scherpe, Klaus R. (Hg.): Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, 16.

Dinge zu einem Unterschied allein der Quantität macht. Es erscheint nunmehr als einleuchtend, daß bei Simmel Freisetzung aus alten sozialen Bindungen und Nivellierung nach dem Modell des Geldverkehrs die Großstädte auch zu Orten des »Kosmopolitismus« machen,<sup>25</sup> zu »Schmelzriegeln der Zeit«.<sup>26</sup> Eben dies gehört zu jenen Erscheinungen der Moderne, gegen die die Heimatkunst ankämpft, weil sie sich die Entwicklung des einzelnen Menschen zu einem Verhältnis mit seinem Volk nur vorstellen kann als Verwurzelung in einen deutschen Heimatboden bzw. in einen deutschen Stamm als Einbettungsmatrix.

Um den anti-städtischen Affekt der Heimatkunst-Programmatiker besser verstehen zu können, ist ein Blick auf Herkunft und Lebensgang nützlich. Julius Langbehn wurde in Hadersleben in Nordschleswig als Sohn eines Schuldirektors geboren. Studien führten ihn nach Kiel und München, ein Stipendium nach Rom, Wanderjahre nach Hamburg, Frankfurt/M. und Dresden. Aufenthalt in Wien und Hamburg folgte München, mit kürzeren Aufenthalten in Berlin und Rom. Gestorben ist er in Rosenheim. Adolf Bartels wurde in Wesselburen, Dithmarschen, als Sohn eines Schlossers geboren. Nach Jahren in Hamburg und Berlin wurde er in Weimar sesshaft. Friedrich Lienhard war Sohn eines Lehrers in Rothbach im Elsaß. Nach Studien in Straßburg führte er ein kärgliches Leben in Berlin, mit Mißerfolgen als Schriftsteller, bevor er Herausgeber der Zeitschrift *Heimat* wurde. In der Folge ließ er sich, wie Bartels, in Weimar nieder. Gustav Frenssen stammte aus Barlt, Dithmarschen, war also ein engerer Landsmann Bartels'. Nach Studien in Tübingen, Berlin und Kiel und einigen Jahren in Blankenese bei Hamburg kehrte er nach Barlt zurück. Diesem Muster topographischer Mobilität kann man eine beträchtliche Anzahl anderer Autoren zuordnen. Die Zeit ihrer Großstadtaufenthalte erlebten sie als Zeit der Entfremdung, die Abneigung, ja Haß, hinterließ. Lienhard z.B. verfaßte Schriften voll von trotzigem Ressentiments und Gefühlen des Isoliertseins als Hauslehrer und Literat in Berlin. Bartels hatte kein Abitur, haßte die Stätten urbaner Bildung, besonders auch die zeitgenössische akademische Literaturgeschichtsschreibung, wurde nichtsdestoweniger der Verfasser einer populären Literaturgeschichte in zahlreichen Auflagen, auf radikal antisemitischer Grundlage, die ihm später Ehrungen durch die Nationalsozialisten einbrachte. Bei Julius Langbehn – in seinem Buch *Rembrandt als Erzieher* (anonym 1890) wurzelten alle populären Forderungen nach einer deutschen Kunst und Literatur auf der Grundlage von Boden, Stamm und Landschaft – kam zum Mobilitätsmuster ein doch überraschendes sonderling- und bohemienhaftes Moment hinzu. Ihn, den Bartels einen Propheten nannte, kann man sich tatsächlich als Figur jener Sphäre von Münchener Exzentrikern um 1900 vorstellen, die Thomas Mann im Eröffnungssatz der Erzählung *Beim Propheten* (1904) berührt: »Seltsame Orte gibt es, seltsame Gehirne, seltsame Regionen des Geistes [...]«.

---

<sup>25</sup> s. Anm. 14, 200.

<sup>26</sup> s. Anm. 1, 153, von Mitscherlich in Verlängerung des Gedankens bei Simmel gedacht.

Der Großstadt, an deren Beispiel Simmel die Transformation der Gesellschaft hin zur Moderne beschrieben hat, ordnen die Heimatkünstler ein ganzes Ensemble von Negativa zu, die sie in den Ruf »Los von Berlin!« verdichten. Die Vermehrung der Geldmenge nehmen sie als Kapitalkonzentration wahr, die Beteiligung jüdischer Bankhäuser mit Verbindungen in andere Länder an diesem Vorgang als »goldene Internationale«. Die Arbeiterbewegung als Bewegung der geschmähten »vaterlandslosen Gesellen« erscheint ihnen als »rote Internationale«. In beiden Aspekten tritt der entschlossen nationalistische Standpunkt der Heimatkunst-Autoren deutlich hervor. Den Industriekapitalismus, der die Elendsviertel hervorbringt, machen sie für die ihnen verhaßte Literaturströmung des Naturalismus verantwortlich, ungeachtet der Tatsache, daß die Heimatkunst mit dem Naturalismus viel gemeinsam hat, so z.B. die Überzeugung von der Determiniertheit des Menschen durch das Milieu – im einen Fall die schmutzige Enge der Industriezonen, im anderen die Kräfte von Landschaft und Volkstum. Die Steigerung, die das Tempo des Lebens durch die Geldzirkulation erfährt, verurteilen sie als Hektik und setzen dagegen einen gemächlichen Zeitfluß in der ländlichen Kleinstadt.<sup>27</sup> Die Börse, Symbol des schnellen Geldumlaufs, erscheint ihnen als Ort seelenloser »Jobber« und des Amerikanismus, der jenen ökonomischen Wandel beschleunigt, vor dem die am breitesten vertretene Herkunftsschicht der Heimatautoren, das wirtschaftende Kleinbürgertum der Provinzen,<sup>28</sup> sich zu fürchten Anlaß hat. Was bei Simmel (und später bei Mitscherlich) als Möglichkeit der Freiheit erscheint, gegen die das Dorf- und Kleinstadtleben beengend wirkt – die Entbindung aus Lebenszwängen in überkommenen Sozialformen –, erscheint ihnen als Verlust von Geborgenheit in einer Gemeinschaft. Der Gegensatz von Gemeinschaft (positiv) und Gesellschaft (negativ) war der Sache nach schon durch Wilhelm Heinrich Riehl und sodann der Begriffsprägung nach durch Ferdinand Tönnies in den öffentlichen Diskurs gelangt.<sup>29</sup> Dem ist allerdings ein Befund aus der Literatur entgegenzuhalten. Schon vor der Heimatkunst – und ihr wegen seines kritischen Realismus der ländlichen Szene keineswegs einfach zuzurechnen – hatte Ludwig Anzengruber in seinem Roman *Der Sternsteinhof* (1883/85) gezeigt, daß Gemeinschaft und dörfliche Lebensform keineswegs identisch sind.

Bei Georg Simmel ist also die »Steigerung des Nervenlebens« ein Ergebnis der städtischen Lebensform, gegen dessen schnell abfolgende und nicht selten simultane Reize die Menschen die verstandgeborene »Blasiertheit« als Schutz des Gemütes einsetzen und so diese Reize abprallen lassen. Sofort muß man hinzufügen, daß die Literatur großstädtischer Provenienz des Fin de Siècle solcher »Blasiertheit« entgegensteht. Richard Dehmel und Hugo von Hofmannsthal in der Lyrik, Arthur Schnitzler und Hofmannsthal im Drama, Peter Altenberg in der Prosa brechen »Blasiertheit« auf: durch Nuancierung psychophysischer Empfindsamkeit

---

<sup>27</sup> Ahrens-Rostock, Rudolf: Noch einiges aus einer kleinen Stadt. In: *Deutsche Heimat* 6/2 (1902/03), 1580.

<sup>28</sup> s. Anm. 5, 65-90.

<sup>29</sup> Tönnies, Ferdinand: *Gemeinschaft und Gesellschaft*. Leipzig 1887.

(»Nervenkunst«), durch Ausfaltung impressionistischer Empfänglichkeit, durch psychologische Differenzierung bzw. Erforschung seelischer Tiefendimensionen. Die Heimatkunst sieht das anders. Ihr liefert die Stadt eine doppelte Angriffsfläche. Das reale Leben dort sei hektisch, oberflächlich und ohne Gemühtiefe. Die Literatur wiederum, die unter solche Oberfläche blicken und neue Erfahrungsräume und Empfindungsqualitäten zu beschreiben versucht, verfällt ebenfalls harschen Urteilen: Arthur Schnitzler etwa sei bloß der talentierteste unter den (an Psychologie interessierten) »Ganglien-Korybanten«. <sup>30</sup> Und Friedrich Lienhard vermittelte folgendes Bild von der Moderne in der Literatur und anderen Künsten:

Tüfteliger als die erotische Lyrik etwa Dehmels [...], nervenärter als das Horchen und Hauchen seltsamer Maeterlinckscher Wandbilder, [...] verwickelter als die Orchestration eines Richard Strauss, farbentoller als gewisse Nervenphantastiker der Sezession, liebe Zeitgenossen, können wir einfach nicht werden. Gleich dahinter beginnt das Land des Irrsinns. <sup>31</sup>

Es wundert nicht, daß der Heimatkunst ein ganz anderes Menschenbild vor Augen stand. Peter Rosegger, um 1900 im Fahrwasser der Heimatkunst bzw. der Provinzkunst als ihrer österreichischen Variante, stellte den nervenbewußten Großstadtautoren die Provinzkünstler als die wahren Vertreter des Volkes entgegen und nannte sie »eckige markige Kerle« <sup>32</sup> in der Erwartung, daß sie ebensolche literarische Gestalten schaffen werden. In solcher Erwartung ist für ein differenziertes, psychologisiertes Menschenbild wenig Platz. Das hatte Folgen: Zum einen benötigte die literarische Darstellung eines markigen Menschenbildes keine besondere Reflexion auf formale Innovation oder gar experimentelle Erzählweisen. Ferner konnte die Heimatkunst damit über jeden Zweifel an einem (im philosophischen Sinne) substantiellen, souveränen und handlungsstarken Ich, der die andere Literatur des Fin de Siècle doch stark bestimmt hat, hinwegschreiben. <sup>33</sup> Und schließlich ist zu erwähnen, daß ein solches Menschenbild schon zur Jahrhundertwende zum Platzhalter für ein späteres, kruderer geworden ist.

In diesem Vorgang der Abgrenzung von großstädtischer Literatur spielte der Verlag Eugen Diederichs, einer der bedeutendsten unter den acht bis zehn Verlagen, die sich den Markt der

---

<sup>30</sup> Stauf von der March, Ottokar (=Fritz Chalupka): *Literarische Studien und Schattenrisse*. Dresden: Pierson 1903, 19.

<sup>31</sup> Lienhard, Friedrich: *Sommerfestspiele*. In: F.L.: *Neue Ideale. Gesammelte Aufsätze*. Berlin, Leipzig: Heimatverlag G. H. Meyer 1901, 232. Zuerst in: *Heimat* 4/1 (1900/01), 593-600.

<sup>32</sup> Rosegger, Peter: *Kunst und Provinz* (1899). In: P.R.: *Volksreden über Fragen und Klagen, Zagen und Wagen der Zeit*. Berlin: Kantorowicz 1907, 157.

<sup>33</sup> »Das Ich ist unrettbar.« Vgl. Mach, Ernst: *Antimetaphysische Bemerkungen* (1885). Aus: E. M.: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Jena: G. Fischer, 4. Aufl. 1903, 1-30. Gekürzt in: Wunberg, Gotthart (Hg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart 1981 (=Reclam UB 7742), 142.

Heimatkunst teilten, eine bedeutende Rolle. Zu ihnen gehörten, das sei hier eingefügt, noch Fontane – später Fleischel –, der Wilhelm von Polenz (*Der Büttnerbauer*) und Clara Viebig verlegte (*Das Weibendorf, Das Kreuz im Venn*), ferner Warneck (Sohnrey), Grote (Frenssen) und der Heimatverlag Meyer, alle in Berlin, womit ausgerechnet die verhaßte Metropole zum Zentrum der Distribution wurde. Eugen Diederichs arbeitete mit seinem 1896 gegründeten Verlag zunächst in Leipzig (wo der ebenfalls für die Heimat- und Provinzkunst, auch späterhin, wichtige Verlag Staackmann ansässig war: Peter Rosegger, Karl Söhle, Rudolf Hans Bartsch, Rudolf Greinz, Karl Schönherr u.a. – Karl Kraus nannte sie die »Staackmänner«). Im Jahre 1904 verlegte Diederichs seinen Verlag nach Jena und verstand dies, im Einklang mit der Heimatkunst, als Großstadtflucht. In den Folgejahren wurde er zum führenden Verleger konservativ-nationaler bis völkischer Literatur, Sachbücher eingeschlossen. »Wir Germanen wollen den Helden, den Qualitätsmenschen als letztes Ziel unserer Entwicklung«, formulierte er im Verlagsprogramm auf das Jahr 1912.<sup>34</sup> Mit der Veröffentlichung von Hermann Löns' *Der Wehrwolf* hatte er zuvor schon einen Schritt gesetzt, der der Forderung nach Darstellung des »Vollmenschen der Rasse und der Nation«, die Adolf Bartels in seinen Aufsätzen zur Heimatkunst immer wieder erhoben hatte, nachkam. Waren zuvor empfindsamere Gestalten, auch Außenseiter und Dorforiginale, als Protagonisten einbezogen gewesen (Timm Kröger, *Der Schulmeister von Handewitt*, Wilhelm Holzamer, *Der arme Lukas*, z. T. auch Gustav Frenssen, *Jörn Uhl*), so antizipieren die Wehrwolf-Bauern die kruden Menschenbilder der Blut-und-Boden-Literatur. Im Ersten Weltkrieg sah Diederichs übrigens seine Aufgabe darin, verlegerische und buchhändlerische Verbindungen zwischen Front und Heimat herzustellen und zu diesem Zweck »ernsthafte Kost in die Schützengräben zu liefern«.<sup>35</sup>

### III

Die Literaten der Heimatkunst schätzten ihre Werke als Bücher des normalen zeitgenössischen Literaturbetriebs ein: Leinenband, Verlag, Werbung, Rezensionen, Aufnahme in Literaturgeschichten. Das Genre des Heftchen-Heimatomans hätten sie abgelehnt. Gustav Frenssen, mit *Jörn Uhl* der erste ihrer Erfolgsautoren, rechnete im Jahre 1913 mit dem Literatur-Nobelpreis und meinte dann, romanisch-jüdischer Einfluß in Stockholm habe dies verhindert.<sup>36</sup>

Im Heimatoman wird man kaum den Niederschlag von Reflexionen finden, die man von Autoren der Moderne kennt: Die Heimatromanciers machten sich keine Gedanken darüber, ob Personenkonstellationen und Schicksale überhaupt entlang eines Fadens von Und-dann-und-dann-Stationen erzählt werden können, was Robert Musil bezweifelte, ob die Mimesis bzw. die Widerspiegelung von etwas nicht durch Konstruktion eines Etwas ersetzt werden müsse, wie

---

<sup>34</sup> Diederichs, Eugen: Aus meinem Leben. Leipzig: Meiner 1927, 62.

<sup>35</sup> Ebenda, 65 und 66.

<sup>36</sup> Frenssen, Gustav: Lebensbericht. Berlin: Grote 1941, 296 ff.

Hermann Broch meinte, ob komplexer gewordene Menschenbilder (nach Sigmund Freud) und Gesellschaftsbilder (wie Max Weber und Georg Simmel sie soziologisch analysiert haben) aus der Position eines und nur eines Erzählers, der eine bestimmte und nur diese Erzählposition einnimmt, noch erfaßt werden können. Sie scheuten sich nicht, Lebensstrecken in einem einzigen Satz zu referieren, etwas, was im modernen Roman sehr selten ist.<sup>37</sup> Das additive Fortschreiten über lange Zeitspannen ist im Erzählverlauf die Regel – manchmal sogar mit der Verankerung des Romanbeginns in einem Ur-Anfang der Landschaft (Löns, *Der Wehrwolf*; Kröger, *Der Schulmeister von Handewitt*), aber auch mit Schlußperspektiven, die die Dauer von Landschaft analogisieren, einmal sogar die Dauer eines bäuerlichen Anwesens mit der Ewigkeit Gottes (Josef Georg Oberkofler, *Der Bannwald*, 1939). Der unreflektiert lineare Faden im Erzählverlauf, dem Robert Musil für die Moderne die »unendlich verwobene Fläche« als Erzählgegenstand und Erzählmethode gleichermaßen gegenübergestellt hat,<sup>38</sup> schließt allerdings Rückblenden nicht aus, denn Rückblenden problematisieren das Und-dann-und-dann-Muster nicht. Zudem ermöglichen Rückblenden parteinehmende Rückwenden zum Alten. Mit Rückblenden gehen die Autoren in vielen Fällen hinter die Schwelle der Gründerzeit zurück, die die für das wirtschaftende Kleinbürgertum der Provinzen, die dominante Herkunftsschicht der Autoren, so bedenklichen gesellschaftlichen Entwicklungen forciert hat (Holzamer, *Vor Jahr und Tag*).

Dem kaum problematisierten Vertrauen in die Fähigkeiten seiner Erzähler, lange Zeitspannen zu überschauen, entspricht die Tendenz des Heimatromans, der ländlichen Kleinräumigkeit einen geschlossenen, gleichsam gesellschafts-autarken Status zu verleihen. Der zeitlichen Übersicht entspricht eine souveräne Draufsicht: auf Dörfer (Holzamer, *Der arme Lukas*, von Polenz, *Der Büttnerbauer*, später Paula Grogger, *Das Grimmingtor*, 1926; Karl Heinrich Waggerl, *Das Jahr des Herrn*, 1933), oder, in stärkerer Verengung, auf Höfe (Gustav Frenssen, *Jörn Uhl*, Peter Rosegger, *Erdsegen*, Ernst Zahn, *Lukas Hochstraßers Haus*). Die dem Programm der Heimatkunst weitestgehend entsprechende Antipathie-Verteilung auf alles Städtische, zumal Großstädtische, muß keineswegs durch explizite Schilderung der Großstadt einbezogen sein, fehlt sogar oft (und wäre im historischen Heimatroman gar nicht möglich – als Beispiel: Lulu von Strauß und Torney, *Der Hof am Brink*, 1906). Doch ist die Stadt als Gegen-Ort zumindest implizit präsent: Als Ort der Herrschaft des abstrakten Geldwesens der Hypotheken, Aktien und Wertpapiere, von wo aus Agenten und Finanzmakler nach Grund und

---

<sup>37</sup> Baumgart, Reinhard: Aussichten des Romans oder Hat Literatur Zukunft? Frankfurter Vorlesungen (1968). München 1970 (=sonderreihe dtv), 23. Zur antithetischen Veränderung von Merkmalen des Heimatromans der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit in der Literatur nach 1945, gezeigt an der österreichischen, vgl. Kunne, Andrea: Heimat im Roman. Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1991.

<sup>38</sup> Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. R.M.: Gesammelte Werke 2. Reinbek bei Hamburg 1978, 650.



Boden greifen (Sam Harrassowitz in Polen<sup>z</sup> *Der Büttnerbauer*, im jüdischen Stereotyp beschrieben); als Ort, dem die von der Steigerung des Nervenlebens Übersättigten, Zivilisationskranken entfliehen und auf dem Lande Gesundung finden (Clara Viebig, *Das Kreuz im Venn*, 1908) oder gar Suchtentwöhnung suchen (Josef Friedrich Perkonig, *Bergsegen*, 1928); als Ort, der junge Frauen vom Lande korrumpiert (die Tochter des Büttnerbauern bei von Polen<sup>z</sup>, die Mutter Davids in Karl Heinrich Waggerls *Das Jahr des Herrn*). Was sein Personal betrifft, tendiert der Heimatroman dazu, Ingroup-Outgroup-Konstellationen hin zum Stereotyp zu vereindeutigen: hier Bodenbesitzend-Ansässige, dort Schweifend-Städtische, an deren Stelle auch Exotisch-Fahrende bzw. Fremddrassige treten können. In Ernst Zahns *Lukas Hochstraßers Haus* sind es antipathiebetonte Südländisch-Welsche.

Der weitgehende Verzicht auf psychologische Analyse, die der in den Programmschriften propagierten Ganzheit und Stärke von Menschen, die fest auf der Grundlage von Landschaft und Stamm stehen, entgegenkommt, verbindet sich auch mit weitgehender Vermeidung von vermittelnden Erzähler-Räsonnements. In einer Besprechung von Paula Groggers Roman *Das Grimmingtor* hat Robert Musil, sich auf die Romangestalten beiderlei Geschlechts beziehend, ironisch geschrieben: »Was der Vollmensch tut, ist gut. Intellekt ist Mangel an Natur.«<sup>39</sup> Ist an den Figuren selbst einmal Reflexion festzumachen, dann ist es häufig Grübeln über Urtatsachen des Lebens wie Schicksal und Tod (z.B. der lange Schluß von Frenssens *Jörn Uhl*), mit der Tendenz, leidverursachende soziale Prozesse einem unergründlich waltenden Schicksal zuzurechnen. Eine Ausnahme ist Wilhelm von Polen<sup>z</sup>, der besonders im *Büttnerbauern* Bauernmisere beinahe ökonomietheoretisch kommentiert; in zahlreichen anderen Werken begibt sich ein räsonnementabstinenter Erzähler seines aufklärerischen Potentials.

Auffallend, aber nicht eigentlich überraschend ist, daß die Programmatiker in ihren Zeitklagen und in ihren Invektiven gegen die städtische Sphäre auf die Frauenbewegung der Periode kaum explizit zu reagieren, sondern nur innerhalb eines zeitgeläufigen Stark-schwach-Diskurses zu verbleiben brauchen, ihn allerdings zuspitzen: Als nämlich Julius Langbehn, nach Rembrandt, auch Albrecht Dürer als »Erzieher« und Wegweiser aus den Wirrnissen der Moderne beschwor, sprach er vertraute Konnotationen aus: Dürer führe weg von »kränklicher Verweichlichung und Verweiblichung« hin zu »gesunder Männlichkeit der Kunst.«<sup>40</sup> Im Roman *Der Hof am Brink* (1906) von Lulu von Strauß und Torney zum Beispiel unterscheiden sich die Personenbilder nicht von denen männlicher Autoren. Clara Viebigs Roman *Das Weibsdorf* (1900) weckt mit dem Titel bzw. als Roman einer Verfasserin Neugier. Das Thema – ein Dorf in der Eifel wird nur von Frauen bewohnt, da die Männer in einem entfernten Industriegebiet arbeiten und nur zweimal im Jahr nach Hause kommen – bietet die

---

<sup>39</sup> Musil, Robert: Bücher und Literatur (26. November, 10., 17. Dezember 1926). R.M.: Gesammelte Werke 8: Essays und Reden. Reinbek bei Hamburg 1978, 1179.

<sup>40</sup> Langbehn, Julius und Benedikt Momme-Nissen: Dürer als Führer (1904). München: J. Müller 1928, 8.

Möglichkeit, verschiedene Frauenbilder vorzuführen, doch sind es letztlich nur zwei: die Frau als Naturwesen mit sexueller Energie, mehrfach in geballter Masse vorgeführt, und, herausgehoben, eine junge Mutter. An ihr wird – im Unterschied zu einem aus der Eifel gebürtigen Fabrikanten, der mit sentimentalen Heimatgefühlen heimgekehrt ist und hier seine Renten verzehren möchte – die wahre Heimatliebe gezeigt: Sie lebt und arbeitet hier, liebt die karge Scholle, ist ihr Gewächs – ein Naturwesen also auch sie.

Ein letztes hier zu nennendes strukturelles Merkmal des Heimatromans um 1900 hat handlungsführende Aufgaben und ist noch im Genre der Heftchen-Heimatliteratur nach 1945 – und auch im Heimatfilm der fünfziger und frühen sechziger Jahre – vorzufinden: die Addition und die Kumulation von Schicksal. Der Heimatroman ist eine Gattung, die jenen Schichten, denen der von den Städten ausgehende Prozeß der Moderne mit Abstieg oder Destabilisierung droht, Imaginationen von Dauer und Statik anbietet: im Anschmiegen seiner Gestalten an Landschaft und Volkstum, als dessen verlässlichste Verkörperung der Bauer erscheint; in der Darstellung von Statik und Unveränderlichkeit der menschlichen Dinge, in der gerade noch der Kreislauf der Natur als Bewegung sich geltend machen soll. Andererseits passiert im Heimatroman sehr viel. Sein Handlungsreichtum wird begünstigt durch die in der Regel langen Zeitspannen, die er umfaßt. Dadurch, daß er in seiner Zeitgestaltung ereignislose Abläufe rafft und solchermaßen die Geschehnisse stärker aneinanderrücken kann, ergibt sich dieser Handlungsreichtum, der nicht immer auch eine Handlungsvielfalt ist. Dinge, die einfach passieren müssen (Generationswechsel, Geburt, Hochzeit, Tod) addieren sich mit Dingen, die passieren können und auch gehäuft passieren: Schicksalsschläge wie z.B. Brände (Hermann Sudermann, *Frau Sorge*, 1887), Dürre (Clara Viebig, *Das Kreuz im Venn*), Erdbeben (Ludwig Ganghofer, *Der laufende Berg*, 1897) sind Impulsgeber für Geschehnisse, die ihrerseits wieder Anlaß für Handlungen der Menschen sind und sie als stark und kampffähig, oder eben als schwach und hinnehmend, vorführen. Handlungsreichtum solcher Art ist der Ausdruck dafür, daß man auch in den als statisch ersehnten und entworfenen Verhältnissen der Dynamik des Lebens Rechnung tragen muß. Aber es scheint für alle Beteiligten am Prozeß »Heimatkunstbewegung« und »Heimatliteratur« akzeptabler, vielleicht auch tröstlicher gewesen zu sein, beim Schreiben und Lesen der Dynamik der Modernisierungsschübe nicht direkt zu begegnen, sondern als Transposition in das Natur-Notwendige.

MAGDOLNA OROSZ (BUDAPEST):

## GETRENNTE UND VEREINIGTE.

### Identitätsprobleme in der österreichischen und ungarischen Literatur der Jahrhundertwende

#### 1. Trennen und Vereinigen

In den nachfolgenden Überlegungen geht es um Texte, in denen ›Verbindung‹ und ›Absonderung‹, ›Trennen‹ und ›Vereinigen‹ im mehrfachen Sinne des Wortes bzw. auf mehreren Ebenen auftauchen.

(i) Einerseits thematisieren die beiden von mir zur Untersuchung heranzuziehenden Texte/Romane in ihrer semantischen Struktur eben diese zwei (miteinander eng zusammenhängenden und einander voraussetzenden) Motive von Einheit und Verschiedenheit, d.h. von Identität und Identitätsstörung.

(ii) Andererseits entstehen durch spezifische und verschiedenartige intertextuelle Bezugnahmen weitere Beziehungen zwischen Texten, die voneinander ursprünglich durch verschiedene Autoren, Zeiten oder Gattungen getrennt sind, wobei diese zweite Ebene der zwischentextuellen Verbindung durch die semantische Integration fremder Elemente natürlich auf die thematische Behandlung der erwähnten Motive sich auswirkt, so daß dadurch eine wesentliche Eigenschaft beider Romane entsteht. Die Gestaltung des Identitätsproblems bedeutet auf dieser Ebene zugleich eine intertextuelle Bearbeitung bestimmter Vorlagen, wodurch eine Symbiose und Ambivalenz von Eigenem und Fremdem, Getrenntem und Vereinigtem entsteht.

(iii) In einem weiteren Schritt (und eigentlich auf einer Meta-Metaebene) geht es mir (was schon mein freier, aber durch die Texte geleiteter Interpretationsakt ist) um das Verbinden von zwei scheinbar voneinander unabhängigen Texten, das aber durch die Analyse der inhaltlich-semantischen und der intertextuellen Beziehungen möglich wird und dadurch auch seine Rechtfertigung findet.

Im folgenden versuche ich zwei Romane, den *Andreas*-Roman von Hugo von Hofmannsthal und den Roman *A gölyakalifa* (*Der Kalif Storch*) von Mihály Babits miteinander in Verbindung zu bringen und sie auf bestimmte Fragestellungen hin zu vergleichen. Hofmannsthals Roman hat schon zu manchen Vergleichen Anlaß gegeben, es wurde z.B. seine Verwandtschaft mit Prousts *A la recherche du temps perdu* nachgewiesen,<sup>1</sup> die auch durch Hofmannsthals Proust-Lektüre, d.h. eine zumindest einseitige konkrete Beziehung unterstützt werden kann.<sup>2</sup> Es

---

<sup>1</sup> Vgl. den Aufsatz von Juliette Spering, der auch ›Identitätsprobleme‹ in den beiden untersuchten Romanen nachweist bzw. ihre Verwandtschaft in eben diesen Identitätsproblemen aufzufinden meint (Spering 1983).

<sup>2</sup> *Ibid.*, S. 140: ›Hofmannsthal hat Prousts *Recherche* gerade für die Arbeit am *Andreas* gelesen‹; das Auffinden von ›Anregungen‹ oder Beziehungen von Hofmannsthal zu weiteren zeitgenössischen Autoren und Werken

gibt aber enge (unbeabsichtigte und zufällige, aber umso interessantere und sogar symptomatische) Relationen von *Andreas* zu *A golyakalifa*. Die Verbindung kommt durch die *Entstehungszeit*, die *gemeinsame Problematik* und die *intertextuelle Vorlage* zustande:

(a) Die beiden Romane sind ungefähr zur gleichen Zeit entstanden. Diese Frage ist im Falle von Hofmannsthal's Roman ein bißchen spezifisch, da er nie vollständig beendet wurde und bestimmte Teile davon nur in fragmentarischer Form als nachgelassene Notizen entstanden und der Forschung auch erst seit 1982 vollständig zugänglich sind.<sup>3</sup> Der längere zusammenhängende Text, der zweite Entwurf, wie es Manfred Pape nennt, läßt sich aber auf einige Wochen der Jahre 1912 und 1913 datieren.<sup>4</sup> Der Roman von Babits ist zwar 1916 in Buchform erschienen, er ist aber schon 1913 in der Zeitschrift *Nyugat* veröffentlicht worden,<sup>5</sup> somit fällt die Entstehungszeit mit der des zusammenhängenden Hofmannsthal-Romanteils im großen und ganzen zusammen.

(b) Beide Romane sind – und der Zusammenfall der Entstehungszeiten wird erst dadurch wichtig und relevant – auch thematisch eng verbunden, denn – mit einem Wort – es geht in beiden um Probleme der Identität, um gestörte Identität einer Figur oder mehrerer Figuren und »für jeden geht es um das Eins-werden mit sich selber«,<sup>6</sup> d.h. programmatisch, ob durch Trennen oder Vereinigen, um das Erschaffen einer Identität der Persönlichkeit. Die beiden Romane repräsentieren in dieser Hinsicht zwei Lösungsversuche. Als zusätzliches Problem erscheint für *Andreas* noch die Identität des Textes selber, denn – wie bereits gesagt – sie könnte auch gestört genannt werden, wenn wir unter der Identität eines Textes seine Geschlossenheit und eindeutige Überlieferung verstehen wollten.

(c) Außer der gemeinsamen Thematik und der Entstehungszeit entsteht noch eine weitere Beziehung durch die gleiche intertextuelle Vorlage (wodurch ich eigentlich erst auf diese Werke aufmerksam wurde). Obwohl beide Romane mehrfache (und voneinander abweichende) intertextuelle Bezugnahmen erschließen lassen, bedeutet die wichtigste gemeinsame intertextuelle Vorlage für beide ein eigentlich nicht literarisches Werk, sondern eine psychopathologische Studie, nämlich das Buch von Morton Prince unter dem Titel *The Dissociation of a Per-*

---

würde den Rahmen meiner Betrachtungen sprengen, und es gehört auch nicht zu meinem eigentlichen Thema, deshalb gehe ich auf solche Fragen nicht weiter ein.

<sup>3</sup> Erst in diesem Jahr ist die kritische Ausgabe, die alle nachgelassenen Aufzeichnungen enthält und sie entsprechend ordnet, erschienen, so daß sich die frühere *Andreas*-Forschung notwendigerweise auf ebenso frühere, nicht vollständige Ausgaben beschränkt sah, was aber an manchen Ergebnissen nichts wesentlich ändert.

<sup>4</sup> Zu den überlieferten Textteilen des *Andreas* vgl. Pape 1974: 364; über die Datierung der verschiedenen Entwürfen, Niederschriften und Notizen vgl. *ibid.*, S. 363 und Alewyn 1967: 133f.

<sup>5</sup> Vgl. dazu Rába 1983: 94

<sup>6</sup> Hofmannsthal 1982: 119 (im weiteren werde ich die *Andreas*-Zitate mit der Abkürzung KA und der entsprechenden Seitenzahl angeben).

sonality. *A Biographical Study in Abnormal Psychology*, das 1906 in New York erschienen ist. Der *Andreas*-Roman nennt dieses Buch zwar nicht in dem zusammenhängenden Text, sondern in einer Notiz,<sup>7</sup> aber andere Quellen (z.B. Hofmannstahls Tagebuch sowie Briefe) erwähnen es eindeutig.<sup>8</sup> Im Falle von Babits wird die Vorlage im Roman selbst gekennzeichnet und expressis verbis erwähnt: »Nem felelt; kutatott tovább szigorúan. És eljötték mindenféle könyvek, német, angol, francia lélektani munkák, vaskos kötetek, csodálatos címekkel. L'Automatisme Psychologique... The Dissociation of a Personality...«.<sup>9</sup> Der zufällige Zusammenfall der intertextuellen Vorlage läßt eben auch die thematische Verbindung der Werke von Hofmannsthal und Babits enger werden, indem das Buch von Prince die Pathologie (bzw. einen pathologischen Fall) der Identitätsstörung analysiert, was auch auf die Behandlungsweise solcher Fragen in den zwei Romanen sich auswirkt.

## 2. Möglichkeit und Unmöglichkeit von Identität

2.1. Das zentrale Thema beider Romane läßt sich als das Problem der Identität charakterisieren. Die Frage stellt sich auch gleich, was denn unter ›Identität‹ zu verstehen wäre. Im jetzigen Kontext, d.h. in der erzählten fiktiven Welt der behandelten Texte, definiere ich ›Identität‹ als eine Art Konsistenz, als die Möglichkeit einer konsistenten Selbst- und Weltinterpretation als eigene intellektuelle und zugleich auch moralische Leistung, was eben ein Ordnen und Verbinden von verschiedenen Elementen des (fiktiven) Individuums und der umgebenden (fiktiven) Welt bedeutet. Diese Bestimmung beruht zugleich auf der Präsupposition, sowohl das Ich, die Persönlichkeit, als auch die Welt seien ein Komplex heterogener Elemente (diese Behauptung kann eben aufgrund der erwähnten psychologischen Studie von Morton Prince, sowie weiterer noch nicht genannter Faktoren wie der Einwirkung der Psychoanalyse, angenommen werden), die es eben in eine konsistent geordnete und überschaubare Ordnung zu bringen gilt. ›Identitätsstörung‹ wäre demnach die Unfähigkeit oder Unmöglichkeit, diese Konsistenz zu erschaffen. Die beiden Romane thematisieren dieses gemeinsame Problem auf verschiedene Art und Weise, wobei auch bestimmte Ähnlichkeiten zu entdecken sind.

---

<sup>7</sup> Vgl. die Notiz 33, in der ein Wort des Titels des Princeschen Buches, d.h. »Dissociation« genannt und außerdem die Bezeichnungen von Prince für die abgespalteten Persönlichkeitsteile (»Sally«, »B<sub>I</sub>«, »B<sub>II</sub>«) übernommen werden (KA, S. 21).

<sup>8</sup> Über die Erschließung dieser intertextuellen Vorlage und ihre Wichtigkeit für *Andreas* vgl. Alewyn 1967: 135ff.

<sup>9</sup> Babits 1981: 71 (die weiteren Zitate aus *A gölyakalifa* werden nur durch die Seitenzahlen gekennzeichnet; die deutschsprachigen Versionen der Zitate sind meine eigenen Übersetzungen): »Er antwortete nicht; er suchte streng weiter. Und allerlei Bücher kamen zum Vorschein, deutsche, englische, französische psychologische Arbeiten, dicke Bände mit wunderbaren Titeln. L'Automatisme Psychologique... The Dissociation of a Personality...«

2.2. Obwohl es – wegen der Unabgeschlossenheit und dem fragmentarischen Charakter des Textes – schwierig ist, über *Andreas* umfassende Aussagen zu machen,<sup>10</sup> lassen sich doch manche wichtigen Züge erkennen. Der Roman (bzw. der zusammenhängende Teil<sup>11</sup>) erzählt die Geschichte eines jungen Mannes,<sup>12</sup> der aus Wien kommt und durch Reisebegegnungen in Kärnten und Venedig mit verschiedenen Menschen, Gefühlen, Beziehungen und dadurch mit verschiedenen Aspekten (Teilen) seiner eigenen Persönlichkeit konfrontiert wird, was für ihn »die Frage nach den Grenzen und der Einheit der Person«<sup>13</sup> aufwirft.

In der erzählten Welt des zusammenhängenden Textteils des Romans dominiert die Venedig-Episode, denn die Ereignisse in Kärnten tauchen eigentlich als Erinnerungen (d.h. als Produkte nicht-realer, virtueller, weil in die Venedig-Geschehnisse eingebetteter Bewußtseinszustände) auf. Venedig als Ort<sup>14</sup> ist äußerst wichtig, denn als solcher ist es mit symbolhafter Bedeutung beladen, die Stadt als Handlungsraum wirkt als räumlicher Katalysator der Identitätsproblematik, weil sie eben verschiedene Gegensätze (»Lebensgenuß und Askese, Okzident und Orient, Nähe und Ferne, alle Kontraste und Extreme«<sup>15</sup>) kaum durchschaubar als Labyrinth verbindet. Diese symbolhafte Bedeutung konzentriert sich im Motiv der »Maske« bzw. »maskiert sein«,<sup>16</sup> denn die Maske sichert eine scheinbare Identität, die die Ambivalenz von gleichzeitiger Identität und Nicht-Identität repräsentiert. So ist es denn kein Zufall, daß der in Venedig ankommende Andre(a)s als ersten Menschen eben einen Maskierten antrifft:

dann trat aus einem Gäßchen ein Maskierter hervor, wickelte sich fester in seinen Mantel nahm mit beiden Händen ihn zusammen [...]. Andres tat einen Schritt vor und grüßte, die Maske lüftete den Hut und

---

<sup>10</sup> Es wurde trotzdem mehrmals versucht; eine der vollständigsten Analysen, die eine durch die existierende Textgestalt nicht völlig gerechtfertigte nachträgliche Identität des Textes schafft, ist Alewyns Rekonstruktion der (einer!) möglichen Fortsetzung des Fragments (vgl. Alewyn 1967), wodurch er einen offenen und un abgeschlossenen Text zu einem abgeschlossenen und geordneten macht.

<sup>11</sup> Ich beziehe mich vorwiegend auf den zusammenhängenden längeren Textteil, zur Erhellung mancher Fragen werde ich aber auch einige Notizen heranziehen.

<sup>12</sup> Die Fragwürdigkeit von Identität zeigt sich auch in den Schwierigkeiten der Benennung, der Namengebung, die selbst eine Art Identifikation ist, indem die Hauptfigur zuerst (in den frühen Notizen) Leopold heißt, dann aber Andreas, wobei hier noch ein Schwanken zwischen den Formen Andreas und Andres zu beobachten ist. Ähnliches gilt auch für einige andere Figuren (z.B. Maria – Mariquita, der Malteser).

<sup>13</sup> Alewyn 1967: 149

<sup>14</sup> Über das Venedig-Sujet und seine symbolhafte Bedeutung bzw. seine Variation bei Hofmannsthal, wobei es sich um eine »kunstvolle Variation des ihm schon vorgegebenen Venedig-Sujets«, d.h. um eine intertextuelle Bearbeitung, handelt, vgl. Nienhaus 1992: 91-95

<sup>15</sup> Wieser 1957: 408

<sup>16</sup> In einer frühen Notiz wird dieses Motiv sogar als Motivation betont: »Leopold geht hauptsächlich (wenn er auf den Grund geht) darum nach Venedig, weil dort die Leute fast immer maskiert gehen.« (KA, S. 13)

zugleich die Halblarve [...]. Es war ein Mann der vertrauenswürdig aussah und nach seinen Bewegungen und Manieren gehörte er zu den besten Ständen. (KA, S. 40)

Der Gegensatz von Schein und Sein, der sich im Motiv der »Maske« verbirgt, zeigt sich auch darin, daß der Maskierte, der »zu den besten Ständen« zu gehören scheint, sich gleich darauf als ein verlumpter Spieler ausweist (vgl. KA, S. 41: »und Andres sah, daß der höfliche Herr unter dem Mantel im bloßen Hemde war, darunter nur herabhängende Kniestrümpfe, die die halben Waden bloß ließen und Schuhe ohne Schnallen«). Dieses Maskiertsein im weitesten Sinne des Wortes bestimmt dann alle Figuren der Venedig-Episode (die Mitglieder der Familie des Grafen, die zum Theater gehört, die sich verwandelnde Frauensperson in der Kirche usw.), aber auch die Umgebung, z.B. das Haus, das »eine vornehme aber recht verfallene Hinterseite hatte und dessen Fenster anstatt mit Glasscheiben mit Brettern verschlagen waren« (KA, S. 41).

Das Maskenmotiv verbindet auch Venedig mit Wien, denn »in Wien kommt es jedem darauf an etwas vorzustellen« (Notiz 82, KA S. 113), d.h. statt das Sein den Schein dominieren zu lassen. Ausgangsort und Ankunftsart entsprechen also einander in dieser Eigenschaft (Andreas wohnt ja in Venedig in der Nähe eines Theaters, wo es eben auf das »Vorstellen« ankommt).

Die Identität von Andreas war auch schon in Wien unsicher, besonders in seinen labilen und durch Mißverständnis, Mißverstehen und Verschweigen (Verdrängen) gekennzeichneten Beziehungen zu seinen Eltern:

Er dachte an seine Eltern und den Brief den er im Cafelhaus an sie schreiben würde. Er nahm sich vor beiläufig so zu schreiben: Verehrungswürdige gnädige Eltern. Ich melde Ihnen daß ich in Venedig glücklich eingetroffen [bin] ich bewohne ein freundliches sehr reines und luftiges Zimmer bei einer adligen Familie [...] Zweifelhaft war ihm, ob er berichten solle, daß er so ganz nah einem Theater wohne. (KA, S. 45)

Diese ambivalente Beziehung bestimmt auch seine Selbsteinschätzung, d.h. Selbstinterpretation, also Identität:

So etwas kann nur Dir passieren, hörte er die Stimme seines Vaters sagen, so scharf und deutlich als wäre es außer ihm; er stand auf, that ein paar träge Schritte, die Stimme sagte es noch einmal, er blieb stehen: Er wollte sich dagegen auflehnen. Warum glaub ich es selbst? grübelte er. (KA, S. 68)

In Venedig sollte dann diese labile Identität, d.h. labile Selbstkenntnis und Selbstinterpretation, durch die revelative Konfrontation mit anderen ähnlichen Persönlichkeiten (besonders mit der in einander vollständig widersprechende Teile gespaltenen Doppelfigur Maria-Mariquita, die nur in den Notizen auftaucht, im analysierten Textteil vielleicht in der rätselhaften Frauenfigur angedeutet wird) stabilisiert werden, wodurch eine Einsicht in die eigene

Gespaltenheit erfolgen und zugleich auch ermöglicht werden sollte, »die Persönlichkeitsfragmente wieder zu einem Ganzen zu verschmelzen«. <sup>17</sup>

Als Kontrastort zu Wien und besonders zu Venedig erscheint Kärnten, das in Erinnerungsbildern von Andreas (d.h. in einem nicht ganz bewußten Bewußtseinszustand) erscheint. Hier sind auch die Figuren des Finazzerhofes und unter ihnen besonders Romana durch eine Konsistenz charakterisiert. Romana bedeutet für Andreas die für ihn (noch) unerreichbare Einheit mit sich selbst und der Welt: »es war Andres als schau er in einen Krystall, in dem lag die ganze Welt aber in innerer Unschuld und Reinheit.« (KA, S. 56) Die Identität der Familienmitglieder, ihre enge Zusammengehörigkeit ist zugleich auch durch das Motiv der Blutsverwandtschaft symbolisiert, da sie dadurch grundsätzlich als »Vereinigte« (wenn auch in einem spezifischen Sinne) gelten können:

so waren der Vater und die Mutter zusammengebrachte Kinder gewesen, die Mutter ein Jahr älter als der Vater, und darum hingen sie auch gar so sehr aneinander weil sie vom gleichen Blut waren und von Kindheit an miteinander aufgewachsen. [...] So wollte sie auch einmal mit ihrem Mann zusammenleben, anders wollte sie es nicht. (KA, S. 57)

Die Möglichkeit der Identität für Andreas wird hier angedeutet, eben durch seine eventuelle Liebe zu Romana (die Liebe gilt eben als ein Gefühl, ein Bewußtseinszustand, die eine im obigen Sinne verstandene Identität, ein Einswerden mit sich selber auch ermöglicht), die durch eine Andeutung auch als Liebe von »Blutsverwandten« erscheint: »Andres war es wunderbar, wie das Mädchen so ungehemmt alles zu ihm redete, als ob er ihr Bruder wäre.« (KA, S. 58) Wegen der (noch) nicht erreichten Identität von Andreas bleibt aber eine solche Vereinigung (zugleich mit sich selbst und mit der Welt) nur eine Möglichkeit, die sich erst im Traum, d.h. im Bereich der Potentialität, im Bereich der Befreiung unbewußter Persönlichkeitsinhalte kundtut (hier eigentlich als Bilanz des Traumes):

Er wußte daß er geträumt hatte, aber die Wahrheit in dem Traum durchfuhr ihn mit Glück bis in die letzte Ader. Romana's innerstes Wesen hatte sich ihm angekündigt mit einem Leben, das über der Wirklichkeit war. In ihm oder außer ihm, er konnte sie nicht verlieren. Er hatte das Wissen noch mehr er hatte den Glauben, daß sie für ihn da war. (KA, S. 73)

Die Momente dieser Suche von Andreas nach sich selbst lassen zugleich eine zusammengesetzte Persönlichkeitsstruktur erkennen: das entspricht der Suggestion der Princeschen Vorlage über die (zwar pathologische, aber mögliche) Trennbarkeit der menschlichen Psyche in einander

---

<sup>17</sup> Alewyn 1967: 157. Obwohl Alewyn hier vor allem über die abgespaltenen Persönlichkeitsteile von Maria-Mariquita spricht, die es zu verschmelzen gilt, sollten auch die verschiedenen Persönlichkeitsschichten des Andreas (das Bewußte und das Unbewußte, das Angenommene und das Verdrängte usw.) miteinander in Einklang gebracht werden können.



entgegengesetzte Teile sowie auch den grundlegenden Annahmen der zur Entstehungszeit des *Andreas-Werkes* bekannten Freudschen Theorie der menschlichen Persönlichkeitsstruktur. Das Identitätsproblem des Doppelwesens Maria-Mariquita der Notizen, das die bei Prince in vier Teile gespaltene Figur von Sally auf zwei, einander entgegengesetzte und sich zugleich ergänzende Persönlichkeitsteile reduziert, läßt sich eben durch die zwei doppelgängerartigen Figuren oder der in zwei Teile gespaltenen Figur<sup>18</sup> repräsentieren. Der eine Persönlichkeitsteil, der als »die Dame« bezeichnet wird, repräsentiert die (hier eigentlich übertrieben) sublimierten Wünsche, Neigungen, Bestrebungen und die von aller Sinnlichkeit befreite Liebe, der andere Persönlichkeitsteil aber, der »die Cocotte« genannt wird, vertritt die unbewußten, triebhaften Inhalte und die Sinnlichkeit, die eben von aller pathologischen Übertreibung zu befreien und dadurch die einheitliche Persönlichkeit zu erschaffen wäre, denn »sie sind Spaltungen ein und derselben Person: die sich gegenseitig trucs spielen« (KA, S. 10).

Nicht nur Maria-Mariquita symbolisieren die Identitätsspaltung, sondern auch Andreas selbst kann (wenn auch nicht so direkt) als ein »Doppelwesen« in einem spezifischen Sinne betrachtet werden. Seine Persönlichkeit strukturiert sich ebenso in bewußte und unbewußte Inhalte, die durch eine bestimmte Figurenkonstellation erhellbar sind. Einerseits lassen sich solche Erscheinungen selbst innerhalb der Familie von Andreas beobachten: sein Onkel Leopold, dem er übrigens sehr ähnlich ist, mit dem er sich für Augenblicke identifiziert (»bald meinte er, er wäre der Onkel Leopold«, KA, S. 71), der dadurch stellvertretend für ihn ist, gestaltet auch ein Doppelleben zwischen Schein und Sein, Asexualität und Sexualität mit einer vornehmen, aber kinderlosen und einer niedrigeren, aber kinderreichen Frau:

[...] trat die kinderlose rechte Frau herein, die geborene della Spina, [...], bei der anderen halboffenen Tür rückte sich die andere illegitime herein, die bürgerliche mit dem runden Gesicht und dem hübschen Doppelkinn hinter der ihre 6 Kinder einander bei der Hand hielten [...]. (KA, S. 69-70)

Andererseits erscheint – zumindest partiell – die Zusammenstellung Andreas- Gotthelf als ein ähnliches Doppelwesen wie Maria – Mariquita.<sup>19</sup> Andreas kann seinem Bedienten Gotthelf nicht widerstehen, weil er in ihm verdrängte, nicht offen artikuliert Eigenschaften (Eitelkeit, Vornehmteurei) offenlegt. Der Bediente repräsentiert – durch seine (über)betonte Sexualität – zugleich auch verborgene unbewußte Wünsche des beinahe asexuellen oder der Sexualität noch nicht gewachsenen Andreas (»wenn der gewußt hätte'daß er noch nie ein Weib hat ohne ihre Kleider gesehen geschweige angerührt« KA, S. 49-50), so scheint es folgerichtig, daß sie miteinander in einem symbolhaften Traum identifiziert werden können: »Er war dicht bei ihr und fühlte sie hielt ihn für den bösen Gotthelf – und doch wieder nicht für den Gotthelf. Ganz

<sup>18</sup> Damit haben wir es hier mit einer »alternierenden Persönlichkeit« als Doppelgänger zu tun, wie es auch im berühmten Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde zu beobachten ist (vgl. darüber auch Hildenbrock 1986: 121ff.).

<sup>19</sup> Über Gotthelf als Doppelgänger von Andreas vgl. auch Wiethöller 1990: 131.

sicher war auch ihm nicht wer er war.« (KA, S. 73) Die Unsicherheit von Andreas sich selbst gegenüber sowie die ambivalente Beziehung zu Gotthelf hindern ihn eben daran, in der Liebe zu Romana auch seine eigene Identität zu finden, wobei eine spätere Verwirklichung im fragmentarisch ausgeführten Roman doch angedeutet wird.

Die grundlegende Identitätsproblematik ließe sich auf eine besondere Art lösen, und zwar durch »das Allomatische«, das in einer Notiz (N 68, KA, S. 102) angedeutet wird als »Verwandlung« bzw. die Fähigkeit dazu. Es kann als »die gegenseitige Verwandlung«, als »die Verwandlung durch einen Anderen«<sup>20</sup> verstanden werden, und eben dazu wäre im Wertsystem des Romans die Liebe notwendig, und zwar eine Liebe, in der verschiedene Gegensätze, Triebhaftes und Geistiges, Höheres und Niedriges miteinander im Einklang sind und auch das angestrebte »Eins-werden mit sich selber« ermöglichen.<sup>21</sup> Dieser Prozeß kann gewissermaßen auch als ein Entwicklungsprozeß aufgefaßt werden, »als eine Kette von Spiegelungsmöglichkeiten«, denn: »Durch die Begegnung mit der eigenen Spiegelung gewinnt der Mensch ein Bewußtsein von seiner inneren Ambivalenz, [...]. Erst durch die Aufdeckung der eigenen Komplexität wird es dem Menschen möglich, sich für eine bestimmte Rolle im Leben zu entscheiden.«<sup>22</sup> Obwohl diese Möglichkeit im *Andreas*-Roman nicht vollständig ausgeführt werden konnte, deuten die analysierten Züge eben auf eine solche mythisch-utopische Lösung der Identitätsproblematik hin.<sup>23</sup>

2.3. Im Roman *A gólyakalifa* (*Der Kalif Storch*) von Babits, wo der Titel gleich eine markierte intertextuelle Bezugnahme ist<sup>24</sup> und auf die Identitätsproblematik direkt hinweist, geht es wiederum – in teilweise phantastischer Ausprägung<sup>25</sup> – um gestörte Identität bzw. um die Möglichkeit und/oder Unmöglichkeit der Herstellung von Identität im Sinne einer konsistenten Selbst- und Weltinterpretation. Beim ersten Zusehen handelt es sich hier um eine Pubertätskrise, denn der am Anfang der Erzählung 16jährige Elemér Táborny erlebt die Begegnung

---

<sup>20</sup> Vgl. Pape 1975: 680; hier wird auch auf mögliche Quellen (Rosenkreuzer-Schriften) der Allomatik hingewiesen.

<sup>21</sup> Vgl. *ibid.*, S. 691

<sup>22</sup> Ryan 1970: 190

<sup>23</sup> Manche intertextuellen Bezugnahmen der Notizen auf Novalis (z.B. die Notizen 65, 73, 74, 78) verstärken den Eindruck dieser mythisch-utopistischen Auflösung der Problematik, die Hofmannsthal (wie auch Novalis) nicht vollständig realisieren konnte.

<sup>24</sup> Der Roman von Babits bezieht sich hier auf Hauffs Märchen *Die Geschichte von Kalif Storch*.

<sup>25</sup> György Rába nennt *A gólyakalifa* einen phantastischen Roman (Rába 1983: 94), was auf Grund bestimmter Eigenschaften phantastischer Texte, z.B. der nicht aufgelösten/auflösbaren Ambiguität (vgl. Todorov 1970: 29ff.), tatsächlich berechtigt ist. Außerdem ist das Werk zugleich ein psychologischer Roman, der ein tiefgehendes psychologisches Problem in phantastischer Form behandelt.

mit der Welt, mit dem notwendigen Erwachsenwerden und mit seiner eigenen Sexualität als eine Spaltung in ein eigentliches und ein scheinbares Ich, in ein Tages- und Traum-Ich. Das Ich des Tages ist ein guter und interessierter Schüler mit einer hervorragenden Intelligenz, der in einer wohlstuierten, harmonischen, ihn annehmenden familiären Umgebung lebt. Eine zufällige Begegnung, die Erscheinung eines Fremden auf einem Fest, der in ihm das Gefühl des »déjà vu« erweckt, als kennte er den Mann seit langem, erweckt auch sein zweites Ich und die Ahnung, daß »ez az egész világ egy kép« (»diese ganze Welt nur ein Bild sei«), die wirkliche aber mit seinem eigenen Ich dahinter zu suchen wäre. Im zweiten Leben ist er ein eher dummer, unglücklicher Tischlerjunge, der von seinem Meister (der mit der diese zweite Existenz hervorrufoenden Figur des Fremden identisch ist) und den anderen Leuten gequält und gedemütigt wird. Das Leben von Elemér Táborny gestaltet sich dann zwischen den beiden Polen der Tages- und Nachtexistenz: obwohl er in seiner »eigentlichen« Welt weiterlebt, das Abitur ablegt und als Mathematiker studiert, kommt es eben in Venedig, in der Stadt seiner Träume (!), zum Überhandnehmen der Ambivalenz, d.h. zum Treffen mit der ersten und glücklichen Liebe, aber auch zu einem seine weitere Existenz bestimmenden Durchbruch seines zweiten Ich, das ihn in seinen Träumen immer mehr quält, und das durch die Fähigkeit, es genau in seine Erinnerung zurückzurufen, auch immer dominierender und übergreifender wird. Das andere Ich setzt sein moralisch immer mehr herabgekommenes Leben fort (er stiehlt, betrügt und wird am Ende zum Mörder einer Prostituierten), um am Ende Selbstmord zu begehen, der auch zum Tode des »eigentlichen« Ich von Elemér Táborny (eben vor einem weiteren glückserfüllenden Schritt seines Lebens, nämlich vor seiner Verlobung) führt.

Obwohl der Roman von Babits das Problem mit gewissen anderen Akzenten behandelt, lassen sich einige Berührungspunkte mit *Andreas* erkennen. Die Möglichkeit und die Gefahr einer Doppexistenz tauchen in *A gólyakalifa* auch als zentrales Problem auf:

Ki tudja, nem éle valamennyiünknek, minden földi embernek egy ilyen másodpéldánya, egy sötét árnyképe, álmaiban, tudata alatt, és valahol messze testileg is, igen testileg, egy messze világban, egy más csillagon? [...] Talán nem is olyan sötét, szomorú? Talán éppen ilyen, csak a szerepek vannak felcserélve? (S. 118)<sup>26</sup>

Die Annahme einer zusammengesetzten Persönlichkeitsstruktur wird hier sogar zum strukturgestaltenden Prinzip der fiktiven Welt: darin folgt Babits auch der intertextuellen Princeschen Vorlage (und der ihm ebenfalls bekannten psychoanalytischen Theorie von Freud, die im Roman, wenn auch nicht explizit beim Namen, aber doch erwähnt wird: »Van most er-

<sup>26</sup> »Wer weiß, ob nicht auch so ein Doppexemplar, ein dunkles Schattenbild von uns allen, von allen irdischen Menschen in den Träumen, im Unbewußten und zugleich irgendwo weit entfernt auch körperlich, ja körperlich in einer fremden Welt, auf einem anderen Stern lebte? [...] Vielleicht ist dieses Leben gar nicht so dunkel und traurig? Vielleicht ist es ebenso, nur die Rollen sind vertauscht?«

ról egy divatos könyv, egy bécsi orvos írta, de az nem gyerekeknek való»<sup>27</sup>). In der literarischen Auseinandersetzung und Gestaltung des ungarischen Schriftstellers werden die Persönlichkeitsteile ebenso auf zwei einander ausschließende Hälften reduziert wie in *Andreas*, sie repräsentieren zugleich (eben wie bei Hofmannsthal) auch komplementäre Seiten der menschlichen Persönlichkeit (Trieb und Geist, reine Sexualität und reine Liebe, moralisch Niedriges und moralisch Höheres, Bewußtes und Unbewußtes usw.).<sup>28</sup> Das gilt nicht nur für die Hauptfigur, sondern in *A gólyakalifa* erscheint eine vollständig ausgeführte Doppelwelt, indem jeder Figur aus der Umgebung von Elemér Táborny eine andere als ihr Pendant in der Welt des Tischlerjungen bzw. späteren kleinen Büroangestellten entspricht. Die höchste Krise für Elemér Táborny löst eben die Erkenntnis der Identität seiner idealisiert-sublimierten Geliebten, der »Engelsgestalt« Etelka, mit der Prostituierten in der Traumwelt aus: »Olyan gondolatai jötték -, ah persze, ez csak olyan futó gondolat volt - nem egyéb - mintha az a leány - [...] - esetleg hasonlíthat - Etelkához. Ó, ez a gondolat, ez a gondolat maga nem aláz-e meg örökre, nem teszi-e lehetetlenné, hogy valaha még szemébe merhessek nézni Etelkának?« (S. 166)<sup>29</sup> Durch die Andeutung läßt sich auch eine, wenn auch verborgene, triebhafte Seite der »überirdischen« Braut ahnen, und das ist es eben, wovor Elemér Táborny zurückschrickt, um seine eigenen verdrängten Bewußtseinsinhalte und Triebe in seinem »zweiten Leben« zu erleben.

Die Suche nach der Identität bzw. nach dem anderen Ich äußert sich in *A gólyakalifa* zugleich auch als der Versuch, den Figuren und Orten des Traum-Ich Namen zu geben bzw. ihre (Kalif-Storch-artig vergessenen) Namen in die Erinnerung zurückzubringen, bewußtzu machen, obwohl hier kein Zauberwort mehr wie »Mutabor« zur Verfügung steht: »Hát ki vagyok én álmomban? Mi a nevem? Milyen nyelven beszélek? [...] ezt, éppen ezt nem tudom. Nem tudom, mi a nevem. [...] Egyetlen névre sem emlékeztem.« (S. 116)<sup>30</sup> Die Namengebung bedeutete eigentlich eine Art Bewußtmachung der unbewußten Inhalte und dadurch auch eine mögliche Selbst- und Weltinterpretation. Eine ähnliche Möglichkeit wäre auch das Aufzeich-

<sup>27</sup> S. 50; »Es gibt jetzt ein Buch darüber, das sehr in Mode gekommen ist, ein Wiener Arzt hat es geschrieben, aber es ist nicht für Kinder.«

<sup>28</sup> Es wäre zu erwägen, ob durch eine Erweiterung der Figurenkonstellation die Triaden Sacramozo - Andreas - Gotthelf, bzw. der seine Geschichte aufzeichnende und bewußtmachende Elemér Táborny - der »handelnde« Elemér Táborny -, der Tischlerjunge, nicht als der Freudschen Persönlichkeitstriade (Über-Ich - Ich - Es) entsprechend gedeutet werden dürften.

<sup>29</sup> »Solche Gedanken kamen ihm in den Sinn - oh, das war natürlich nur ein flüchtiger Gedanke - nichts anderes - als ob jenes Mädchen - [...] - Etelka ähnlich sein dürfte. Oh, dieser Gedanke, dieser Gedanke allein erniedrigt mich vielleicht für immer, denn macht er nicht unmöglich, daß ich Etelka je noch in die Augen sehen könnte?«

<sup>30</sup> »Wer bin ich denn in meinen Träumen? Was ist mein Name? Welche Sprache spreche ich? [...] Das ist es eben, was ich nicht weiß. Ich weiß meinen Namen nicht [...]. Ich erinnerte mich an keine Namen.«

nen, die Verbalisierung der Traum Inhalte, die zugleich die Herrschaft des verbalisierenden, bewußtmachenden Persönlichkeitsteils und damit eine Verbannung des Unbewußten mit sich bringen könnte. Die erzählte Geschichte zeugt aber eben vor einer immer größeren Vermischung und Identifizierung des bewußten Ich mit dem unbewußt traumhaften:

Ó, Istenem, rögtön, rögtön éreztem, hogy valami rettenetes, visszahozhatatlan történt: öltem, és hogy én öltem: Tábornék Elemér, gyilkos vagyok: Tábornék Elemér gyilkos. [...] Elromlott az életem, ezekkel az emlékekkel nem folytathatom így tovább, örökre méltatlan lettem erre az édes, szent, otthoni környezetre. (S. 165)<sup>31</sup>

Der Traum erscheint bei Babits als grundsätzlicher Katalysator der Vorgänge und dominiert viel mehr als in Hofmannsthal's Roman, wo der Traum nur eine Möglichkeit des Erlebens der zwiespältigen Identität ist. In *A gólyakalifa* geht es vielmehr darum, die Kategorien »Traum« und »Wirklichkeit« miteinander zu vermischen, ineinander übergehen zu lassen, so daß sie ihre scharfen Konturen, ihre Grenzen verlieren und dadurch auch die Grenzen der Persönlichkeit bzw. der bewußten und unbewußten Persönlichkeitsteile verwischen:

az egy közönséges folytatódó álom, [...] de az ébrenlétbe nem nyúlik bele, és valószínűleg majd elmúlik. [...] Csak egy rossz álom. De volt már rá eset, hogy egy álom ilyen makacsul, ilyen szabályosan kitarított volna? Es lehet-e elhinni, hogy álom az, ami ilyen részletes és reális? ami ilyen pontos, aminek ennyi valóságige van? Hisz sokszor inkább úgy tűnik fel, hogy ez az álom az életennél valóságosabb, és el tudnám hinni, hogy ez a szép élet az álom [...]. (S. 74-75)<sup>32</sup>

Die Wirklichkeitsähnlichkeit der Träume bzw. der verschiedenen Bewußtseinsinhalte äußert sich auch in den symbolhaften Ortsbeziehungen: das glückliche Leben von Elemér Tábornék ist an eine Kleinstadt und ihre harmonische, durchschaubare, natürliche und soziale Struktur gebunden, wo der Mensch im Einklang mit sich selbst und mit der Umgebung leben könnte (und mit Ausnahme von Elemér Tábornék auch lebt).<sup>33</sup> Das unglückliche Ich lebt zuerst in einem Vorort einer (nicht genannten, weil mangels bewußter Erinnerung nicht nennbaren)

<sup>31</sup> »Oh, mein Gott, ich habe gleich gespürt, daß etwas Schreckliches, Unwiderrufliches geschehen ist: ich habe gemordet, und daß ich: Elemér Tábornék, ein Mörder bin: Elemér Tábornék ist ein Mörder [...]. Mein Leben ist kaputtgegangen, ich kann es mit diesen Erinnerungen belastet nicht fortsetzen, ich bin dieser süßen, heiligen, heimatlichen Umgebung auf immer unwürdig geworden.«

<sup>32</sup> »Das ist ein gewöhnlicher Fortsetzungstraum [...] aber er reicht ins Wachsein nicht hinein, und er wird wahrscheinlich vergehen. [...] Nichts als ein schlechter Traum. Ist es aber je vorgekommen, daß ein Traum so hartnäckig, so regelmäßig zurückkam? Und könnte man glauben, daß es ein Traum ist, was so detailreich und reell ist? Was so genau ist und so viel Wirklichkeitsgeschmack hat? Denn oft scheint es eher, daß dieser Traum wirklicher ist als mein Leben, und ich könnte glauben, daß dieses Leben ein schöner Traum ist [...].«

<sup>33</sup> Das erinnert in gewisser Hinsicht an die Episode auf dem Finazzerhof in *Andreas*.

Großstadt<sup>34</sup>, die in ihrer natürlichen wie sozialen Struktur undurchschaubar und menschenfremd, sogar menschenfeindlich und schreckenerregend ist: »De legkülönösebb volt a folyó partja. A nagy hidak ijesztően, végeérhetetlenül iveltek bele a szürke semmibe. Iszonyú pilléreiket az ürbe mártogatták. A rakparton nagy foszlányos alakok ódöngtek-imbolyogtak egyedül, mint a kísértetek.« (S. 155)<sup>35</sup> Hier kann der Mensch nur sein Gesicht und seinen Namen, d.h. seine Identität verlieren.

Es ist interessant zu erkennen, daß in diesem Roman Venedig ebenfalls als katalysatorhafter Ort erscheint: in das durch die endlich gefundene Liebe harmonisch gewordene Leben von Elemér Táborny bricht eben hier seine andere, niedrige Welt endgültig und alles übergreifend ein. Die Stadt Venedig erscheint zwar als Ort der Harmonie: »A simaságnak éppúgy városa volt ez, mint a csöndnek. A sima kő, a sima víz városa« (S. 94),<sup>36</sup> aber unter dieser harmonischen Oberfläche verbirgt sich etwas Gefährvolles, das die eigene Spaltung hervorrufen kann: »Olyan szép volt akkor minden, minden a világon. Oly vészjóslóan szép – és én titokban féltem, féltem ezen a szép délutánon, és úgy képzeltem, mintha érezném megmozdulni lelkelmen a rémet« (S. 94).<sup>37</sup> Der schöne Schein von Venedig ist ambivalent und generiert mögliche Ambivalenzen.<sup>38</sup>

Die Lösung der Identitätsproblematik ist in *A gólyakalifa* der des *Andreas*-Romans entgegengesetzt. Während es bei Hofmannsthal eher auf Vereinigung ankommt, sei es durch die allomatische Lösung oder auf andere und eben im Mythischen wurzelnde utopische Weise, zeichnet sich bei Babits eine im Verhältnis zu Hofmannsthal im Phantastisch-Psycho(patho)logischen verankerte skeptische Lösung ab: die Vereinigung der getrennten Persönlichkeitsteile ist in *A gólyakalifa* erst durch die äußerste Form der Trennung, durch die Trennung vom Leben, durch den Tod möglich, wobei – und das deutet doch auf eine tiefe Zusammengehörigkeit hin – der Tod des einen Ich zugleich auch den Tod für das andere Ich und damit eine »tödliche Einheit« im konkreten wie im übertragenen Sinne des Wortes bedeutet.

### 3. Identität als Zeitproblem

---

<sup>34</sup> Natürlich zeigt diese Großstadt Züge des damaligen Budapest, das ist aber keine Frage der erzählten fiktiven Welt mehr.

<sup>35</sup> »Am sonderbarsten war aber das Flußufer. Die großen Brücken ragten schrecklich, endlos ins große, graue Nichts. Sie streckten ihre grauerregenden Pfeiler ins leere All. Auf dem Kai flanierten-taumelten verschwommene einsame Gestalten wie Geister vorüber.«

<sup>36</sup> »Das war eine Stadt der Glattheit wie der Stille. Die Stadt des glattpolierten Steins, des glatten Wassers.«

<sup>37</sup> »Alles, alles auf der Welt war in diesem Moment so schön. So gefahrdrohend schön, und es kam mir vor, als spürte ich das Monster sich in meiner Seele regen.«

<sup>38</sup> Über einige Aspekte des Venedig-Topos in der ungarischen Literatur vgl. Németh 1995: 32ff.

Nach dem Vergleich zweier Romane, die - wie es aus meiner Analyse hoffentlich ersichtlich ist - in den oben genannten Punkten miteinander tatsächlich in Verbindung gebracht werden können, ergibt sich über diese konkrete Fragestellung hinaus natürlich auch die Frage einer Erweiterungsmöglichkeit des Untersuchungshorizonts, nämlich ob diese Erscheinungen über das zufällige Zusammentreffen hinaus auf etwas Allgemeineres hinweisen. Die zwei Werke thematisieren meiner Ansicht nach eine Identitätsproblematik, die sich um die Jahrhundertwende bei beiden Autoren und in den beiden Kulturen besonders zuspitzte.

(a) Die erwähnte Problemstellung taucht bei beiden Autoren keineswegs einmalig auf, vielmehr zeigen beide Romane sehr konzentriert ein zentrales Anliegen. Die Möglichkeit einer Identität im obigen Sinne durchzieht das Prosawerk von Hofmannsthal und zumindest die frühen Prosawerke von Babits (ihre Leistungen als Lyriker bzw. die Fragen nach ihrer Lyrik werden hier bewußt und absichtlich ausgeklammert). Die frühen Erzählungen von Hofmannsthal wie *Das Märchen der 672. Nacht*, *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*, die *Reitergeschichte* oder auch die nach dem *Andreas*-Roman (zumindest nach dem zusammenhängenden Textteil) entstandene *Frau ohne Schatten* thematisieren die Identitätsproblematik mit unterschiedlichen Akzenten, aber auch mit vielen ähnlichen Zügen.<sup>39</sup> Der *Andreas*-Roman erscheint als eine durch die besondere intertextuelle Vorlage der psychologischen Studie von Prince geprägte Variante dieser Gestaltung des Problems, wobei die intertextuelle Vorlage eben eine besondere Färbung der Behandlung des Themas sichert, die allgemeine Konzeption aber, die auch in den aufgezählten anderen Werken auffindbar ist, nicht wesentlich beeinflusst.<sup>40</sup>

In den frühen Erzählungen/Novellen von Babits (darunter verstehe ich hier die ungefähr bis zum Erscheinen des Romans *A gólyakalifa* publizierten Erzähltexte) tauchen auch Momente auf, die in einem allgemeineren Rahmen als Identitätsprobleme oder zumindest als Elemente einer Identitätsstörung oder einer labilen Identität interpretiert werden können. Erscheinungen der fiktiven Welt wie die Unsicherheit des Individuums in der Interpretation der es umgebenden Welt und seiner eigenen Wahrnehmungen, die verschiedenartige Deutbarkeit bestimmter Phänomene und auch traumartige Zustände als mögliche Varianten der Welt- und Selbsterfahrung, lassen sich in den Erzählungen *Kezdődik Éliás testvér hiteles története*, *Karácsonyi Madonna*, *Novella az emberi húsról és csontról*, *Mese a Decameronból* beobachten. Diese Tatsache zeugt von einer Empfindlichkeit und Offenheit des Erzählers Babits gegenüber solchen Problemen, die dann eben in *A gólyakalifa* ihre äußerste Zuspitzung erfahren.

---

<sup>39</sup> Über diese Ähnlichkeiten der frühen Prosawerke von Hofmannsthal gibt die von Csúri herausgearbeitete Grundstruktur der Texte einen guten Überblick; vgl. Csúri 1978. Eine andere Annäherung repräsentiert Judith Ryan, wobei sie auch zur Feststellung bestimmter gemeinsamer Züge der Hofmannsthal-Erzählungen kommt, die sie in den Varianten einer »Konfiguration«, d.h. der »Gruppierung von Gestalten« auffindet. (Ryan 1970: 192f.)

<sup>40</sup> Vgl. darüber auch Ryan 1970: 206f.

(b) Die zwei untersuchten Romane artikulieren das Problem der »Unrettbarkeit des Ich« zugleich auch als die »virulente Problematik der Jahrhundertwende«.41 Zwei Momente werden in dieser Artikulation besonders wichtig: einerseits verbinden diese Texte die eigene kreative Behandlung dieser Fragen mit einer langen literarisch-kulturellen Tradition, die vor allem durch die Romantik besonders stark akzentuiert worden sind. Hofmannsthals Roman greift aber eher auf die vor allem im Werk von Novalis vertretene Auffassung zurück, die zumindest die Möglichkeit einer mythisch-mystischen Identität des Menschen mit sich selbst und der Welt voraussetzt.42 Der Roman von Babits nimmt dagegen durch den symbolhaften Titel und die Wiederaufnahme bestimmter Hauffscher Elemente (z.B. der Suche nach dem vergessenen Zauberwort oder der Erinnerbarkeit des anderen Ich) Bezug auf eine ebenfalls romantische Artikulation der gefährdeten Identität, die im Doppelgängermotiv ihren prägnantesten Ausdruck findet. Damit schließt sich Babits auch Traditionen an, die er in späteren Überlegungen eher ablehnt oder zumindest verdrängt43.

Andererseits liefert für beide Autoren das Studium der Psychoanalyse einen weiteren Beitrag zur literarischen Gestaltung des Problems.44 Hofmannsthal beschäftigte sich mit psychologischen Fragen im Interesse einer Vertiefung ihrer möglichen literarischen Bearbeitung und kannte wichtige psychoanalytische Arbeiten seiner Zeit (u.a. einige von Freud45), und auch Babits kannte die wichtigsten Ergebnisse der Freudschen Theorie (es gab ja wichtige Verbindungen der Psychoanalyse zu Ungarn, die ihm auch den Zugang dazu erleichterten).46 Sein späterer Roman *Tamás Virgil fia* (*Der Sohn von Virgil Tamás*) zeigt auch deutliche Elemente als Spuren der psychoanalytischen Auffassung in der sensiblen Gestaltung der verschiedenen Phasen und Arten der Vater-Sohn-Beziehungen der Figuren.

Diese zwei Momente (die romantische Tradition und die Psychoanalyse) sind außerdem durch weitere Bezüge miteinander verbunden, indem die Romantik in der Gestaltung der für

---

41 Der Ausdruck »Unrettbarkeit des Ich« ist ein Ausdruck von Ernst Mach und wird von Spring zitiert, vgl. Spring 1983: 141

42 Vgl. darüber Alewyn 1967: 151 und 197

43 Interessanterweise würdigt Babits z.B. in seiner Geschichte der europäischen Literatur besonders solche Vertreter (vor allem E.T.A. Hoffmann) der deutschen Romantik nicht besonders, die eben die gefährdete Identität des Menschen in phantastisch-tragischer Ausprägung formulieren, was aber in *A gölyakalifa* doch dominant wird und Babits in gewisser Hinsicht eher als einen Nachfolger solcher Traditionen erscheinen läßt.

44 Über den Einfluß dieser zwei Quellen auf Hofmannsthals Andreas-Roman vgl. Ryan 1970: 190f.

45 Einige konkrete Informationen dazu liefert Alewyn 1967: 149

46 Sándor Ferenczi war einer der frühesten und engsten Mitarbeiter von Freud, der selbst wichtige Beiträge zur Psychoanalyse geleistet hat, durch seine ungarischen Beziehungen, besonders durch Ignotus entstanden enge Beziehungen zur Zeitschrift *Nyugat*, in der auch Babits publizierte (vgl. darüber Nemes 1994: 63ff. und Kassai 1990).



sie ebenfalls zentralen Identitätsproblematik latente bzw. theoretisch noch nicht systematisch bearbeitete psychologische Kenntnisse (es ist ja auch die Zeit der ersten Schritte einer unabhängigen Psychologie) und manche Erkenntnisse über die Mehrschichtigkeit der menschlichen Psyche sowie über die Wichtigkeit nicht-bewußter psychischer Vorgänge vorwegnimmt, die dann die Psychoanalyse systematisch analysiert und in einer zusammenhängenden Theorie artikuliert<sup>47</sup>. Die so bereicherte Persönlichkeitsauffassung ist auch dazu geeignet, solche Probleme zu thematisieren wie den Verlust alter Identifikationsmuster am Ende des 19. Jahrhunderts und »die Unmöglichkeit des neuzeitlichen Menschen, sich nach Aufklärung und industrieller Revolution in irgendeinem herkömmlicherweise angebotenen System der Transzendenz seines Daseins zu versichern«.<sup>48</sup> Dadurch läßt sich auch eine Konzeption der Person literarisch gestalten, die eben die dem Menschen innewohnenden, aber jeweils nur partiell realisierten und/oder realisierbaren Möglichkeiten bzw. die fließend gewordenen Grenzen des Ich innerhalb seiner selbst und auch nach außen als das menschliche Wesen und dadurch eine immer größere Komplexität des Individuums erkennen läßt<sup>49</sup> (wovon Musils Möglichkeitsmensch bzw. Mann ohne Eigenschaften vielleicht gar nicht mehr so fern ist). Sich an allgemeine literarische Entwicklungen in Europa anschließend und sie eigenartig weiterführend artikulieren die beiden Romane *Andreas* und *A gölyakalifa* als symptomatische Erscheinungen auch das Problem der unsicher gewordenen Stabilität der Persönlichkeit, den Verlust der Identität, der seelischen Heimat, die eigentlich eine gemeinsame ist, gemeinsam eben in ihrer *Unheimlichkeit*, die wahrscheinlich nicht zufällig in dem sonderbaren und ebenfalls identitätsgestörten Doppelstaat der Österreichisch-Ungarischen Monarchie entstehen konnte.

#### Literatur

- Alewyn, Richard <sup>4</sup>1967 = Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht  
Babits, Mihály 1981 = A gölyakalifa (Der Kalif Storch). Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.  
Csúri, Károly 1978 = Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannsthals. Kronberg/Ts.: Scriptor Verlag  
Hildenbrock, Aglaja 1986 = Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

---

<sup>47</sup> Es scheint mir auch nicht zufällig, daß Freud in seinen Ausführungen über das Unheimliche eben E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* analysiert, denn dieser Autor war es, der die psychologische Kompliziertheit des Individuums unter den Romantikern am vielschichtigsten darzustellen und anzudeuten vermochte.

<sup>48</sup> Vgl. Wunberg 1989: 198f.

<sup>49</sup> Über das Konzept der Person und die Struktur der Persönlichkeit in der Literatur um die Jahrhundertwende vgl. Titzmann 1989: 36ff.

- Hofmannsthal, Hugo von 1982 = Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Band XXX. (Aus dem Nachlaß herausgegeben von Manfred Pape). Frankfurt/M.: Fischer Verlag.
- Kassai, György 1990 = A *Nyugat* és a pszichoanalízis. (Die Zeitschrift *Nyugat* und die Psychoanalyse). In: *Helikon* 2-3(1990), S. 171-182.
- Nemes, Livia 1994 = *Alkotó és alkotás* (Autor und Werk). Budapest: T-Twins Kiadó.
- Németh, G. Béla 1995 = *Kérdések és kétségek. Irodalomtörténeti tanulmányok.* (Fragen und Zweifel. Aufsätze zur Literaturgeschichte). Budapest: Balassi Kiadó.
- Nienhaus, Stefan 1992 = Ein Irrgarten der Verschwörungen. Das Venedig-Sujet und die Tradition des Bundesromans. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift N.F.* 42, S. 87-105.
- Pape, Manfred 1974 = Zur Überlieferung von Hofmannsthals »Andreas« und zur Qualität der bisherigen Drucke. In: *Jahrbuch der Freien Deutschen Hochstifts*, S. 362-371.
- Pape, Manfred 1975 = Aurea Catena Homeri. Die Rosenkreuzer-Quelle der »Allomatik« in Hofmannsthals *Andreas*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 49, S. 680-693.
- Rába, György 1983 = *Babits Mihály*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Ryan, Judith 1970 = Die »allomatische Lösung«: Gespaltene Persönlichkeit und Konfiguration bei Hugo von Hofmannsthal. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 44, S. 189-207.
- Spring, Juliette 1983 = Das Ich und das Gegenüber. Zur Identitätsproblematik in Hofmannsthals *Andreas* und Prousts *A la recherche du temps perdu*. In: *Arcadia* 18, S. 139-157.
- Titzmann, Michael 1989 = Das Konzept der »Person« und ihrer »Identität« in der deutschen Literatur um 1900. In: Manfred Pfister (Hrsg.): *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe. S. 36-52.
- Wieser, Theodor 1957 = Der Malteser in Hofmannsthals »Andreas«. In: *Euphorion* 51, S. 397-421.
- Wiethölter, Waltraud 1990 = Hofmannsthal oder die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen: Niemeyer Verlag.
- Wunberg, Gotthart 1989 = Chiffrierung und Selbstversicherung des Ich: Antikefiguration um 1900. In: Manfred Pfister (Hrsg.): *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe. S. 190-201.

GÁBOR KEREKES (BUDAPEST)

## GEBOREN IN BUDAPEST

Das Ungarnbild in Budapest geborener Autoren der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

### *Themenstellung*

In meiner Betrachtung soll es um Autoren gehen, die in Budapest geboren sind und zur österreichischen Literatur gezählt werden, und zwar mehr oder weniger berechtigt.

Problematisch ist schon bei dieser ersten Formulierung sicherlich alles: Die Frage, was die österreichische Literatur denn ganz genau sei. Wer denn entscheide, welcher Autor hierher gezählt werden soll, kann, darf, muß. Die Frage der Geburt in Budapest ebenfalls.

Dies alles ist problematisch, denn: Die Klärung der Frage, was die österreichische Literatur darstellt und wer dazugezählt werden sollte, kann an dieser Stelle, in diesem Rahmen nicht erfolgen. Im Grunde gehe ich davon aus, daß folgende Autoren auf irgendeine Weise – von der österreichischen Literaturgeschichtsschreibung bzw. Kulturpolitik –, d.h. in Form von Literaturgeschichten, Studien, Österreichbibliotheken u.ä. mit dem Anspruch vertreten worden sind, zur österreichischen Literatur zu gehören. Doch ist die Vermeidung der genauen Klärung des Begriffs der österreichischen Literatur an dieser Stelle deshalb nicht so problematisch, weil hier der Hauptakzent nicht auf der Frage liegen wird, ob die Autoren zur österreichischen Literatur gehören oder nicht, sondern daß sie alle in Budapest geboren wurden, Budapest verließen und dann in deutscher Sprache – zumindest eine Zeitlang – schrieben.

Das zweite Problem bei der Formulierung meines Titels »Geboren in Budapest« besteht darin, daß von den von mir hier betrachteten Autoren: Arthur Koestler (1905-1983), Emil Szitya (1886-1964), Erwin Guido Kolbenheyer (1878-1962), Andreas Latzko (1876-1943), Felix Salten (eig. Siegmund Salzmann, 1869-1947), Arthur Holitscher (1869-1941), Theodor Herzl (1860-1904), Max Nordau (eig. Max Simon Südfeld, 1849-1923) die letzten vier vor 1872 geboren worden sind, d.h. zu einer Zeit als Buda und Pest, noch gar nicht vereinigt waren. Das ist aber bis auf den heutigen Tage den Verfassern von Lexika entgangen, übrigens ganz gleich ob diese in Deutschland, Österreich oder anderswo im deutschsprachigen Raum angefertigt worden sind. Von dem romanischen und angelsächsischen Raum ganz zu schweigen.

Im Zusammenhang mit dem Titel dieser Veranstaltung soll es um die Frage gehen, wo diese Autoren ihre Heimat gefunden haben – wobei dies in einzelnen Fällen die vielleicht weniger spannende Frage darstellt – und wie sie als Literaten deutscher Zunge mit Ungarn, ihrer »Heimat nach dem Geburtsort, dem Taufschein« wie sie mit ihren Erinnerungen an Ungarn umgingen. War Ungarn für sie eine Last? Eine negative Erinnerung? Oder vielmehr eine nostalgisch zurückprojizierte Utopie?

Diese Themenstellung erscheint auf den ersten Blick als vielleicht nicht sehr spannend. Man kommt auch nicht umhin, zuzugeben, daß es sich bei den genannten acht Autoren um Schriftsteller eher geringerer Bedeutung handelt. Insofern ist tatsächlich erstaunlich, wie viele zweitrangige Autoren der deutschsprachigen Literatur aus Budapest stammten.

Aber zurück zur Frage der Themenstellung. Interessanter wird diese dann, wenn man sie in den Kontext der Ungarndarstellung in der österreichischen Literatur seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert einbettet.

### *Ungarnbild in der österreichischen Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*

Grundlage der Ausführungen dieses Abschnitts ist die Betrachtung der Werke von Arthur Schnitzler (1862-1931), Karl Schönherr (1867-1943), Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), Karl Kraus (1874-1936), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Robert Musil (1880-1942), Stefan Zweig (1881-1942), Franz Kafka (1883-1924), Hermann Broch (1886-1951), Georg Trakl (1887-1914), Franz Werfel (1890-1945), Joseph Roth (1894-1939) und Ödön von Horváth (1901-1938). Von diesen 13 Autoren dürfte der literarische Rang von 2, höchstens 3 Autoren umstritten sein, unseren Zwecken genügen sie aber alle in diesem Kontext. Klar ist natürlich, daß diese Autoren in ihrem Schaffen von der Bedeutung her weit über den Autoren stehen, die in Budapest geboren worden sind.

Betrachtet man das Schaffen dieser Autoren, so sieht man deutlich, daß es bei Kafka, Werfel, Roth und zeitweilig bei Rilke Aversionen gegenüber Ungarn gibt, die sich bei Werfel und Roth auch ganz deutlich in den Werken, d.h. in den fiktionalen Werken niederschlagen. Versucht man dahinterzukommen, wie diese Vorbehalte gestreut sind, so muß man verschiedene Gesichtspunkte untersuchen, bis man zu dem – vermutlich – richtigen Ergebnis kommt.

Versucht man sich an einer chronologischen Einteilung dieser Autoren, so wird man zu dem Ergebnis kommen müssen, daß es keine spezielle Generation bzw. keinen gesonderten Zeitraum in dieser Phase gibt, dem man bevorzugt eine besonders pro- oder aber antiungarische Haltung zuschreiben könnte. Das Ergebnis mag bei einem ersten Herantreten an diese Frage doch gewissermaßen überraschend sein, da man ja eigentlich die Nähe zu 1848 als wichtigen Faktor im Ungarnbild österreichischer Autoren vermuten würde. Doch sprechen die Tatsachen eine andere Sprache und es ist deutlich erkennbar, daß die Ereignisse von 1848/49 bei diesen Autoren keine Rolle mehr spielten. Der chronologische Gesichtspunkt erweist sich also als Sackgasse.

Wenn man andere Gesichtspunkte heranzieht, so könnte man eventuell von der Art und Weise der künstlerischen Gestaltung ausgehen und – sicherlich vereinfachend – die Autoren in »traditionelle«, d.h. mimetische, und »neuartige, experimentierende, eigenwillige« einteilen. Dabei ist selbstverständlich klar, daß einige Autoren auf Grund der Veränderungen in ihrem Schreiben in beiden Sparten angeführt werden könnten, etwa Hofmannsthal, Werfel und Roth.

Diese Einteilung verrät schon zumindest etwas – allerdings nichts, daß man nicht auch so erwartet hätte: nämlich daß eine traditionelle, das heißt eher mimetische Schreibweise, in der

(möglichst viele) Partikel der Wirklichkeit vorkommen, der Darstellung Ungarns in den eigenen Werken entgegenkommt. So in den Werken Zweigs, Werfels und Roths. Allerdings ist diese Grenze nicht hermetisch geschlossen, schließlich finden sich Gegenbeispiele bei Musil und Broch.

So gibt letztlich auch dieser Vergleich keinerlei Antwort zur Lösung unseres Problems. Wir erfahren durch die obige Einteilung weder, woher die Negativität der Einstellung zu Ungarn kommt, denn Ungarndarstellungen sowohl positiver als auch negativer Art finden sich bei den eher mimetischen Autoren. (Was natürlich nicht heißt, daß Ungarn nicht angesprochen oder ungarische Figuren bei der anderen Gruppe nicht kreierte würden: siehe Broch, Musil.)

Zumindest kann man als Schlußfolgerung zusammenfassen: eine mimetische Schreibweise erhöht die Wahrscheinlichkeit einer Ungarndarstellung in den eigenen fiktionalen Werken. Bei allen Autoren, die eine ausgeprägte Meinung zu Ungarn hatten und mimetisch schrieben, manifestiert sich ihre Überzeugung im fiktionalen Werk. Autoren, die eine ausgeprägte Meinung besitzen – siehe Kafka –, jedoch betont nicht mimetisch schreiben, nehmen ihre Ungarndarstellung – die ja deutlich ein Reflex der Wirklichkeit ist – nicht in ihre Werke auf.

Ein weiterer Gesichtspunkt wäre die Frage der Lebensumstände, wobei eine Kategorisierung auch hier schwerfällt, da – abgesehen von finanziellen Schwankungen im eigenen Leben – viele Komponenten vollkommen relativ sind. Joseph Roth gehörte in der Zeit seiner Emigration zeitweilig zu den Großverdienern unter den Autoren, doch schlug sich das nicht in seinen Lebensumständen nieder. Allein der Gesichtspunkt, ob ein Autor aus sozial gesicherten Verhältnissen stammte oder ob er viel Geld verdiente u.ä. sagt nicht viel aus, da zu viele Faktoren mitberücksichtigt werden müssen. Wahrscheinlich würde sich eine, auf den ersten Augenblick vielleicht naiv anmutende Einteilung anbieten, nämlich die Frage nach dem Erleben der eigenen Lebenssituation, in der versucht werden soll, dem eigenen, subjektiven Erleben der eigenen Lebenssituation gerecht zu werden.

Soweit aus einer solchen Einteilung überhaupt etwas herausgelesen werden kann, so ist es die Beobachtung, daß jene Autoren, die antiungarische Gefühle hegten, alle Probleme mit ihren Finanzen hatten oder doch zumindest ihre Lebenssituation als problematisch erlebten. Doch ist die Sache nicht so einfach, auch aufgrund dieser Einteilung ist es unmöglich, eine eindeutige Grenze zu ziehen, denn umkehren kann man die Schlußfolgerung nicht: es wäre falsch zu behaupten, daß alle Autoren, die ihre Existenz als ungesichert einschätzten, zugleich auch antiungarische Ressentiments verspürt hätten.

Auf jeden Fall würde sich an dieser Stelle zumindest die Schlußfolgerung anbieten, daß ein Zusammenhang zwischen Lebensqualität und Gefühlen zu Ungarn zu verzeichnen ist, dieser Zusammenhang jedoch nicht als grundlegend determinierend für die Einstellung zu Ungarn angesehen werden darf.

Ein weiterer Aspekt, der sich anbietet, wäre eine politisch-weltanschauliche Einteilung, die aber ebenfalls sich als äußerst kompliziert erweist, da ja die Bandbreite im Falle der zur Debatte

stehenden Autoren äußerst breit ist. Zugleich wäre auch die Frage zu stellen, entlang welcher Grenzen die Einteilung erfolgen sollte: religiös versus atheistisch oder links versus rechts?

Auch in dieser Frage dürfte einer ins endlose ausufernden und zu nichts führenden Analyse eher eine – so wie im Falle der sozialen Frage – vereinfachte Einteilung vorzuziehen sein, nämlich in radikal und gemäßigt. Daß die Einteilung ebenfalls höchst fragwürdig ist, muß klar sein, denn radikal kann auch radikal-konservativ sein. Und da haben wir uns noch gar nicht der Frage der Schwankungen im Laufe des Lebens der Autoren zugewandt.

Diese Einteilung ergibt aber – bei aller Eingeschränktheit, die wir zugestehen müssen – auch kein Muster, daß einen Sinn geben, uns der Frage nach dem Ursprung der antiungarischen Gefühle näherbringen würde. Geradezu als Gegenargument zur Aufstellung einer solchen Typologie kann man auf Joseph Roth verweisen, der weder als »roter Joseph« noch als Monarchist ein gutes Haar an den Ungarn ließ. Er verabscheute sie zu jeder Zeit, was schwankte, war die politische Einstellung, jedoch nicht das Verhältnis zu Ungarn.

Als weiteren Gesichtspunkt könnte man eventuell die Frage anführen, inwieweit die Ablehnung Ungarns mit einem deutlichen Bekenntnis zu Österreich und dem Österreichischen zusammenhängen könnte. Selbstverständlich müßte auch hier vereinfacht werden, aber auch in diesem Fall ergibt sich kein klares Muster, das Bekenntnis zu Österreich involviert also nicht automatisch eine negative Einstellung zu Ungarn. Die Ablehnung Ungarns findet ihre Ursache nicht in der persönlichen Begeisterung des jeweiligen Autors für Österreich.

Eine weitere Möglichkeit wäre die – vielfach tabuisierte – Frage nach der jüdischen Abstammung der Autoren, also die Frage, ob die jüdische Herkunft der Autoren einen Rückschluß auf ihre Einstellung zu Ungarn zuläßt. (Auch an dieser Stelle sind wir uns der Problematik der Frage bewußt, denn im Grunde wäre eine noch differenziertere Unterteilung notwendig, die allerdings nicht nur den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, sondern vom Ergebnis her auch vollkommen überflüssig wäre.)

Das Ergebnis spricht eine deutliche Sprache: auch hier ergibt sich kein einheitliches Muster, und – um es damit gleich vorweg zu nehmen – eine pro- oder antiungarische Einstellung der österreichischen Autoren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann und darf nicht auf die Frage ihrer jüdischen Herkunft allein reduziert werden. Der jüdische Hintergrund spielt – wie wir noch sehen werden – eine gewisse Rolle, doch daß das nichts mit »Biologie« oder »Rasse« oder »Volkscharakter« oder »jüdische Anfälligkeit« oder ähnlich nebulösen Begriffen zu tun hat, beweist die Entwicklung z.B. Egon Erwin Kischs, der sich vom mehr als skeptischen Betrachter Ungarns in eine ganz andere Richtung entwickelte.

Bleibt als letzter Gesichtspunkt einer Einteilung nach dem geographischen Gesichtspunkt, wobei er hier im Sinne von »verwaltungstechnisch-administrativ« gebraucht wird und nicht im topographischen Sinne.

An dieser Stelle ergibt sich so etwas wie eine Antwort auf unser Problem: alle Autoren, die ungarische Vorurteile hatten, kommen aus den slawischen, d.h. nicht deutschsprachigen Teilen der Monarchie.

Betrachtet man hingegen die Autoren, die mit Wien bzw. mit dem Deutsch sprechenden Teil der Monarchie verbunden sind, so findet man eher ein höfliches Desinteresse an Ungarn, ganz gleich ob die Autoren etwas mit Ungarn zu tun hatten (Horváth, Schnitzler, Kraus, Broch, Trakl) oder nicht (Hofmannsthal, Zweig, Musil, Schönherr).

Betrachtet man die restlichen Autoren: also Rilke, Kafka, Werfel und Roth – so ist eine Antipathie vorhanden, die allerdings nicht in allen vier Fällen gleichbleibend ist. Denn denkt man an die großen Prager, dann ist Rilkes schließliche Indifferenz – er hatte sich zunächst in Briefen negativ zu Ungarn geäußert, nimmt diese Äußerungen später aber zurück, indem er, sich erneut auf die Millenniumsfeierlichkeiten beziehend, nunmehr positiv über die gleichen Dinge schreibt – gegenüber Ungarn noch zu nennen, durch die er sich von Kafka und Werfel unterscheidet. Der Unterschied ist an diesem Punkt sicherlich begründet durch das Vorhandensein einer jüdischen Abstammung oder deren Nichtvorhandensein bei Autoren deutscher Sprache in den slawischsprachigen Teilen der Monarchie.

Das ist aus dem Grunde wichtig, als die die deutsche Sprache sprechenden Juden in den nichtösterreichischen Teilen der Monarchie sich viel stärker mit der Monarchie und ihrer Einheit identifizierten als die Nichtjuden, wobei die Nichtjuden normalerweise – Ausnahmen gibt es natürlich in Prag am häufigsten, siehe Rilke – auch gar nicht deutsch sprachen und schrieben, sondern tschechisch, slowakisch, polnisch, ruthenisch etc. (So gesehen existiert keine Gruppe ernstzunehmender deutschsprachiger Autoren aus dem slawischsprachigen Teil der Monarchie, deren Verhältnis zu Ungarn man quasi als »Kontrollgruppe« mit dem der jüdischen Autoren vergleichen könnte.)

Der Grund für das negative Verhältnis der Autoren zu Ungarn in den slawischsprachigen Teilen der Monarchie, hatte unterschiedliche Gründe, wenn wir jeweils unseren Blick auf Prag und wenn wir ihn auf Galizien richten.

Die Prager deutschsprachigen Autoren waren in Prag geboren, dort aufgewachsen, haben neben ihrer deutschsprachigen und jüdischen Herkunft aber auch die slawische Atmosphäre aufgenommen und sich mit slawischen Positionen identifiziert. Dies gilt für alle Autoren, auch für Rilke. An diesem Punkt ist es noch nicht richtig, eine besondere »Sensibilität« der Autoren jüdischer Herkunft – Kafka, Werfel – als alleinigen Grund anzugeben. Auf diese Weise »lernten« die Prager Autoren in ihrer Kindheit das – auf dem Ausgleich von 1867 bzw. auf dem Ausschluß der Tschechen aus diesem Ausgleich basierende – Vorurteil gegenüber Ungarn, das seit dem Ausgleich von 1867 von den enttäuschten slawischen Teilen der Monarchie argwöhnisch beobachtet und ob seiner neuen Stellung beneidet wurde. (Dabei sollte vielleicht gesagt werden, daß im Grunde die slawische Reaktion eine ganz natürliche war, die nichts mit »slawischem Charakter« oder mit »Genetik« oder ähnlichen verschwommenen Begriffen zu tun

hatte. Die Konstellation an sich – von drei Faktoren verbinden sich zwei teilweise auf Kosten des dritten – fordert automatisch die Unzufriedenheit der dritten Seite heraus. Vermutlich wären die ungarischen Reaktionen im Falle eines Ausgleichs zwischen Wien und Prag so gut wie identisch zu denen der historischen Reaktionen der Slawen gewesen.)

Eine andere Frage ist die nach der Stabilität der bestehenden Vorurteile. Diese verflüchtigten sich bei Rilke, nicht aber bei Kafka und Werfel. Hier mag der Grund darin zu suchen sein, daß Rilke nach dem Verlassen von Prag sich als freier, uneingeengter Mensch fühlen konnte, während Kafka und Werfel bis zuletzt mit dem Problem des Antisemitismus konfrontiert blieben. Aus der Sozialpsychologie ist ja hinlänglich bekannt, daß Vorurteile nicht nur einfache, pauschalisierende Negativurteile sind, die von der Umwelt übernommen werden, also nicht auf eigenen Erfahrungen beruhen, dafür – oder gerade deshalb – aber kaum wandelbar sind, sondern daß hinter der Entstehung von Vorurteilen als Ursache auch das Gefühl des Bedrohtseins, der Angst, der Unsicherheit steckt. Projiziert auf die tschechische Öffentlichkeit ist die Angst, im Rahmen der Monarchie ausgeschlossen, schlechter behandelt zu werden, die Ursache für das antiungarische Ressentiment. Auf der individuellen Ebene finden wir die Veränderung, den Abbau des Vorurteils dann nicht, wenn ein Gefühl der Bedrohung beim Individuum erhalten bleibt. Dabei muß die Bedrohung nichts mit dem Objekt des Vorurteils zu tun haben. Aus diesem Grunde scheint sich das antiungarische Vorurteil bei Kafka und Werfel erhalten zu haben. Rilke konnte das Vorurteil ablegen, da für ihn nach dem Verlassen Prags von den in seinem Falle bis dahin möglichen Bedrohtheitsgefühlen (als in Prag lebender Autor, der mit den Tschechen sympathisiert, und so gegen Ungarn fühlen muß bzw. als deutschsprachiger Einwohner Prags) sich beide in Luft auflösten.

Eine andere Möglichkeit zum Vorurteilsabbau zeigt sich im Falle des Pragers Egon Erwin Kisch, der – ebenfalls jüdischer Herkunft – während des Ersten Weltkrieges in Ungarn stationiert war, und sich dort eingehender mit dem Land beschäftigte. Das persönliche Kennenlernen als Vorurteilsabbau funktioniert aber leider nur dann, wenn die neuen Eindrücke auch intensiv sind bzw. intensiv verarbeitet werden.

Auffällig ist demgegenüber die Unveränderlichkeit der Vorurteile auch im Falle eigener Erfahrungen. Kafka und Roth hielten sich mehrmals in Ungarn auf, beide hatten ungarische Bekannte, doch sie sahen, was und wie sie es sehen wollten. Letztlich führten ihre Ungarnbesuche nur zur Verhärtung der ab ovo schon eingenommenen Position. Dies ist für die Vorurteilsforschung allerdings nichts außergewöhnliches, Roth stellt mit seinen ungarischen Bekannte wie Ödön von Horváth, Géza von Cziffra und den ungarischen Brocken, die er spricht, ein geradezu klassisches Beispiel eines vom Vorurteil gekennzeichneten Menschen dar, der im privaten Bereich »Ausnahmen« gelten läßt, diese aber nicht zur Revision seiner Urteile heranzieht, denn alles – die Bekannten und eigene Erlebnisse in Ungarn – änderten nichts an seiner Einstellung. Daß die Vorurteile auch nicht mit konkreter Tagespolitik verbunden sind, unterstreicht sehr anschaulich der bereits erwähnte Umstand, daß bei Roth der Haß auf Ungarn



nach dem Ende des ersten Weltkrieges vorhanden war, weil sie monarchistisch waren, während sein Haß auf Ungarn später mit der Argumentation gestützt wird, daß sie die Monarchie gestürzt hätten.

Würde man einen Blick auf Werke und Autoren der tschechischen Literatur jener Zeit werfen, so finden sich die gleichen Einstellungen, ja selbst Motive in ihren Werken, man denke nur an Jaroslav Haseks Erzählungen und seinen *Schwejk*.

Ähnlich wie in Prag, aber doch ganz anders und viel verschärfter war die Lage der Juden in Galizien – wo deutschsprachige Literatur in dieser Zeit so gut wie gleichbedeutend mit Literatur von Autoren jüdischer Herkunft gleichbedeutend ist. Für das Judentum in Galizien sah die Lage so aus, daß normalerweise Erleichterungen und Schritte zur Anerkennung und Emanzipation zumeist aus Wien kamen, während man von den »Einheimischen«, d.h. der galizisch-polnischen Bevölkerung, eher antisemitische Reaktionen zu erwarten hatte. So wurde, je stärker der Antisemitismus sich ausbreitete, auch die Glorie Wiens desto stärker – und daraus resultierend desto stärker die Abneigung gegenüber den der Monarchie und Österreich gegenüber vermeintlich verräterischen Ungarn.

Auf diese Weise besaß Wien (und die Monarchie) für diese Autoren eine Glorie, die für nichtjüdische Autoren in slawischen Gebieten – siehe Rilke – bzw. für jüdische und nichtjüdische Autoren in Österreich (Zweig, Schnitzler, Hofmannsthal, Musil) auf diese grundlegende und durchdringende Weise gar nicht nachvollziehbar war. Das erklärt auch das vorhandene Desinteresse bzw. die höflichen Pauschalisierungen bei den deutschösterreichischen Autoren, egal ob sie mit Ungarn etwas zu tun hatten oder nicht.

Dementsprechend finden wir bei letzteren auch keine ausgeprägte Antipathie Ungarn gegenüber, es war ihnen entweder bekannt oder nicht bekannt, auf jeden Fall stellte Ungarn für sie kein Exotikum dar, es war ein vollkommen natürlicher und unspektakulärer Bestandteil des Alltagslebens.

Das heißt zusammenfassend: Die Ursache für die Antipathie einzelner österreichischer Schriftsteller gegenüber Ungarn findet sich m.E. nicht in künstlerischer, nicht in biologisch-genetischer Hinsicht, sondern hat mit Politik bzw. mit wirtschaftlichen und sozialen Gesichtspunkten zu tun bzw. mit aus diesen resultierenden Bewußtseinshaltungen.

Dabei werden allerdings die Unterschiede, die zwischen den Regionen und den in ihnen herrschenden Zuständen vorhanden waren, durchaus relevant. Der Unterschied in den Lebenslagen zwischen Prag und Galizien erscheint auch in der Abstufung der eigenen Urteile über Ungarn, die vom galizischen Blickwinkel, das heißt aus der schlechteren Lebenslage heraus gesehen, negativer ausfallen, ausfallen müssen. So sind z.B. für Kafka und Werfel die ungarischen Juden trotz ihres Bekenntnisses zu Ungarn – das teilweise von den Autoren auch in Frage gestellt wird – akzeptabel, jedoch Opfer der Magyaren. Für Roth hingegen sind die ungarischen Juden nicht bemitleidenswerte Opfer, sondern vielmehr Verräter: sie machen gemeinsame Sache

mit dem »bösen« Ungarnvolk und sind damit schlimmer als die Ungarn selbst, wie das etwa im *Radetzky* deutlich dargestellt ist.

Zusammengefaßt könnte man also sagen: je schlechter die eigene Lage, desto radikaler das Urteil.

Die Übernahme der antimagyarischen Einstellung, wie wir sie bei Werfel, Kafka und Roth finden, ist also eine Übernahme der im eigenen Herkunftsgebiet verbreiteten Ansichten, ist so im Grunde nicht bloß ein Lob der unmittelbaren eigenen Herkunftsgebiete und Zeichen der Vertretung dieser – obwohl dieser Aspekt auch eine Rolle spielt –, als vielmehr eine geistige »Fluchtassimilation« in das Deutsche und Österreichische hinein, das man – durch die Darstellungen der eigenen unmittelbaren slawischen Umwelt, der man sich ebenfalls »anassimiliert« hatte – durch die Ungarn gefährdet sah. Die antiungarischen Äußerungen und in fiktionalen Werken vorkommenden Darstellungen sind gekennzeichnet durch die Übernahme vorgeprägter Antipathie-Schemata, deren Herkunft – wie immer, wenn es um Vorurteile geht – eigentlich egal war: so findet sich bei Roth überraschenderweise die bei Lueger anzutreffende Argumentation von den »braven Wiener und bösen ungarischen Juden«.<sup>1</sup>

Sicherlich ist der wesentliche Faktor bei der Entstehung und der hochgradigen innerlichen Festsetzung der Antipathie gegenüber den Ungarn im Falle von Werfel, Kafka und Roth, daß die betreffenden Autoren sich in einer gehäuften Minderheitensituation sahen, in dieser lebten (d.h. sie waren Juden, sie waren deutschsprachig, sie lebten in der Peripherie – unverstanden durch ihre unmittelbaren nichtjüdisch-slawischen Miteinwohner – aber: auch durch Österreicher und Deutsche).

Dabei wären eine Reihe von weiteren Widersprüchen dieser gehäuften Minderheitensituation zu nennen, die teilweise allerdings auch für das deutschsprachige Österreich selbst charakteristisch waren, auf die wir aber an dieser Stelle nicht eingehen können.

Erwähnt werden soll von diesen Widersprüchen zumindest der Umstand, daß die Juden Galiziens die deutsche Literatur besser kannten als viele Menschen in den deutschsprachigen Gebieten. Die Sprache Österreichs war die Kultursprache der Region Galizien:

[...] gerade in Österreich konnte man unwidersprechlich gewahren, daß in all jenen Randgebieten, wo der Bestand der deutschen Sprache bedroht war, die Pflege der deutschen Kultur einzig und allein von Juden aufrechterhalten wurde. Der Name Goethes, Hölderlins und Schillers, Schuberts, Mozarts und Bachs war diesen Juden des Ostens nicht minder heilig als der ihrer Erzväter.<sup>2</sup>

(Um im Rahmen der deutschsprachigen Literatur jüdischer Autoren aus Galizien zu verbleiben, möge an dieser Stelle der Hinweis auf Leopold von Sacher-Masoch stehen, der seinen in

---

<sup>1</sup> Pauley, Bruce F.: Eine Geschichte des österreichischen Antisemitismus. Wien 1993, (im weiteren: PAULEY) S. 78.

<sup>2</sup> Zweig, Stefan: Europäisches Erbe. Frankfurt am Main 1960, S.253f.

Galizien spielenden Erzählungen mit Vorliebe Zitate aus der deutschen Literatur voranstellt, so etwa von Friedrich Schiller.<sup>3)</sup>

Der Widerspruch zwischen der Liebe zu Österreich und Wien einerseits und dem Bekenntnis zur deutschen Literatur und Sprache andererseits, ist kein »exklusives Problem« Galiziens, sondern genauso ein Aspekt dessen, was man österreichisches Bewußtsein bzw. Selbstbewußtsein nennt. Jedoch besaß das Deutsche, das heißt die deutsche Sprache in Galizien, für die jüdische Bevölkerung einen Wert, der kaum zu überschätzen ist.

Wie tief das Problem geht, unterstreicht ein Blick auf den vielleicht das heißeste Österreich-bekenntnis Roths beinhaltenden Roman *Die Kapuzinergruft*. Der Roman zeigt nämlich eine sehr deutliche Verankerung in das Hochdeutsche, Austriazismen spielen nur eine marginale Rolle, wovon man angesichts des Österreich-Bekenntnisses überrascht sein kann, wenn man nämlich erwartet hätte, daß das Bekenntnis zu Österreich in Form von für die in Österreich gesprochene Sprache charakteristischen sprachlichen Wendungen erfolgt. Im Falle Joseph Roths haben wir aber die Identifizierung von deutscher Hochsprache – als Ausdruck von Bildung und Kultur – mit Österreich – als Ausdruck von politisch-humanistischer Staatskonstruktion. Aus diesen Gründen ist es nicht verwunderlich, daß die – gemessen am Roman-Ganzen – wenigen Austriazismen nur die Funktion von Lokalkolorit besitzen und nicht zur Manifestation von Roths unbestreitbar vorhandener österreichischer Gesinnung genutzt werden, denn das geschieht auf Hochdeutsch, in einem Hochdeutsch, das für Roth nicht das Synonym für Deutschland, sondern ganz allgemein für Bildung ist. Aber Roth artikuliert auch ein Problem, dessen Wurzeln in seiner Herkunft liegen: nach allen Enttäuschungen ist für Roth das Wesen der Monarchie »Die Peripherie«, d.h. die Monarchie ist in erster Linie slawisch-peripher und viel weniger deutsch oder gar ungarisch. Aus diesen Gründen scheint sich für Roth die Verbindung ergeben zu haben, daß in *Die Kapuzinergruft* die für ihn wichtigen, slowenischen, polnischen, galizischen u.a. Figuren ein absolut korrektes (Hoch-)Deutsch reden, während ausgesprochen als Dialekt gekennzeichnete Elemente nur im Zusammenhang mit eindeutig als Deutschösterreicher, nämlich Wiener identifizierbaren Figuren erscheinen. Das heißt vereinfacht gesagt: nur Angehörige des verräterischen Ethnikums sprechen mit dialektalen Einsprengseln, bzw. weniger brutal formuliert: die moralisch guten Figuren sprechen eine vollkommen korrekte Hochsprache. Dabei wird aber letztlich das Hochdeutsche zum Idiom der Peripherie erhoben. Und diese Peripherie ist Österreich. Zugleich wird aber das sprachlich Österreichische in ein negatives Licht gestellt.

*Wiederkehrende Motive von positiven und negativen Schablonen:*

---

<sup>3</sup> Sacher-Masoch, Leopold von: Das Volksgericht. In: Sacher-Masoch, Leopold von: Mondnacht. Berlin 1991, S.217.

Da wir es bei diesem Problembereich insgesamt mit Vorurteilen zu tun haben, mag es auch nicht weiter überraschen, daß sehr viele Stereotype anzutreffen sind, die nicht einmal von den Autoren, die sie benutzen, ausgedacht worden, sondern einfach nur übernommen worden sind.

Dabei finden sich immer wiederkehrende negative Pauschalisierungen wie: 1. Die Ungarn besitzen kein positives Gefühl für die gemeinsame übernationale Heimat, die Monarchie. 2. Sie sind die Unterdrücker mehrerer anderer Völker in der Monarchie. 3. Die ungarischen Juden geben ihre jüdische Identität auf und eifern den Ungarn in allem nach. 4. Ungarn ist als Land unkultiviert, verroht.

Für die Frage der Betrachtung der in Budapest geborenen Autoren, die dann ins Ausland gingen, sind aber auch andere Pauschalurteile, nämlich positive, relevant – diese sind, so bei den oben bereits genannten Autoren aus Österreich, folgende: 1. Ungarn sind lebenslustig, fröhlich, kennen das *savoir vivre*, wissen zu leben. 2. Die ungarischen Frauen sind schön, »rassig«. 3. Ungarische Männer sind Haudegen, Krieger, mutige Kämpfer und edel. 4. Das Land ist wild, abenteuerlich, aber fruchtbar – Wein und Obst, edle Pferde.

#### *Die in Budapest geborenen Autoren*

Auf Grund all jener Erkenntnisse, die oben ausgeführt worden sind, ist die Frage nach der Stellung und Einstellung der aus Budapest stammenden Autoren interessant.

Auffallend ist unter ihnen der hohe Anteil der Autoren jüdischer Herkunft: Herzl, Holitscher, Koestler, Latzko, Nordau, Saltan und vermutlich Szittyta, über den es wenig Dokumente gibt, über den man aber weiß, daß er das Hebräische auf einer bestimmten Stufe immerhin beherrschte.

Um die Antwort auf die Frage nach dem Ungarnbild dieser Autoren gleich vorweg zu nehmen, kann man feststellen, daß, genau wie bei den Autoren die nicht aus Ungarn kamen, bei der Frage wie sie zu Ungarn standen, die Herkunft entscheidend war, dies auch hier der Fall ist. Im Grunde finden wir bei ihnen allen keine negativen Einstellungen bzw. deren Gestaltung in literarischen Werken. Es war für sie – auf eine gewisse Weise, und je nach Person in unterschiedlichem Maße – ebenso Heimat wie es Prag für Kafka, Werfel und Rilke war.

Ein bestimmtes Muster oder Schema läßt sich im Zusammenhang mit der Gestaltung ungarischer Themen in den eigenen Werken aufgrund des – sagen wir – Ankunftsortes dieser Autoren umreißen. Dabei kann man die Lage dahingehend zusammenfassen, daß jene Autoren, die eine neue Heimat gefunden haben, in der sie sich auch zurechtfinden bzw. zurechtzufinden glaubten, sich kaum mehr mit Ungarn beschäftigten, was nicht bedeutet, daß sie Ungarn als Heimat abgestritten hätten oder daß Ungarn als Motiv nicht in ihren Werken erschienen wäre, doch waren sie durch ihre neue Heimat so in Beschlag genommen, daß Ungarn im Werk höchstens eine marginale Rolle spielte. Dabei kann die erwähnte »neue Heimat« auch ein Ideal sein, da ja Heimat sich im Kopf abspielt, d.h. im Bewußtsein existiert. Zu jenen Autoren, die ihre neue Heimat gefunden hatten, gehören mit der Heimat Österreich Felix Saltan, mit der Heimat

Zionismus Theodor Herzl und Max Nordau, Andreas Latzko mit der Heimat Pazifismus und schließlich mit der Heimat Nationalsozialismus Erwin Guido Kolbenheyer.

Da die Entstehung von Gefühlen und emotionalen Bindungen eine Frage der Psyche und der Entwicklung ist, könnte man im Falle von Kolbenheyer einwenden, daß er im Alter von drei Jahren aus Ungarn wegkam, d.h. außer dem elterlichen Umgang nicht viel von Ungarn gesehen haben konnte und deshalb eigentlich gar nicht aufgezählt gehörte. Andererseits ist aber auch nicht zu übersehen, daß er – mit seinem letztlich erreichten künstlerisch-politischen Standpunkt offensichtlich zufrieden – keinerlei Versuch unternahm, irgendwelche »Wurzeln« o.ä. zu suchen. Bei einer Wurzellosigkeit im späteren Leben wäre ein Rückgriff auf das Ungarische nicht auszuschließen gewesen oder zumindest hätte es sich als eine Möglichkeit angeboten. Insofern ist seine Nennung vielleicht doch zu legitimieren.

Anders sieht es im Fall von Arthur Koestler und Arthur Holitscher aus, die im Sozialismus, Kommunismus bzw. der »Bewegung« eine Heimat suchten, aber letztlich keine fanden, und genauso fand sich Emil Szittyta im emotionalen und bindungsmäßigen Nirgendwo wieder. Hier erfolgt zwar nicht immer eine fiktionale Darstellung Ungarns, jedoch ist eine positive Haltung zum Land nicht zu übersehen, die – wenn schon nicht fiktional –, dann zumindest in Form von Memoiren oder essayistischen Anspielungen sich äußert.

### *1. Gruppe – die eine Heimat fanden*

#### *Felix Salten*

Wenn wir zunächst einen Blick auf jene Autoren werfen, die außerhalb Ungarns eine neue »Heimat« – im Sinne nicht nur der Geographie, sondern auch ideell – gefunden haben, so haben wir in Felix Salten ein Beispiel für die Übernahme und Gestaltung absolut österreichischer Positionen im literarischen Werk. Salten stammte aus einer jüdischen Familie und kam früh nach Österreich, so daß seine literarischen Versuche von Anfang an nur in deutscher Sprache in Angriff genommen worden sind. Er gehörte zu den heute beinahe schon legendären Freundeskreisen der Jahrhundertwende, war im Kreis von und um Schnitzler anzutreffen, wobei es aber – wenn man Schnitzler Vertrauen schenken will – immer wieder Probleme der Bekannten mit Salten gab, so wie sich auch Schnitzler über die mangelnde Aufrichtigkeit Saltens öfters beklagt hatte. Trotz allem gehörte Salten zu den unübersehbaren Repräsentanten des literarischen Lebens in Österreich, bekleidete auch den Präsidenten-Posten im österreichischen PEN-Klub. Mit Ungarn selbst hat er nicht viel zu tun gehabt, auch wenn er sich gerne von ungarischer Seite ehren ließ, was ihm aber den Spott von Karl Kraus einbrachte. 1938 emigrierte Felix Salten aus Österreich.

Insgesamt muß man feststellen: Salten findet seinen Platz in der österreichischen Heimat, deren Vergangenheit er in seinen heute – nicht zufällig – weniger bekannten Werken in den Mittelpunkt stellt, etwa in *Kaiser Max, der letzte Ritter* (1913), *Prinz Eugen* (1915) und *Florian, das Pferd des Kaisers* (1933), die allesamt Verbeugungen vor der fernen und nahen Vergangen-

heit der Habsburger, also Österreichs darstellen. Besonders deutlich wird seine Kaiserstreue auch im Essay-Band *Das österreichische Antlitz* (1919) und darin besonders in dem gleichnamigen Essay, der von Franz Josef handelt. In *Elisabeth* fehlt hingegen jedweder Hinweis auf Ungarn.

Konkrete ungarische Bezüge – über neutrale Nennungen hinaus wie etwa in *Prinz Eugen* – sind in den Texten, die unter seinem eigenen Namen erschienen sind, nicht anzutreffen. Auf jeden Fall ist aber nichts Negatives über Ungarn zu finden.

Ähnliches gilt auch für die pornographischen Romane *Josefine Mutzenbacher. Die Lebensgeschichte einer wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt* (1906) und *Josefine Mutzenbacher. Meine 365 Liebhaber. Die Fortsetzung meiner Lebensgeschichte* (vermutl. nach 1930) als deren Verfasser Felix Salten vermutet wird.

### *Erwin Guido Kolbenheyer*

Erwin Guido Kolbenheyer stammte aus einer deutschen Familie, die Ungarn im Kindesalter Kolbenheyers verließ. Er besuchte das Gymnasium in Eger, der Stadt der Ermordung Wallensteins, das in der Sekundärliteratur zu Kolbenheyer oft und gern mit Erlau (Eger) in Ungarn verwechselt wird. Darauf folgte dann der Aufenthalt in Wien, der »Stadt seines geistigen Erwachens, seiner ›zweiten Geburt‹<sup>4</sup>, wo er Philosophie studierte, einmal in gemeinsamer Prüfungsvorbereitung mit Stefan Zweig, wie das in *Die Welt von Gestern* nachzulesen ist. Ab 1919 ist er in Tübingen, lebt dann bei München. Als Anhänger der »nationalen Revolution« findet er seinen Platz in Nazideutschland, wo er mit seiner »Bauhüttenphilosophie« eine biologistisch-lebensphilosophische Theorie kreiert, die durchaus nicht staatsfeindlich ist. In seinen historischen Romanen um die deutsche Vergangenheit zeigt er in erster Linie große Vorbilder und Vorläufer aus der deutschen Geschichte, die als ruhmreiches Vorspiel zum 20. Jahrhundert begriffen wird. Ein ungarischer Bezug ist bei all dem nicht zu finden.

Wie weiter oben bereits angeführt, ist einerseits Kolbenheyer natürlich zu früh aus Ungarn weg, als daß sich ihn prägende Eindrücke hätten herausbilden können, doch andererseits dürfte sein Ankommen in einem Staats und Gedankensystem, mit dem er sich identifizieren konnte, jede Notwendigkeit, sich in irgendeiner Form mit Ungarn zu beschäftigen, unnötig gemacht haben. Ein Anknüpfen an einen ungarischen Strang der eigenen Familiengeschichte wäre auch deshalb nicht absolut überraschend gewesen, da ja »sein Großoheim väterlicherseits, der Honved-General Georg von Görgey« und der »früh verstorbene Vater Franz Kolbenheyer [...] Architekt des ungarischen Kultusministeriums« war.<sup>5</sup>

### *Theodor Herzl*

---

<sup>4</sup> Kolbenheyer, Erwin Guido: *Kindergeschichten*. Wien 1964, S.6.

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

Theodor Herzl besuchte die Grundschule in Budapest, als seine Familie nach Wien ging – ging er selbstverständlich mit. Dort folgte das Studium, während dessen Verlauf er das erste Mal Anzeichen des Antisemitismus bewußt wahrnahm. Als Journalist begegnete er in Österreich und Frankreich viel stärkeren Ausprägungen des Antisemitismus als in Ungarn. Der brutalere Antisemitismus in diesen Ländern war es, der ihn letztlich auf seinen Weg brachte und ihn zur wichtigsten Person der zionistischen Bewegung werden ließ.

Im Grunde dürften sowohl sein anfänglich lang anhaltendes Zögern gegenüber dem Antisemitismus als auch sein darauffolgendes rastloses Auftreten für die zionistische Sache in gewisser Weise mit seiner ungarischen Herkunft zusammenhängen, denn im Ungarn am Ende des 19. Jahrhunderts und zur Jahrhundertwende war der Antisemitismus zwar vorhanden, es gab auch eine Antisemitenpartei, aber daraus wurde keine Regierungspolitik. (Ganz im Gegenteil: Regierungspolitik war die Anerkennung der jüdischen Mitbürger, möglichst ihre Magyarisierung. Sicherlich war die aggressive Magyarisierungspolitik für Betroffene, die gezwungen waren, ihre Namen in ungarische Namen zu verändern, eine Tragödie. Doch zugleich ist nicht zu übersehen, daß es hier nicht um Ausgrenzung, Vertreibung oder gar Vernichtung ging.)

Man liest vielerorts über den ungarischen Antisemitismus der Jahrhundertwende, doch bei genauerer Betrachtung verschiebt sich das Bild doch etwas. Traditionell wird der Ritualmordprozeß von Tisza-Eszlár (1882) als ein besonderer Beweis des ungarischen Antisemitismus angeführt. Bei weiterer Überlegung sollte man aber nicht vergessen, daß mit Károly Eötvös einer der angesehensten ungarischen, nichtjüdischen Anwälte die Beschuldigten verteidigte und daß dieser Prozeß, der vor einem ungarischen Gericht geführt wurde, des ungarischen Königs Abbild an der Wand, mit einem Urteil im Namen des Königs die Angeklagten von allen Beschuldigungen vollkommen freisprach. Hiermit soll das Empörende und Abstoßende der Tatsache, daß Vorurteile und Bereitschaft existierten, unschuldigen Menschen auf Grund falscher Beschuldigungen den Prozeß zu machen, nicht bagatellisiert, sondern nur gesagt werden, daß der ungarische Staat und das ungarische Gericht nicht dem Druck der Antisemiten nachgab, sondern auf die vollkommene Abstrusität der Vorwürfe verwies. Daß dies in Europa keine Normalität war, beweisen sowohl das Urteil in der Dreyfuß-Affäre als auch jenes Urteil von Polna im heutigen Tschechien, in dem im Jahre 1899 die Ritualmord-Anklage in allen Belangen als berechtigt akzeptiert worden war. Das heißt, das Schwurgericht sah es als erwiesen an, daß der ewige Jude erschienen wäre, um mit dem Juden Leopold Hilsner das Christenmädchen Aneka Hrzova rituell zu ermorden!<sup>6</sup>

Dieser atmosphärische Unterschied – nämlich zwischen Ungarn und z.B. Tschechien, aber auch Österreich – dürfte auch in der Entwicklung Herzls eine Rolle gespielt haben. Nämlich dabei, daß er zunächst lange Zeit kaum auf den Antisemitismus reagierte; dann aber, als er des-

---

<sup>6</sup> Kende Tamás: Vervád. Budapest 1995, S.89-98.

sen Ausmaße wirklich erkannte, reagierte er um so heftiger und brachte schließlich das Konzept des Judenstaates zu Papier – das als Ideal vor ihm schon existierte, allerdings nicht derart sorgfältig durchgeplant, wie er das nun getan hatte.

Beides – das Zögern zuerst, dann die Entschlossenheit – ist ohne den ungarischen Hintergrund schwieriger zu erklären.

In seinen literarischen Werken gibt es keine Ungarndarstellung, seine Briefe und Tagebücher bieten zwar viele Beispiele, allerdings ohne daß irgendeine Art von Apologie auf Ungarn angewandt worden wäre. Chronologisch betrachtet findet sich zunächst ein für uns heute wohl kaum möglicher, weil lockerer Umgang mit dem Aspekt des Jüdischen, etwa auf jener Karte an seine Eltern aus Ostende, auf der steht: »Viele Wiener und Budapester Juden am Strand. Andere Urlauber sehr nett.«<sup>7</sup> Dem folgt dann die literarische Produktion, wobei bei ihm keine Beschäftigung mehr mit Ungarn oder irgendeine Form der Ungarndarstellung zu finden ist.

Ungarische Kontakte blieben für Herzl selbstverständlich, hatte er doch keine Ressentiments gegenüber Ungarn und auch noch ungarische Verwandte. Das Ungarische machte er sich naturgemäß zu Nutze, z.B. als er sich brieflich an den berühmten Orientreisenden Armin Vámbéry wandte, der jüdisch-ungarischer Herkunft war – sich aber zum Zeitpunkt, als Herzl mit ihm den Kontakt aufnahm, nicht mehr als solcher definierte – und auf eine Weise schrieb, die ausgezeichnet das Mischmasch, oder sagen wir: die doppelte bis dreifache Identität zeigt, mit der wir es hier zu tun haben. Als Vámbéry sich in Konstantinopel für die Sache Herzls einsetzte, zunächst aber noch keine Ergebnisse erzielt hatte, sprach ihm Herzl auf folgende Weise brieflich zu: »My dear Vámbéry bácsy! We can do really everything, but we must be willing! Wollen Sie, Vámbéry bácsi!«<sup>8</sup>

### *Max Nordau*

Ist der älteste der zu dieser Gruppe gezählten Autoren und steht als zionistischer Vorkämpfer und Bekannter Herzls dessen Lebensweg nahe, in gewissem Sinne auch in dessen Schatten. In seinem literarischen Werk findet sich eine in Ungarn angesiedelte Novelle mit dem Titel *Panna* – die ungarische Koseform für »Anna« –, doch besitzt das Ungarische in diesem Werk auch nichts anderes als die Funktion des Hintergrundes, der Kulisse.

### *Andreas Latzko*

Andreas Latzko war ebenfalls jüdischer Herkunft, wurde römisch-katholisch getauft. Seine Mutter stammte aus Wien. Latzko besuchte die Schule in Budapest, die Mittelschule ebenfalls hier und in Stuttgart, und das Studium der Technik bzw. der Philosophie absolvierte er ebenfalls in Budapest und in Deutschland, nämlich in Berlin.

---

<sup>7</sup> PAULEY S.92.

<sup>8</sup> Bein, Alex: Theodor Herzl. Biographie. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1983, S.239



Latzko schrieb zunächst auf Ungarisch, einige seiner Theaterstücke wurden an ungarischen Bühnen aufgeführt, doch ab 1901, als er nach Berlin ging, schreibt er auf Deutsch.

Latzko war als Autor von Antikriegsliteratur bekannt ge- und als solcher dann auch vergessen worden.

In seinen literarischen Texten gibt es kaum Ungarisches, wenn, dann spielt aber in der Handlung nichts spezifisch Ungarisches eine wesentliche oder entscheidende Rolle. Das heißt letztlich findet sich keine besondere Aussage über Ungarn in seinen literarischen Werken. Er nahm Ungarn als Kulisse, sozusagen als »Tribut«, als Verneigung vor der Heimat. Beispiele hierfür sind z.B. die Erzählungen *Heimkehr* – eine Heimkehrergeschichte nach dem Ersten Weltkrieg, wie etwa bei Böll später – und *Heldentod*. In letzterer Erzählung wird der unsinnige Tod eines Soldaten beschrieben, der hier eben ein Ungar ist. Dabei kommt der Herkunft keine Bedeutung zu, im Mittelpunkt steht die Darstellung des Leidens, das gerade ein Soldat, im konkreten Fall ein Ungar, durchmacht. (Trotzdem finden sich einige Merkwürdigkeiten bzw. Inkonsequenzen bei Latzko: in *Heimkehr* benutzt er z.B. konsequent ungarische Formen der Namen wie Kovács, Mihály – nicht Michael –, Tóth, »Marcsa«, die Hauptgestalt nennt er aber Johann Bogdán statt János Bogdán. Dies zeigt auch die sekundäre Rolle des Ungarischen bei ihm.)

Latzkos Verhältnis zu Ungarn ist schwer zu rekonstruieren. Verfolgt man dies mit Hilfe von Stefan Zweig, dem er am 8. Januar 1918 begegnete<sup>9</sup>, dann spielt Latzkos ungarischer Hintergrund zunächst gar keine Rolle, ebenso wie in der summarischen Zusammenfassung in Zweigs Tagebuch »Monat Februar 1918«<sup>10</sup> wie auch in *Die Welt von Gestern*<sup>11</sup>. Allerdings gab es doch eine Veränderung, denn während er am 23. März 1919 zur Unterzeichnung eines internationalen Dokumentes Intellektueller »von den Ungarn Latzko« vorschlägt<sup>12</sup>, nennt er am 23. Oktober 1925 in einer Aufzählung »von deutscher Seite« unter anderem Latzko.<sup>13</sup> Inwieweit diese Einordnungen auf Latzko zurückgingen, ist nicht klar.

### Zusammenfassung

Bei diesen vier Autoren ist insgesamt typisch, daß sich keine Ungarndarstellung, keine Kommentare zu Ungarn finden lassen. Sie alle fanden eine neue Heimat, und diese (d.h. deren Vergangenheit – Kolbenheyer –, deren Gegenwart bzw. Vergangenheit – Salten – bzw. deren Zukunft – Herzl, Nordau, Latzko) stellten sie in ihren Werken dar. Das Interesse war kanalisiert, aber nicht in Richtung auf Ungarn.

---

<sup>9</sup> Zweig, Stefan: Tagebücher. Frankfurt am Main 1988, S.302.

<sup>10</sup> Ebenda S.306.

<sup>11</sup> Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Frankfurt am Main 1980, S.200.

<sup>12</sup> Romain Rolland – Stefan Zweig: Briefwechsel 1910-1940. Berlin 1987, Band. I. S.442.

<sup>13</sup> Ebenda Bd. II. S.130.

## 2. Gruppe - die Heimatlosen und ihre ungarische Heimat

Im Grunde ist die angeführte Zweiteilung »leider« nicht so sauber vollziehbar, wie es hier geschieht, da es sich ja um Menschen und deren Entwicklung und nicht um chemische Elemente handelt. Problematisch ist die Gruppe der »Heimatlosen« insofern, als es für sie natürlich auch eine Phase gab, in der sie eine Heimat gefunden zu haben schienen. In diesem Zeitraum galt für ihre Einstellung, ihr Verhältnis zu Ungarn und auch für ihre Ungarndarstellung letztlich das gleiche wie für die »Heimatfinder«. Doch wäre es in diesem Rahmen sicherlich übertrieben gewesen, die Lebenswege und schriftstellerischen Produktionen dieser Autoren auch noch in Unterphasen einzuteilen...

### Arthur Holitscher

Arthur Holitscher stammt aus einer bürgerlichen Familie, besuchte die Schule in Budapest, die er später als äußerst stupide beschreibt, ähnlich den Passagen in Zweigs *Die Welt von Gestern*, in denen es um Zweigs Schuljahre geht.

Holitscher arbeitet zunächst in Budapest, ab 1907 in Berlin. Den großen Durchbruch schafft er mit dem Amerikabuch im Jahre 1912. *Amerika heute und morgen* soll auch von Kafka benutzt worden sein bei der Arbeit an *Amerika*. Wichtige Stationen auf Holitschers Lebensweg waren noch seine Annäherung an radikalpazifistische und sozialistische Positionen. 1919 gründet er mit Piscator das *Proletarische Theater*, zeigt auch ansonsten Interesse für die sozialistisch-kommunistische Sache, wird aber trotz Sympathie und trotz – oder gerade wegen? – Aufenthalten in Moskau nie Mitglied irgendeiner KP.

1933 werden seine Bücher in Deutschland verbrannt, so flieht er über Wien, Budapest und Paris nach Genf, wo er vergessen 1941 stirbt.

Im Kontext der österreichischen Literatur ist noch erwähnenswert, daß er von 1897 an einige Jahre lang Korrespondenzpartner von Rilke war und daß seine Lebenserinnerungen das Interesse Kafkas weckten, der in seiner Korrespondenz mit dem aus Ungarn stammenden Robert Klopstock in seinem Brief vom März 1924 aus Berlin an diesen über Arthur Holitscher schreibt:

Viel habe ich an Sie gedacht beim Lesen von Holitschers Lebenserinnerungen, sie erscheinen in der »Rundschau«, die zweite und dritte Fortsetzung habe ich gelesen. Zwar ist zwischen Ihnen und ihm gar keine unmittelbare Beziehung festzustellen, als eben Ungarn und das uns allen gemeinsame Judentum, aber ich halte mich gern an Örtlichkeiten fest und glaube aus ihnen mehr zu erkennen als sie zeigen. Übrigens hat H. seiner Meinung nach gar kein Ungartum in sich, er ist nur Deutscher, von solchen Budapestern haben Sie mir kaum erzählt. [...] Mitbeschämend für ihn und den Leser die besondere Art der Judenklage. So wie wenn man in einer Gesellschaft stundenlang die Elemente eines gewissen Leids erörtert und weiterhin ihre Unheilbarkeit unter allgemeiner Zustimmung festgestellt hätte und nachdem alles fer-

tig ist, fängt einer aus der Ecke über eben dieses Leid jämmerlich zu klagen an. Und doch schön, aufrichtig bis zu grotesker Jammerhaftigkeit. Trotzdem, man fühlt: es ginge noch weiter.<sup>14</sup>

In seinen Büchern erwähnt Holitscher Ungarn immer wieder, wobei die Tendenz schwankend ist: In *Weißer Liebe* (1896) erwähnt er den ungarischen Dichter Petöfi – er läßt eine deutsche Figur des Romans sagen: »Auch Götter stiegen vom Olymp hernieder und kämpften auf der Zinne der Partei! Camille Desmoulins, [...] Petöfi, dann unser großer Herwegh! Freiligrath!«<sup>15</sup>

Damit ist eine – wenn auch nur kleine – positive Nennung Ungarns vorhanden.

Im erfolgreichen Amerikabuch, das im Grunde eine Reisebeschreibung ist, schreibt Holitscher im Kapitel *Esterhazy in Saskatchewan* über Nachkommen ungarischer Auswanderer, die in Saskatchewan leben. Dabei beschreibt er sie – in Bildern des positiven Ungarnklischees – als trinkfreudige und lebenslustige Typen:

Der Magyare steht da, die eine Hand hat er in tränenreicher alkoholischer Heiterkeit hinter sein linkes Ohr gepreßt, in der Rechten über seinen Kopf erhoben hält er den Cocktail in die Höhe und singt dazu:

»Ha bemegyek, ha bemegyek

Esterházy – Bar-ba,

Rászólok a, rászólok a

Czigányra!

Huzd rá cigány« usw.

Dabei hat er seinen Lebtage keinen Zigeuner gesehen, er ist schon in Pennsylvanien als Sohn eines Kohlenbergmanns zur Welt gekommen, steht jetzt hier, in der Bar des Hotels in Esterhazy, Provinz Saskatchewan, und spricht sogar in der absoluten Betrunkenheit das reinste Ungarisch, das man sich denken kann.<sup>16</sup>

Der Authentizität halber erwähnt er noch die Schimpfwort-Wendung »basszama teremtetted«, die der irische Wirt schon von den Nachkommen der Ungarn erlernt hat, aber nur undeutlich ausspricht. Die Ungarn seien gute Farmer, gesetzestreu und als hervorstechende Eigenschaften liebten sie besonders das Kartenspiel und die Juristerei (»Die Ungarn lieben es [...]«). Auch über den ungarischen Klerus hat er Gutes zu vermelden: »Die ungarische Geistlichkeit zeichnet sich durch liberale Anschauung aus, und diese stimmt mit der politischen Richtung der Gemeinde überein.«<sup>17</sup>

In dieser Zeit scheint sich Holitscher nicht als Jude definiert zu haben, denn er schreibt – als Gegenbild zu diesen lustigen und freien Ungarn in der Neuen Welt – über den ungarischen

<sup>14</sup> Kafka, Franz: Briefe 1902-1924. Hrsg. von Max Brod. Frankfurt am Main 1958, S.478f.

<sup>15</sup> Holitscher, Arthur: *Weißer Liebe*. München 1896, S.38.

<sup>16</sup> Holitscher, Arthur: *Amerika. Heute und Morgen*. Berlin 1912, S.168.

<sup>17</sup> Ebenda 173.

Bauern, der »daheim in der Quetschmühle zwischen dem Pfaffen, dem Erbadel, dem Juden und den [...] Regierungen seinen blutigen Schweiß verspritzt.«<sup>18</sup>

1924 erscheinen Holitschers Memoiren unter dem Titel *Lebensgeschichte eines Rebellen*, der auch gleich verrät, wie er gesehen werden möchte. Hierin finden sich Erinnerungen an seine Schulzeit am Deákplatz im Evangelischen Gymnasium, das er nicht gemocht zu haben schien («Die Lehrerschaft hatte zwischen den Tendenzen des Westlertums und den beginnenden national-magyarischen vorsichtig hindurch zu lavieren.»<sup>19</sup>), er erinnert sich an Budapester Originale wie den Buchhändler Rossitscheck und schildert seine Situation, die Situation der Juden in Ungarn als kompliziert:

Ja, man lebte unter einem magyarischen Volk und fühlte und sprach deutsch. Besser gesagt: man sprach deutsch und fühlte nichtmagyarisch. Außerdem lebte man ja, ob man wollte oder nicht, im »Galuth«, dem Exil, und das Wirtsvolk gab es einem zu verstehen, daß man geduldet, und zwar mit ungeduldiger, zuweilen versagender Nachsicht geduldet war.<sup>20</sup>

Der große Schock kam für ihn durch die Ereignisse von Tisza-Eszlár. Der Prozeß sowie die Magyarisierungspolitik der ungarischen Regierung, die die Magyarisierung der Juden anstrebte, indem sie versuchte, sie die deutsche Sprache aufgeben zu lassen und sie zwang, ungarische Namen aufzunehmen, verdichtet sich in den Erinnerungen zu einer düsteren Atmosphäre. Holitscher gibt eine Art Beschreibung der ungarischen Gesellschaft, die – und das ist charakteristisch für Holitscher – schwer einzuordnen ist, da so gut wie alles schlecht zu sein scheint; einzig eine gewisse Sympathie mit dem Sozialismus ist herauszuhören:

Eine Parole war: Tisza-Eszlár; die andere hieß: Wien. Nach Eszlár richtete sich die halbruinierte ungarische Gentry, der kleine Landadel mit seinem verschuldeten Landbesitz, seinen noblen Passionen, das Juristenvolk der Provinz, sofern es nicht mit der Regierung des Landes, der Komitate in Verstrickung geraten war. Nach Wien richteten sich die »Mamelucken«, das heißt eben der Teil des ungarischen Landadels, der zur Beamtschaft gehörte und aus Wien seine Direktiven erhielt, wie auch die demokratisch westlich getünchten Liberalen in der Judenschaft, im Grundwesen konservativ, kapitalistisch, stärkste Stütze der Politik der Habsburger in Ungarn. Zwischen diesen beiden Richtungen schwebte, lavierte eine neue Schicht assimilationslüsterner Juden der jüngeren Generation, [...]. Über den Parteien befand sich der Hochadel, gänzlich mit dem Wiener Hof verbunden, Aristokraten, die sich für England viel intensiver interessierten als für das Land, aus dem sie ihre Renten bezogen. Und unten regte sich, vorerst noch kaum merkbar, aber schon einigen vernehmlich, die entrechtete, geknechtete Arbeiterschaft, das Proletariat des Agrarlandes, das Industrieproletariat der Hauptstadt, aus dem ein Menschenalter später [...] die Diktatur erstehen sollte!<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Ebenda 170.

<sup>19</sup> Holitscher, Arthur: *Lebensgeschichte eines Rebellen*. Berlin 1924, S.33.

<sup>20</sup> Ebenda S.65.

<sup>21</sup> Ebenda S.69.

Für die reichen Familien, den »Patrizierfamilien« unter den ungarischen Juden, galt seiner Ansicht nach:

[...] sonst war man in Dingen des Deutschtums vollständig von Wien beeinflusst; man wußte von Deutschland nur, was man in Wiener Zeitungen las, und kannte von Deutschland nur München, weil es auf dem Wege nach Paris lag. Pest war ein Ableger, eine Vorstadt von Wien, wie Wien, sofern es nicht seine reine, eigenwüchsige Kultur besaß, als eine Vorstadt von Paris angesprochen werden konnte.<sup>22</sup>

Die Ambiguität, das Verstecken der eigenen Sicht bleibt auch später noch Holitschers Eigenheit. In dem eindeutig als Roman, also als fiktionales Werk ausgewiesenen Buch *Es geschah in Moskau*, das 1929 als zweiter Roman der nicht fertiggestellten Trilogie über die zwanziger Jahre erschien, heißt der Ich-Erzähler »Arthur Holitscher«, wobei dieser Ich-Erzähler streckenweise zum auktorialen Erzähler wird, denn beim größten Teil der Handlung ist er selbst nicht gegenwärtig, ja noch nicht einmal in Moskau. Die Begeisterung für den Sozialismus und für Moskau ist gar nicht so eindeutig im Werk enthalten, was auch in Verbindung mit einer Figur aus Ungarn zum Ausdruck kommt. Die folgende Passage ist sehr unterschiedlich deutbar. Es wird über den Selbstmord eines Ungarn in Moskau erzählt. Der Ungar war vielleicht ein Schwächling, der nicht an die Sowjetmacht glaubte, sich – sozusagen im »Endspurt« – umbrachte, und somit auch entbehrlich ist – wäre die eine Lesart. Aufgefaßt werden könnte die Beschreibung aber auch ganz entgegengesetzt, nämlich als Beispiel eines Opfers der rigorosen und unmenschlichen Sowjetmacht, die nicht mehr die reine Lehre verwirklicht, was der Selbstmörder ja einschätzen konnte, da er selbst zur Bewegung gehörte. Sein Selbstmord kann also durchaus auch als heroisch-verzweifelte Tat gesehen werden, als der letzte Ausweg, sich der Situation in Moskau auf eine Weise zu entziehen, ohne jemand anderem Schaden zuzufügen:

Also ich komme gerade an, wie der Genosse Feneki auf russisch seinen Vortrag vor den Ungarn beendet. [...] Er hat den Ungarn das, wovon jetzt zu reden ist [...] in einer leichten, angenehmen Weise beigebracht. [...] diesen Menschen, bei denen, ich weiß nicht warum, alles wund ist vor Heimweh und Anstrengung und Entbehrung und allem. Aber es ist zur Diskussion gar nicht gekommen, denn wie Genosse Feneki seine Ausführungen schloß, hörte man aus der Tiefe des Saales [...] ein einziges Wort geschluchzt und darauf ein Geräusch, wie wenn ein Kartoffelsack auf die Erde plumpst. Das Wort habe ich nicht verstanden, nachher hat man mir gesagt, es wäre ein ungarisches Wort, das: »Genug!« bedeutet. Der Mensch aber, der hingefallen war [...], war ein Emigrant, ein ehemaliger Schullehrer, der ausgetauscht war und nach zwei Jahren Gefängnis hierhergekommen war, in das heilige Land, in dem er in einer Seifenfabrik gearbeitet hat. Er hat den Vortrag des Genossen Feneki ruhig angehört und hat sich darauf mit seinem Taschenmesser einen äußerst kunstfertigen Stich ins Herz beigebracht. »Genug!« Und im nächsten Augenblick schon erlöst.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Ebenda S.71.

<sup>23</sup> Holitscher, Arthur: *Es geschah in Moskau*. Berlin 1929, S.116f.

## Arthur Koestler

Arthur Koestlers Mutter stammte aus Prag, brachte von dort die bekannten Vorurteile mit. (»Obwohl sie beinahe ein halbes Jahrhundert in Budapest wohnte, hat sie nie aufgehört, die Magyaren als Barbaren zu betrachten; auch hat sie sich nie bemüht, wirklich ungarisch zu lernen.«<sup>24</sup>) Koestler geht in Budapest zur Schule, spricht ungarisch, schreibt deutsch, später dann englisch. 1919 geht er nach Wien, nach langem unstem Leben läßt er sich schließlich in London nieder. Typisch für ihn ist die Sympathie mit der linken, kommunistischen Bewegung. Von ihr enttäuscht, wird er zu einem ihrer schärfsten Kritiker, wovon sein Roman-Welterfolg *Darkness at Noon* (*Sötétség Délben - Sonnenfinsternis*) zeugt.

In seinen fiktionalen Werken findet sich keine Gestaltung Ungarns, umso mehr aber in seinen Memoiren. Dabei erinnert er sich nicht nur an die Zeit in Budapest, an die Schule, sondern in *Als Zeuge der Zeit* zitiert er auf deutsch übersetzt die Zeilen der ungarischen Nationalhymne sowie des ungarischen Textes der *Internationale*<sup>25</sup> und in *Invisible writing* übersetzt er ungarische Lyrik ins Englische, nämlich Attila József. Überhaupt erinnert er sich in seinen Memoiren mit Sympathie an Ungarn und das Ungarische.

Über Ungarns Geschichte im 20. Jahrhundert sinnierend schreibt er im Zusammenhang mit der Machtergreifung der ungarischen Kommune von 1919 über die

Blindheit und die phantasielosen Fehlgriffe der westlichen Demokratien, die ihren liberalen Verbündeten den Rücken kehrten und unwissentlich zu Geburtshelfern jener Macht wurden, die sich ihre Vernichtung zum Ziel gesetzt hatte. Die ungarische Kommune von 1919 ist ein unmittelbares Resultat der Politik des Westens gewesen – das erste Beispiel für einen Vorgang, der sich im nächsten Vierteljahrhundert noch oft wiederholen sollte.<sup>26</sup>

Die Beschreibung der Stadt Budapest, die der Maifeier von 1919, die ihn als Kind tief beeindruckte, zeugen genau so wie die Beschreibung der Cafés, der Witze, aber auch der Arbeiter der Vorstadt von einer nostalgischen Sehnsucht an die Kindheit, die für ihn mit Budapest verbunden war.

Kurz erwähnen sollte man vielleicht die – kuriose – gemeinsame Arbeit mit Andor Németh, als deren Ergebnis einige Kriminalgeschichten entstanden. Bemerkenswert dabei war die Arbeitsweise, denn Koestler arbeitete seine Variante zunächst auf Deutsch, Németh auf Ungarisch aus, dann ergänzten sie tagelang beide Varianten jeweils um die Einfälle des anderen.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Koestler, Arthur: *Als Zeuge der Zeit*. Frankfurt am Main 1989, S.19.

<sup>25</sup> Ebenda S.35 und 38.

<sup>26</sup> Ebenda S.37.

<sup>27</sup> Koestler, Arthur/Németh Andor: *Nagyvárosi történetek*. Budapest 1997, S.255.

### *Emil Szittyá*

Emil Szittyá ist sicherlich die schillerndste Figur unter diesen Autoren. 1886 in Budapest als Adolf Schenk geboren, danach halb Europa bewandert und überall zur Bohème gehörend, schließlich in Paris niedergelassen, wo er 1964 starb. Er behielt den angenommenen Namen Szittyá (= Skythe, im Sinne von »Erzugar«) demonstrativ bis zum Ende seines Lebens bei, und dies auch als er schon lange nicht mehr ungarisch schrieb und selbst in Zeiten der größten Enttäuschung über Ungarn. Seine Frau wußte nicht einmal den wirklichen Namen ihres Mannes, erfuhr ihn erst nach dessen Tod aus den hinterlassenen Papieren. Dabei gab es – außer emotionalen Argumenten – keinen Grund, diesen Namen beizubehalten, denn er war ja nicht so berühmt geworden, als daß er unbedingt diesen Namen als »Markenzeichen« hätte beibehalten müssen.

Bei Szittyá findet sich zwar keine fiktionale Gestaltung Ungarns, jedoch gibt es immer wieder Verweise auf Ungarn und ungarische Beispiele in seinen Essays und Schriften wie etwa in *Das Kuriositäten-Kabinett* (1923), *Selbstmörder* (1925) und *Malerschicksale* (1925), aus denen man eine gewisse Sympathie und Anerkennung für Ungarn herauslesen kann.

### *Fazit:*

Die Beispiele der in Budapest geborenen österreichischen Autoren der Jahrhundertwende und der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert zeigen deutlich, daß jene Autoren, die keine neue Heimat gefunden hatten, sich intensiver auf Ungarn bezogen, gerne am Rande ungarische Figuren oder Ungarn als Kulisse in ihre Werke einführten, als jene Autoren, die eine neue Heimat, ein neues Zuhause fanden. Dabei schwankt bei allen – möglichen – bösen Erinnerungen die Darstellung Ungarns – sofern sie erfolgt –, meist zwischen neutral oder positiv in der Bewertung des Landes.

Verglichen mit den anderen österreichischen Autoren fällt als identisch auf: der Schauplatz der Kindheit ist nicht negierbar oder zumindest nicht als negativ erlebbar.

Verglichen mit jenen österreichischen Autoren, die ein negatives Ungarnbild besaßen, läßt sich die auf Grund der ungarischen Autoren gezogene Schlußfolgerung auch auf Werfel und Roth beziehen: das starke Festhalten an und Darstellen von slawischen Elementen und Gedankengängen deutet darauf hin, daß sie sich woanders eben doch nicht vollkommen eingelebt haben.

An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf die bereits scherzhaft gemachte Bemerkung im Zusammenhang mit den aus Budapest stammenden österreichischen Autoren zurückkommen: *Insofern ist tatsächlich erstaunlich, wie viele zweitrangige Autoren der deutschsprachigen Literatur aus Budapest stammten...*

Meines Erachtens haben wir es hier mit keinem Zufall zu tun, sondern es geht im Grunde darum, daß diese Autoren relativ spät zur Literatur in der Sprache Deutsch gefunden haben bzw. zu dieser Zeit noch mehrsprachig waren – und dies erwies sich als unüberwindbares Handicap, und zwar als Handicap, als Rückstand gegenüber den Autoren, die von Anfang an

in deutscher Sprache in Österreich oder in Deutschland oder wo auch immer schrieben oder auch als Nachteil gegenüber jenen, die eben auf Ungarisch in Ungarn schrieben, denn – soweit übergreifende Vergleiche zwischen verschiedensprachigen Literaturen überhaupt legitim sind – man muß feststellen, daß die »Budapester« Österreicher auch hinter der modernen ungarischen Literatur jener Zeit zurückbleiben. Das Fehlen der großen Talente in deutscher Sprache aus dem Raume Ungarn ist sicherlich auch darauf zurückzuführen, daß das Ungarische, die ungarische Kultur jener Zeit allen offen stand, auch Autoren jüdischer Herkunft, von denen eine nicht unbedeutende Zahl zu den wichtigsten, schöpferischsten, bestimmendsten Autoren der ungarischen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehört. Sie mußten nicht auf das Deutsche ausweichen – wie im Falle von Autoren andernorts.



»[...] UND DIE FENSTER SIND ÜBERALL DUNKEL [...]«

Wege in Wien und Budapest

Daß die Fenster in Budapest (zwischen halb zwei und zwei Uhr in der Nacht) überall dunkel sind, habe ich aus einem Péter-Nádas-Text erfahren. Diese Feststellung hätte mich gewiß wenig beunruhigt, hätte ich nicht kurz vorher den Roman *Die erleuchteten Fenster des Amtsrates Julius Zihal* von Doderer gelesen. Von einer wirklichen Unruhe zu sprechen, wäre freilich übertrieben. Immerhin warfen des Amtsrates Fenster Licht auf meine ungarische Lektüre der dunkelnden Kazinczy utca. Mir dämmerte schon, daß Städte, die man kennt, sehr viel mehr aus Texten gebildet sind als aus Gebäuden, und daß diese Gebilde weniger aus den Gegenständen entstehen als aus deren »Beleuchtung«. Gerade ihr Gegeneinanderhalten macht sie transparent. Und was anderes könnte auch der Sinn eines komparatistischen Versuches sein?

Ich möchte deshalb im folgenden darüber sprechen, wie Identität, Identitätswürfe einen Raum besetzen, ja, in gewisser Hinsicht einen Ort als Raum erst erschaffen.<sup>1</sup>

Da poetische Räume in diesem Falle die Namen konkreter Lokalitäten tragen, steuern sie zugleich nicht unerheblich zu deren »Semantisierung« und zu ihrer kultischen Dienstbar-machung bei.<sup>2</sup>

In der Konstruktion solcher Räume spielt u.a. auch der Topos des Weges und damit ein topographisches Muster der Identitätsnarration eine Rolle. Daher geht es in meiner Ausführung um Topos und Topographie, also kurz darum, wie Wege der Identitätssuche sich in die Genden zweier ganz realer Städte hineinschlängeln.

Ich habe deshalb zwei Texte/Textstellen von zwei Autoren ausgewählt, die – auf sehr unterschiedliche Art und Weise – den Topos des Weges variieren.

Was die Chancen einer Parallele betrifft: die Topographie ist im Falle Doderer bzw. Nádas von vornherein sehr kontrastreich angelegt.

Vor allem möchte ich vorausschicken, daß die beiden Autoren, die hier (für die Dauer eines Vortrags) zusammengeführt werden, kaum unterschiedlicher sein könnten. Außer dem Hang zu

---

<sup>1</sup> Unter Raum verstehe ich eine, in diesem Fall reale, räumliche Beziehung, die im Sinne von Lotman als »Sprache für den Ausdruck anderer, nichträumlicher Relationen des Textes« verstanden werden kann. Vgl. Jurij M. Lotman, Das Problem des künstlerischen Raums. in: Grundlagen der Literaturwissenschaft. II. Hrsg. v. M. Orosz u. P. Zalán. Budapest 1995. S.161.

<sup>2</sup> Bei der Strudlhofstiege etwa liegt dieser »pragmatische« Aspekt auf der Hand, doch auch der Nádas-Text wird z. B. als Motto zu Budapest-Büchern für den kultischen Gebrauch verwertet. Vgl. z. B. György Péter – ifj. Durkó Zsolt, Utánzatok városa – Budapest. Cserépfalvi 1993.

dicken Büchern und ihrer Position außerhalb des modernen bzw. postmodernen Kanons gibt es kaum etwas, was sie miteinander verbinden würde, und bei diesem Unterschied des Habitus, der Art und auch der ästhetischen Ambition erscheint selbst eine Liste vergleichbarer Stichwörter (wie Stadt, Erinnerung, Identität) nicht mehr als bloßer Zufall zu sein.

Tatsächlich spielt Wien eine andere Rolle im Werk Doderers als Budapest in dem von Nádas.

Es ist nicht nur Schauplatz der Handlung oder Milieu, sondern ein bedeutungsbeladener Raum mit mythischen Verdichtungen und Brüchen, was Doderer auch die Reputation des Wiener Autors par excellence eingebracht hat. In einer Art Eigenleben der Fiktionen tragen seine Texte zu einem auratischen Bild Wiens (bzw. gewisser Wiener Bezirke) bei.

Im Gegensatz dazu gehört Péter Nádas nicht zu jenen ungarischen Autoren, die für Budapest »Stimmungen« maßgeblich verantwortlich gemacht werden können (wie Lengyel Péter oder Mándy etwa), zumal die Stadt in seinem Werk kaum sichtbar wird.

In seiner Prosa ist Budapest kaum als Panorama, selten als ganzheitliches Gebilde, zumeist einfach als Bruchstück und Skizze präsent. Die Stadt entsteht hier aus Stimmen, Stimmlagen, Details, Floskeln und Gesten. Gewisse Zusammenhänge verbinden die Hauptpersonen mit den Gegenständen im Raum und überschneiden damit die Grenze zwischen Figur und Hintergrund. Diese Technik erschafft den Raum als ein Verweissystem und, indem jede Einzelheit zu einer Geste wird, macht sie ihn zu einem dramatischen Ort. »Ein toller Hut!« – sagt der mit schaukelnden Schritten entgegenkommende Bekannte bei einem Rendezvous, und von seiner schwebenden Tonlage hebt sich der Hut des Wartenden in die Luft in einem Text, der den Titel *Tatortbesichtigung* trägt. Der Wartende bringt dieses »Schweben« sofort mit drei auf der Bushaltestelle sich abspielenden Ereignissen in Verbindung.

So werden durch eine einfache Kette der Übertragung Orte bei Nádas zu topographischen Modellen der Psyche.

Anders bei Doderer. Das wohl berühmteste Beispiel in seinem Werk dafür, wie ein Ort in einen Identitätsdiskurs einbezogen wird, ist *Die Strudlhofstiege* bzw. der gleichnamige Ort in Wien.

Damit paßt die Stiege in eine lange Reihe von Werken, die den Versuch unternehmen, an Stelle des ganzen »zusammengestellte/n/ biographische/n/ Mosaik/s/«<sup>3</sup> eine kohärente Biographie zu setzen.

Der »Wunsch nach Identität« wird hier mit der Fähigkeit eines vollkommenen Gedächtnisses verknüpft und durch die Gattung der Biographie »metaphorisiert«. Diese ist damit ein Werk der Reflexion, seine Regeln poetische Prinzipien. Identität ist nicht etwas vorhandenes, nicht etwas zu erkämpfendes, sondern eine Besinnung, eine innere Anschauung. Sie bedarf »keiner

---

<sup>3</sup> Heimito von Doderer, *Der Fall Gütersloh*. In: Ders., *Die Wiederkehr der Drachen*, München 1970, S. 108.

Epochen und Entschlüsse«<sup>4</sup>, transzendiert die Begebenheiten eines jeden konkreten Lebensweges und hat den Charakter eines Kunstwerks. Von den vielen möglichen Zusammenhängen zwischen Stiege und Identitätsfindung möchte ich nur einen hervorheben. Nämlich daß die Eigenschaften letzterer z. T. von denen der Stiege abgeleitet werden. Dabei fungiert die Strudlhofstiege selbst wie ein mnemotechnisches Hilfsmittel, wenn an ihr die poetischen Prinzipien einer wohlgeformten Biographie eingeübt werden. Wie es etwa in einem Erzählerkommentar von der Stiege heißt: »Hier wurde mehr als wortbar, nämlich schaubar deutlich, daß jeder Weg und jeder Pfad (und auch im unsrigen Garten) mehr ist als eine Verbindung zweier Punkte, deren einen man verläßt, um den anderen zu erreichen, sondern eigenen Wesens [...]«<sup>5</sup> oder: »sie ermüden nie uns zu sagen, daß jeder Weg seine eigene Würde hat und auf jeden Fall immer mehr ist als das Ziel.«<sup>6</sup>

Einprägsam sind dabei insbesondere zwei (architektonische) Eigenschaften der Stiege. Erstens ihre Zwitternatur, denn sie ist zugleich Kunstgegenstand und dabei doch etwas Gegebenes, Vorgefundenes, ein Ort, hat also genau den Charakter einer ideellen Autobiographie: ist »Werk« und spricht doch vom »geheimsten Leben«. Zweitens ihre Form, jene des Umwegs, die jede Art von Finalität (die Zweckgerichtetheit/Rationalität des möglichst schnellen Hinauf- oder Hinuntergelangens) allein durch ihre Anlage ausschließt – wie René Stangler dies alles dem Major Melzer mit Notizen in der Hand bestens einschärft.<sup>7</sup>

Der »Raum« der Strudlhofstiege ist aber auch noch von zwei metaphorischen Bestimmungen geprägt. Sie wird mal als »Bühne des Lebens« metaphorisiert, mal als Tür in eine andere Welt. »Hier schien ihm eine der Bühnen des Lebens aufgeschlagen, auf welchen er eine Rolle nach seinem Geschmacke zu spielen sich sehnte, und während er die Treppen und Rampen hinabsah, erlebte er schnell und zuinnerst schon einen Auftritt, der sich hier vollziehen könnte, einen entscheidenden natürlich, ein Herab- und Heraufsteigen und Begegnen in der Mitte, durchaus opernhaft«,<sup>8</sup> heißt es von René Stangler. Oder die Stiege wird in einen sakralen Kontext gesetzt, etwa so: »eine erleuchtete Pforte wie ein [...] Goldgrund: die Stiege!«<sup>9</sup> oder: »Eine Brücke zwischen zwei Reichen. Es ist, als stiege man durch einen verborgenen Eingang in die schattige Unterwelt des Vergangenen [...]«<sup>10</sup>.

Ob »Bühne« oder »Pforte«, gemeinsam ist beiden, daß sie den Raum in zwei Teile spalten, in einen sichtbaren und einen unsichtbaren oder in einen profanen und einen sakralen. So wider-

---

<sup>4</sup> Heimito von Doderer, Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre. München 1951, S. 807.

<sup>5</sup> Doderer, Strudlhofstiege, S. 330.

<sup>6</sup> Doderer, Strudlhofstiege, S. 331.

<sup>7</sup> Doderer, Strudlhofstiege, S. 490.

<sup>8</sup> Doderer, Strudlhofstiege, S. 129.

<sup>9</sup> Doderer, Strudlhofstiege, S. 135.

<sup>10</sup> Doderer, Strudlhofstiege, S. 285.

legt die Stiege als Raum die Einheit der Stiege als Lebensweg-Metapher. Womit lediglich jene These der *Tangenten* unterstützt wird, wonach »kein Problem auf jener Ebene lösbar ist, auf der es sich stellt [...]« und entsprechend auch, daß die Postulierung eines einheitlichen Lebenskonzeptes immer auch dessen Gespaltenheit voraussetzt. Das entsprechende sprachliche Modell dafür ist die Metapher, denn wie es in den *Tangenten* heißt: »Wozu auch sonst brauchte ich als Naturalist Hunderte von Seiten einer erzählenden Darstellung, die als Ganzes eine einzige Metapher ist?«<sup>11</sup>

Der grandiosen Bühnen-Metaphorik Doderers (der »Lebensbühne dramatischen Auftrittes, mit Pauken und Trompeten«, heißt es in der *Strudlhofstiege*,<sup>12</sup>) steht ein um einiges bescheidenerer Handlungsraum bei Nádas gegenüber. Die Schauplätze sind spärlich angedeutet und liegen zerstreut. Ein Garten, ein Haus in den Budaer Bergen, der XII. Bezirk, Wege, Verkehrswege in der Stadt, immer Ränder, fast nie Zentren. Auch dies ist »Bühne«, nur eine andere.

Identität taucht bei Nádas vordergründig im Kontext von Tradition und Bruch auf. Auch er bietet in einer Reihe von Werken Identitätsnarrative oder: es wäre vielleicht genauer zu sagen, Erzählungen von Identitätsreduktion. Reduzierend nenne ich diese Erzählungen, weil sie den Körper zur letzten Instanz der persönlichen Identität machen. Seine Texte sind zu einem ganz hohen Maße Narrationen von Körperereignissen, Körperbeziehungen und entsprechend charakterisiert vom Zweifel an Vermittlung, wie es am extremsten im Buch der Erinnerung formuliert wird: ich weiß, meint der Ich-Erzähler,

daß meine Gefühle [im Ungarischen ist es érzekeim – Sinne; Anm.] nicht zu täuschen und unbestechlich sind, erst fühle ich und dann denke ich, weil ich nicht so frei bin wie jene, die zuerst denken und erst hinterher erlauben, den geltenden Regeln entsprechend zu fühlen; und daher weiß ich aus letzter Instanz und unwiderruflich, was gut und was böse, was erlaubt und was nicht erlaubt ist.<sup>13</sup>

Der Widerspruch zwischen Gesetz und Bruch wird dabei hauptsächlich als Auflehnung gegen die Geschlechtsidentität ausgetragen. Bei der Einlösung einer homosexuellen Liebesbeziehung heißt es, »im tiefsten Sinne des Wortes hatte ich die Leiche meines Vaters damit hinter mir gelassen...«<sup>14</sup> Identität wird hier als Körper – oder auch als ein Pronomen und/oder Buchstabe – als Gegensatz zur Metaphorisierung »metonymisiert«. In einer Erzählung kommentiert der Ich-Erzähler (als Schriftsteller zu identifizieren) seinen Unwillen, auf den Wunsch seiner polnischen Übersetzerin hin einer seiner literarischen Figuren ein Geschlecht zu geben, er

<sup>11</sup> Heimito von Doderer, *Tangenten*. Aus dem Tagebuch eines Schriftstellers 1940-1950. München 1995. S. 134.

<sup>12</sup> Doderer, *Strudlhofstiege*, S. 135.

<sup>13</sup> Péter Nádas, *Buch der Erinnerung*, Berlin 1991, S. 813; ungarische Ausgabe: Nádas Péter., *Emlékiratok könyve*, Budapest, 1986. S. 333.

<sup>14</sup> Nádas, *Erinnerung*, S. 406.

will, von den Regeln des Polnischen nicht eingeengt, aus seinem ungarischen Personalpronomen »ő« (für alles: er, sie, eventuell auch es) nichts aufgeben. Vielleicht als Entgeltung sind in der Erzählung alle Personen auf ihre Anfangsbuchstaben reduziert, wodurch das Geschlecht aller unkenntlich wird.

Der Verlust von Bestimmungen vollzieht sich aber zumeist nicht bloß auf der Wortebene. Nádas's erster große Erfolg, *Das Ende eines Familienromans*, mit einem für ihn charakteristischen Sujet (eine Kindheit im Budapest der fünfziger Jahre), erzählt die Herausformung einer Persönlichkeit als Verlust aller persönlichen Bestimmungen (wie Familie, Vater usw.). Auf dem Weg in die Stadt, als die Oma die Buskarte des Kindes sich sparen will und es für ein Kindergartenkind ausgibt, entsteht ein Radau im Bus. Der Schaffner brüllt: »Der, meine Dame, der wird auch nicht gehen [in die Schule nämlich; Anm.], so ein Idiot!« Mit seiner Reaktion auf die ausgrenzende Geste nimmt der Kind-Ich-Erzähler einen erotischen Aspekt vorweg: »Ich dachte, sie würden mir ansehen, was wir auf dem Boden gemacht haben. Ich sah nach, ob mein Hosenschlitz nicht offen geblieben war.«<sup>15</sup> – wobei er jene erotischen Spiele meint, denen er mit seinem Freund auf dem Dachboden gefrönt hat. Damit erprobt er die Identitätszuweisung (auf klassische Art und Weise) mit einen Blick auf den eigenen Hosenschlitz.

Der wichtigste Text für das Thema ist aber keine Erzählung, kein Roman, sondern ein einziger Satz. Trotz seiner Kürze ist es von Nádas ein entscheidendes »Wort« zum Topos Weg, zumal es schlicht und einfach diesen Titel hat:

#### *Weg* (1972) – Rohübersetzung<sup>16</sup>

Wenn jemand an einem Winterabend von der Rákóczi Straße in die Klauzál Straße einkehrt, und dort niemandem begegnet, stehenbleibt, dann weitergeht und die Fenster überall dunkel sind und den Marktplatz am Klauzál Platz erreicht, wo zwischen halb zwei und zwei jetzt die Verkaufsstände so ausgestorben sind und, einige seiner Gefühle vergessend, andere wiederum auf der Spitze seiner Zunge balancierend oder in seinem Hals schmeckend, jene kurze Strecke der Dob Straße überquert, über die er vom Klauzál Platz zur Kertész Straße gelangen kann, dann auf die erleuchteten Fenster des Fészek Klubs hinaufschaut – bevor er einbiegen würde –, doch unaufhaltsam vorwärtsschreitet und das Schaufenster des Papiergeschäftes an der Ecke nicht begafft; wer so handelt, der muß es unbedingt bemerken, daß in der Kertész Straße unvergleichlich mehr Autos parken als in der Klauzál Straße, obwohl größtenteils alte Wagen, und fast ausnahmslos schmutzig; doch nicht einmal das kann ein störender Faktor sein, denn wenn jemand – natürlich seinen eigenen Bedürfnissen entsprechend – mein Beispiel befolgt und nachts zwischen halb zwei und zwei von der Rákóczi Straße in die Klauzál Straße, dann über die Dob Straße in der Kertész Straße seinen sentimentalenen Spaziergang macht, und wenn er nicht langsam geht, doch sich

<sup>15</sup> Péter Nádas, *Das Ende eines Familienromans*, Frankfurt am Main 1979, S. 44-45.

<sup>16</sup> Eine »kanonisierte« Übersetzung liegt derzeit nicht vor. Die von C. Viragh wird demnächst in einem Band »Budapest in der Literatur« im Insel Verlag erscheinen.

auch nicht beeilt, dann kann er sicher sein, daß er in ungefähr acht Minuten dem dunklen Gebäude der Musikakademie an der Kreuzung von der Kertész Straße und der Majakovszkij Straße gegenübersteht.<sup>17</sup>

Der Ursprung dieses kurzen Textes aus dem Jahr 1972 scheint bei Kafka beheimatet zu sein. Er stellt aber nicht nur lediglich wegen seiner Kürze (oder Länge) die Paraphrase der Erzählung *Der plötzliche Spaziergang* dar.<sup>18</sup>

Auch da herrscht dieselbe Satzstruktur, dasselbe Vorwärtshasten des Textes über die Aufzählung von Bedingungen, dasselbe Thema (Abendlicher Spaziergang) und damit auch das-

---

<sup>17</sup> Auf ungarisch: »Ha valaki befordul egy téli éjjel a Rákóczi útról a Klauzál utcába, és nem találkozik senkivel, megáll és megy, és mindenütt sötétek az ablakok, és kiér a Klauzál téri piacra, ahol fél kettő és kettő között most olyan kihaltak a standok, és bizonyos érzelmeit feledve, más érzelmeit viszont a nyelve hegyén egyensúlyozva vagy a torkán ízlelgetve átvág a Dob utcának azon a rövid szakaszán, amelyen a Klauzál térről elérhet a Kertész utcába, majd felnéz a Fészek klub kivilágított ablakaira – mielőtt befordulna –, de folyamatosan halad előre, és nem bámulja meg a sarki Ápisz-bolt kirakatát aki tehát így cselekszik, annak föltétlenül észre kell vennie, hogy a Kertész utcában összehasonlíthatatlanul több gépkocsi parkol, mint a Klauzál utcában, bár jobbára öreg autók, s szinte valamennyi piszkos ám ez sem lehet zavaró tényező, mert ha valaki – természetesen a saját igényeihez igazodva – követi példám, és éjjel fél kettő és kettő között a Rákóczi útról a Klauzál utcán, majd a Dob utcán keresztül a Kertész utcában folytatja érzelmes sétáját, s ha nem megy lassan, de sietnie sem kell, akkor biztos lehet benne, hogy körülbelül nyolc perc múlva a Zeneakadémia sötét épületével szemben a Kertész utca és a Majakovszkij utca kereszteződéséhez ér.« (Nádas Péter: Út [1972] in: Leírás. Budapest, 1979)

<sup>18</sup> Vgl. »Wenn man sich am Abend endgültig entschlossen zu haben scheint, zu Hause zu bleiben, den Hausrock angezogen hat, nach dem Nachtmahl beim beleuchteten Tische sitzt und jene Arbeit oder jenes Spiel vorgenommen hat, nach dessen Beendigung man gewohnheitsgemäß schlafen geht, wenn draußen ein unfreundliches Wetter ist, welches das Zuhausebleiben selbstverständlich macht, wenn man jetzt auch schon so lange bei Tisch stillgehalten hat, daß das Weggehen allgemeines Erstaunen hervorrufen müßte, wenn nun auch schon das Treppenhaus dunkel und das Haustor gesperrt ist, und wenn man nun trotz alledem in einem plötzlichen Unbehagen aufsteht, den Rock wechselt, sofort straßenmäßig angezogen erscheint, weggehen zu müssen erklärt, es nach kurzem Abschied auch tut, je nach der Schnelligkeit, mit der man die Wohnungstür zuschlägt, mehr oder weniger Ärger zu hinterlassen glaubt, wenn man sich auf der Gasse wiederfindet, mit Gliedern, die diese schon unerwartete Freiheit, die man ihnen verschafft hat, mit besonderer Beweglichkeit beantworten, wenn man durch diesen einen Entschluß alle Entschlußfähigkeit in sich gesammelt fühlt, wenn man mit größerer als der gewöhnlichen Bedeutung erkennt, daß man ja mehr Kraft als Bedürfnis hat, die schnellste Veränderung leicht zu bewirken und zu ertragen, und wenn man so die langen Gassen hinläuft – dann ist man für diesen Abend gänzlich aus seiner Familie ausgetreten, die ins Wesenlose abschwinkt, während man selbst, ganz fest, schwarz vor Umrissenheit, hinten die Schenkel schlagend, sich zu seiner wahren Gestalt erhebt. [V] Verstärkt wird alles noch, wenn man zu dieser späten Abendzeit einen Freund aufsucht, um nachzusehen, wie es ihm geht.« (F. Kafka, *Der plötzliche Spaziergang*, in: F.K., *Erzählungen*. Leipzig 1978. S. 13.)

selbe (Bedeutungs)feld von Alltäglichkeit, um nicht zu sagen Banalität. Auch das allgemeine und unpersönliche Subjekt (man/jemand) ist vergleichbar.

Zugleich ist der Nádas-Satz übernommen worden vom großen ungarischen Text-Zirkulator Péter Esterházy, der ihn in seinen noch längeren, etwa 150 Seiten langen Satz, den *Függő: Bevezetés a szépirodalomba* (Suspense: Eine Einführung in die schöne Literatur, 1981), eingebaut hat, folglich ist er in Zweitfunktion auch ein Weg von Kafka zu Esterházy geworden.

Esterházy hat daran allerdings, und das sei hier nur am Rande bemerkt, eine wesentliche kleine Veränderung vorgenommen, nach der Stelle »wenn jemand [...] mein Beispiel befolgt«, hat er einen Namen eingefügt, »igy Halasi« (so Halasi), heißt es bei ihm, wodurch der Text doch einen sozusagen historischen Kern bekommt.

Einen solchen scheint Nádas's Weg jedenfalls nicht zu haben. Der Konditionalsatz gibt eine lange Reihe von Bedingungen an, die erfüllt werden müssen, damit das im übergeordneten Satz genannte Geschehen, Jenes-sicher-sein-können, der Kreuzung Kertész utca und Majakovszkij utca gegenüberzustehen, eintritt. Entsprechend erzählt der Text keinen realen, sondern nur einen möglichen Weg, ausgefüllt allerdings mit sehr genauen Angaben eines ganz realen Weges durch die Erzsébetváros, Budapests 7. Bezirk: Rákóczi út, Klauzál tér, Dob utca, Kertész utca und Majakovszkij utca sind die im Text erwähnten Straßen, die übrigens alle im ehemaligen Budapester Ghetto zu finden sind, es werden außerdem noch wegmarkierende Gebäude oder Geschäfte erwähnt, wie der Fészek Klub, ein Papier-Geschäft und die Musikakademie.

Ist dieser Satz eine Wegbeschreibung oder ein logisches Modell? Der Widerspruch liegt quer auf dem Weg. Es sind aber nicht die genauen Zeit- und Raumangaben an sich, die dem syntaktischen Entwurf eines Konditionalsatzes widersprechen, sondern die Konsequenz ihrer Anwendung. Nach einer Kette aneinandergereihter Bedingungen – als Wegzeichen zu erkennen – enthält der übergeordnete Satz zum Schluß doch keinen übergeordneten Inhalt, dieser liegt sozusagen selbst auf der Ebene des 7. Bezirks (wenn auch freilich an der Grenze zum 6., welcher Tatsache allerdings im Text keinerlei Bedeutung beigemessen wird) und »dann kann er sicher sein, daß er in ungefähr acht Minuten dem dunklen Gebäude der Musikakademie an der Kreuzung von der Kertész Straße und der Majakovszkij Straße gegenübersteht.« Die Spannung der aufgestauten Gliedsätze wird durch das syntaktische Schema aufgelöst, nicht aber durch dessen Füllung, im Gegensatz etwa zum Kafka-Text. Jener führt durch die Aufzählung von Handlungen und Begebenheiten, eine Veränderung der (räumlichen und persönlichen) Bereiche (verlassen des Hauses, Besuch bei einem Freund) herbei und gibt sogar deren persönliche Bedeutung an (unerwartete Freiheit, Entschluß, Veränderung, sich zu seiner wahren Gestalt erheben), während im Nádas-Text lediglich die Fortsetzung des Weges bzw. das Erreichen einer Kreuzung behauptet wird. Der Kafka-Text löst die durch das lange Aufzählen von Bedingungen, deren Folgen man noch nicht kennt, entstandene Spannung auf und impliziert damit im Nachhinein ein Ziel der Handlungen: »[...] dann ist man für diesen Abend gänzlich aus seiner Familie ausgetreten, die ins Wesenlose abschwenkt, während man selbst, ganz fest, schwarz vor

Umrissenheit, hinten die Schenkel schlagend, sich zu seiner wahren Gestalt erhebt.« Dieser als Ergebnis markierte Tatbestand wird dann sogar in einem zweiten (Schluß-)Satz bekräftigt: »Verstärkt wird alles noch, wenn man zu dieser späten Abendzeit einen Freund aufsucht, um zu sehen, wie es ihm geht.«

Wo liegt der Sinn eines Weges, der statt vom Motiv zum Ziel, lediglich von der Rákóczi utca zur Majakovszkij utca führt? Für die Rekonstruktion einer Metaebene lassen sich auf *diesem* Weg gewiß wenige Anhaltspunkte finden!

Der Gang ist in eine Kette von an und für sich belanglosen Handlungen aufgegliedert: einkehrt, begegnet, stehenbleibt, erreicht, überquert, hinaufschaut, vorwärtsschreitet, (nicht) begafft, bemerkt, Beispiel befolgt, Spaziergang macht, (nicht zu) langsam geht, sich (nicht) beeilt, kann sicher sein, daß er gegenübersteht. Sie sind verknüpft nach der Logik eines »unaufhaltsamen Vorwärtsschreitens«, die zugleich der Logik der aneinandergereihten Gliedsätze folgt. Allerdings steht jenem pausenlosen Vorwärtsschreiten, das im Text erwähnt ist, ein »Hin-und-Her« der Handlungen gegenüber, ein Zögern, um nicht zu sagen ein Erwägen: stehenbleibt – weitergeht; hinaufschaut – nicht begafft. Manche Tätigkeiten werden förderlich, andere als störend oder als potentiell störend erachtet: beim Überblicken der Kertész Straße und Klauzál Straße – heißt es z.B. – muß man unbedingt bemerken, »daß in der Kertész Straße unvergleichlich mehr Autos parken als in der Klauzál Straße, obwohl größtenteils alte Wagen, und fast ausnahmslos schmutzig«, »doch nicht einmal das kann ein störender Faktor sein«. Diese Gegenüberstellung (unvergleichlich mehr, obwohl ausnahmslos schmutzig) überrascht nicht nur, weil die Relevanz des Autobestandes für den Spaziergang relativ schwer ersichtlich ist, sondern auch, weil jenes Tertium comparationis zwischen »mehr« und »schmutzig« fehlt. Auch die Bewertung (störender Faktor) setzt relevante Gesichtspunkte der Kategorisierung voraus – lauter Sachen, die im Nádas-Satz fehlen. Sie verweisen, ähnlich wie das nicht eingelöste narrative Schema, auf eine Metaebene des Textes, wenngleich nur als Mangel, denn diese ist nicht vorhanden.

Am augenfälligsten wird diese *Leere* allerdings im Gebrauch des Indefinitpronomens als Subjekt. »Jemand« steht für die Modellhaftigkeit des Textes. Es ist ein Weg, den ein jeder gehen könnte, es sind Bedingungen und deren Folgen, die jeder stellen und vollziehen kann.

Auch hier würde ich auf den Kafka-Text zurückgreifen, der, obwohl er eine scheinbar ähnliche grammatische Form (das Indefinitpronomen) benutzt, tatsächlich ein persönliches Ziel des Spazierganges angibt, indem man sich dabei »zu seiner wahren Gestalt erhebt.«

Ein Subjekt, das, wenn auch nur im Nachhinein, den Weg zu einer persönlichen Angelegenheit machen, die ins Spiel kommenden Bedeutungen fokussieren, und ihnen einen zugleich allgemeineren und persönlicheren Sinn geben würde, ist aber bei Nádas nicht vorhanden. Das Wort »valaki« (jemand) bezeichnet lediglich eine grammatische Funktion.

Doch selbst die Leere birgt einen Widerspruch, der Teufel scheint auch hier in den Einzelheiten zu wohnen.



Bestimmt wird das Subjekts des Satzes nämlich erst durch einen eingeschalteten Relativsatz, eingefügt ungefähr in der Mitte der Periode: »[...] wer so handelt, der muß es unbedingt bemerken, daß [...]«. Damit wird die Beziehung zwischen Bedingungen und ihrer Folge (wenn, dann) mit der Gleichsetzung des Relativsatzes (wer, der) vertauscht. Die Beziehung von vorangehenden Gliedsätzen und Folgesatz beruht also nicht lediglich auf der notwendigen Bedingung, sondern auf der Identität: »[...] wer so handelt, der [...]«.

Allein, wie wird durch die Aufzählung von Tätigkeiten wie einbiegen, stehenbleiben, weitergehen, hinaufschauen, nicht begaffen, langsam gehen, sich beeilen und erreichen die Identität eines Subjekts bestimmt? Wie wird das Wandeln durch die Straßen zum »Handeln«?

Den kohärenzstiftenden Punkt des Textes in der Bestimmung des grammatischen Subjekts zu suchen, wäre vergeblich, denn jener wird höchstens durch einen Widerspruch definiert.

Bei dem ersten Anlauf, den Satz zu beenden, wo der Satzanfang notgedrungen noch einmal wiederholt wird, kommt ihre Zweideutigkeit unversehens aber unwiderruflich zum Vorschein: »[...] wenn jemand – natürlich seinen eigenen Bedürfnissen entsprechend – mein Beispiel befolgt [...]«. »Jemand« »zerfällt« hier im nachhinein in ein nicht näher definiertes Ich (mein Beispiel) und all jene, die dieses »Beispiel befolgen«, wobei die beiden »Bedeutungen« gerade durch das Absolvieren des Weges in Verbindung geraten. Jeder, der wie ich, diesen Weg entlanggeht. Auf dem Weg wird jemand zum »ich«, zum »Beispiel«, und zwar gerade durch den Weg, den er begeht; entsprechend soll jener, der dieses Beispiel befolgt, dies »natürlich seinen eigenen Bedürfnissen entsprechend« tun. Gesichert scheint damit lediglich ein »ich« als Erzähler und ein »irgendjemand«, der dem Beispiel des Erzählers folgen könnte. Womit dieses auch für grundsätzlich wiederholbar erklärt wird.

Der Widerspruch ist weder aufgelöst noch aufgehoben. Folglich scheinen jene im Text verstreuten Rufwörter der Empfindsamkeit, Füllwörter jeden Ich-Repertoirs, *hier* in einem leeren Raum zu wesen: »[...] einige seiner Gefühle vergessend, andere wiederum auf der Spitze seiner Zunge balancierend oder in seinem Hals schmeckend [...]«. Die als Umstandsangaben untergebrachte »Gefühle« verweisen in der schon bekannten Art auf etwas, das im Text nicht weiter ausgeführt wird. Welche Gefühle werden vergessen, welche im Hals geschmeckt oder auf der Spitze der Zunge balanciert? Das Übereinanderblenden von vergessen und schmecken modelliert die Struktur der Ambivalenz, wobei das Balancieren die Mitte hält. Die Orte der Lust paraphrasieren als Stationen des Empfindens die Topographie des Weges. Auch der »sentimentale Spaziergang« zerlegt den Raum, indem jemand stehenbleibt und weitergeht, zugleich aber auch das Wahrgenommene: denn er »muß unbedingt bemerken, daß in der Kertész Straße unvergleichlich mehr Autos parken als in der Klauzál Straße, obwohl größtenteils alte Wagen, und fast ausnahmslos schmutzig«, und eben das Balancieren führt zum Ziele: »[...] und wenn er nicht langsam geht, doch sich auch nicht beeilt, dann kann er sicher sein [...]«.

Um mit Nádas zu reden: »Vieles verweist auf eines, das vielleicht gar keine Sache ist.«<sup>19</sup> Eine Ambivalenz, die auf der Zungenspitze balanciert wird, modelliert vor allem die Sprechweise des Textes. Er sagt manches, verschweigt mehreres – halt was auf der Spitze der Zunge liegt, sperrt sich jeder Art von Transzendierung, selbst der sprachlichen, der Metaphorisierung gegenüber.

Wenn man es also mit einem Satz zu tun hat, der vom »Sicher sein können« spricht, ohne einen Bezugspunkt dafür anzugeben, ein Indefinitpronomen in mehrere Bezeichnete zerfallen läßt und dazu noch Falsches und Richtiges trennt, ohne ein Kriterium der Unterscheidung anzugeben, dann könnte man dessen fast sicher sein, daß dieser Text sich allen metaphysischen Identifikationsakten gegenüber verschließt und etwas zynisch könnte man noch hinzufügen: Weg halt Weg sein läßt.

---

<sup>19</sup> Péter Nádas, *Helyszínelés* (Tatortbesichtigung). in: 2000, Jg.1, H. 1, 1989.

## KONRAD UND SANNA AN DER BAUMGRENZE

### Stifter mit Bernhard gelesen

Es sind wohl die beneidenswertesten Momente des Lesens: man liest ein Buch, und auf einmal wird man vom Gefühl des *Déjà vu* überrascht, als hätte man das Werk schon einmal gelesen, aber aus einer anderen Epoche und wohl anderswie gemacht, aber diesem doch so ähnlich. Das Werk steht nicht mehr alleine da, reiht sich in eine Tradition ein oder, wie es in unserem Falle ist, wird als die Modulation eines anderen wahrgenommen. Es entsteht das Erlebnis vom Erkennen des Bekannten in dem Fremden. Dieses allem Verstehen zugrunde liegende Erlebnis wird in unserem Kontext aber dadurch potenziert, daß eine der beiden Erzählungen, nämlich Stifters *Bergkristall*, das inverse Moment zum tragenden Prinzip des Narrativs macht: nämlich das Erkennen des Fremden in dem Bekannten. Aus diesem überraschenden Zusammenklinken zweier fiktionaler Welten entsteht ein hermeneutischer Mehrwert, eine Mehrfreude, ein Plus an Genuß.

Wenn ich also im folgenden Adalbert Stifters *Bergkristall* und Thomas Bernhards *An der Baumgrenze* parallel lese, so versuche ich einem solchen Moment nachzugehen, um seine kulinari-schen Genüsse mit reflektierenden Argumenten auch für Sie nachvollziehbar zu machen.<sup>1</sup>

Die epochenüberschreitende Anwendung des semiotischen Diktums von *Aliquid stat pro aliquo*, daß also etwas für etwas anderes stehend wahrgenommen wird, birgt natürlich die Gefahr einer literaturgeschichtlichen Unschärfe in sich, andererseits können auf diese Weise Sinnstrukturen herausgearbeitet werden, die ohne dieses intertextuelle Verfahren versteckt blieben.

Es wird also der Versuch unternommen, Zeichen des einen Textes mit Zeichen des anderen zu erhellen. Ich sprach über erhellen, es sollte sich aber bald zeigen, ob die in meiner Metapher anklingende epistemologische Annahme, daß nämlich die Helle zum Verstehen führt, gerade im *Lichte* – Sie sehen, der Interpret ist *scheinbar* heillos in die Rhetorisierung der eigenen Sprache verwickelt – nun, es sollte sich also herausstellen, ob diese Annahme im Lichte dieser beiden Erzählungen überhaupt noch haltbar sei.

Im Vorfeld wäre vielleicht noch zu erwähnen, daß das parallele Lesen zweier Texte mit der Intention des *Sinnstiftens* passiert, die gegenseitige Bezugnahme dieser Texte aufeinander wird

---

<sup>1</sup> Der Aufsatz ist die unveränderte Fassung des Vortrags.

aber in einem geschlossenen Rahmen untersucht, der die Unendlichkeit des *Spiels des Bezeichnens*<sup>2</sup> zwar nicht ausschließt, aber auch nicht weiter verfolgt.

Die zwei Erzählungen werden zwar in ihrer Entstehung von etwa 120 Jahren getrennt, ihre Story und Topographie lassen sie jedoch als miteinander verwandt vorkommen. Bei Stifter wie bei Bernhard geht es um zwei Geschwister, die aus dem Tale kommend auf den Berg gelangen, beide Paare haben den Weg verloren und beide kämpfen auf Leben und Tod um einen Ausweg. Schon bei dieser scheinbar einfachen (und naiven) Umschreibung der Story beider Geschichten fällt aber ein entscheidender Unterschied auf: der verlorene Weg und der Kampf ums Leben erscheinen nämlich bei Stifter auf eine eigentliche, bei Bernhard auf eine uneigentliche Weise. Dieses Schwanken zwischen einer metaphorischen und einer nicht metaphorischen Deutbarkeit der Zeichen verbindet die zwei Werke auf eine mannigfaltige und hier nur in Andeutungen nachvollziehbare Art. Die Metapherdefinition vom eigentlichen und uneigentlichen Gebrauch der Wörter ist wohl überholt, ihr kommt aber in unserem Kontext eine besondere Legitimation zu, da sie auch mit einer Topographie, nämlich der Topographie der Sprache arbeitet.

Die zwei Geschwister sind bei Stifter zwei Kinder, die auf dem Rückweg aus einem Dorf ins andere sich auf einem (ihnen bislang wohlbekannten) Berg verirren, (Erkennen des Fremden in dem Bekannten) bei Bernhard sind es zwei Erwachsene, die sich im Leben verirrt haben und schließlich auch auf einem Berg landen.

Bei Stifter ist dies der Gipfel des Berges, also ein geographisches Ultimatum, bei Bernhard dagegen ist der höchste erreichbare Punkt die Baumgrenze. Auf einem realen Berg müßte der von Bäumen nicht mehr besiedelte Bereich darauf folgen, der zur Bergesspitze führt, die Bernhardsche Erzählung vermag aber nichts über diese Domäne auszusagen. Dies verwundert nicht, da sie über die Hölle berichtet, wobei der *Bergkristall* sich anschickt, über den Himmel zu sprechen. Beide Erzählungen sind nämlich als Berichte über transzendente Verhältnisse zu lesen, wobei *Bergkristall* dies in einer uneigentlichen, *An der Baumgrenze* aber in einer eigentlichen Weise tut. So bedient er sich nicht des metaphorischen Vergleiches und sagt nicht etwa, Mühlbach sei *wie* die Hölle, sondern: Mühlbach *ist* die Hölle.

Die Frage der Rhetorisiertheit der Sprache und des metaphorischen Wortgebrauchs impliziert jedoch die Frage über die Beschreibbarkeit der (wenn auch nur fiktionalen) Welt. Es könnte gefragt werden, ob man über die Hölle in einer eigentlichen Weise sprechen kann. Der Erzähler bei Bernhard versucht zu beweisen, daß dies sehr wohl möglich ist. Es ist nicht die Hölle *dieser* Welt – bei diesem Wortgebrauch wäre die deutende Freiheit des metaphorischen Vergleichs noch gegeben – worüber er spricht; es ist *die* Hölle. Dieser radikale rhetorische Purismus (die Formulierung befremdet vielleicht gerade in Hinsicht auf einen Text von Thomas

---

<sup>2</sup> Wie noch später zu zeigen sein wird, gewinnt Derridas Urteil in unserem Kontext eine besondere Bedeutung: »Die Abwesenheit eines transzendentalen Subjekts erweitert das Feld und das Spiel des Bezeichnens ins Unendliche.« In: Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972, S. 424.

Bernhard), ist vielleicht am besten im Vergleich zu Stifiers Erzählung zu verstehen, die ich als einen letztmöglichen und extremen Versuch lese, über die Transzendenz zu sprechen. *Bergkristall* berichtet nämlich metaphorisch über den Himmel, gelangt aber zu der Negation jedweder Transzendenz. Dadurch widerspricht die Erzählung von Stifter den eigenen Intentionen: sie möchte nämlich betont vor der Folie der neutestamentarischen Heilsgeschichte gelesen werden: die Zeit der Handlung ist der Heilige Abend, also der Zeitpunkt der Geburt Christi, sie nimmt die Kirche, nämlich die katholische Kirche, als Institution und die Kirche im Zentrum des Dorfes als Orientierungshilfe, und der Erzähler versucht seinen impliziten Leser so auszustatten, daß er die phonetische Ähnlichkeit assoziativ als einen theologischen Beweis rezipiert und die Lösung der Geschichte als ein Zeichen für die Erlösung nimmt.

*Der Heilige Abend* – so der Titel der ersten, der Journalfassung – entpuppt sich aber während des Lesens als eine höchst profane Angelegenheit. Weder die Konstruktivität der Erzählung noch die mehrmaligen Anspielungen auf einen *deus ex machina*<sup>3</sup> können die mit visionärer Kraft geschilderte Bergszene vergessen machen und über den unaufhebbaren Agnostizismus des Textes hinwegtäuschen. In einer Vielzahl von Änderungen schrieb nämlich Stifter der Fassung der *Bunte Steine* Stellen ein, die bewußt mit dem metaphorischen bzw. nicht metaphorischen Gebrauch des Wortes Himmel operieren. Ohne hier auf die (übrigens besonders aufschlußreichen) Änderungen rekurrieren zu können, seien nun einige Stellen aus dem *Bergkristall* zitiert:

Wie die Kinder unbewußt ständig höher steigen, wandelt sich der Bereich über der Baumgrenze, also die Stelle, die dem Gipfel, dem höchsten irdischen Punkt, am nächsten ist, allmählich zu einem *locus transcendentalis*, wo die irdische Orientierung versagt, »aber wie sie gingen, so konnten sie nicht merken, ob sie über den Berg hinabkämen oder nicht. Sie hatten gleich rechts nach abwärts gebogen, allein sie kamen wieder in Richtungen, die bergan führten [...]« (S:214),<sup>4</sup> wo aus den Menschen nur »winzig kleine wandelnde Punkte werden« und sich die wohlbekannte Schöpfung Gottes in eine fremde Gegenständlichkeit verwandelt. Hier versagen die Sinne und nur noch dem sehenden Erkennen wird die Fähigkeit der Deutung beigemessen. »Wenn ich nur mit diesen meinen Augen etwas zu erblicken im Stande wäre,« sagt Konrad, »daß ich mich darnach richten könnte.« (S:214) Das Sehen selbst wird aber unmöglich, »[...] es war rings um sie nichts als das blendende Weiß [...] alles war« – hier sei die Formulierung des Erzählers besonders hervorgehoben – »wenn man so sagen darf, in eine einzige weiße Finsternis gehüllt [...].« (S:216)<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Vgl. die mehrmalige Anspielung auf den Wind

<sup>4</sup> Zitiert wird nach: B = Bernhard, Thomas: *Erzählungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988; S = Stifter, Adalbert: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald, Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer 1978.

<sup>5</sup> [Hervorhebungen durch den Verf.; Anm.]

Wenn man so sagen darf..., ja darf man es denn überhaupt so sagen? Die Textstelle steht nämlich, wenn ich das Offenkundige betonen darf, in einem Buch, dessen Lesbarkeit auf dem Prinzip des Schwarz-auf-Weiß beruht. Die Oxymoron-Formulierung des *blendenden Weiß* und der *weißen Finsternis* wird somit nicht nur zur extremen Inversion des metaphorischen Paradigmas der Aufklärung, sondern zur radikalen Negation der Lesbarkeit jedweder Schrift. Dieser Berggipfel ist somit der wohl weiteste Punkt, den ein Text je erreichen kann.

Eigentlich müßte hier das Schreiben aufhören. Wie es aber so oft bei Stifter vorkommt, wird der Radikalität schleunigst der Rücken gekehrt und weitergeschrieben.

Der Text hat das Ultimatum erreicht, die Kinder müssen aber noch weiter. Wenn den Zeichen wieder eine Lesbarkeit zuteil wird, so nur aus dem Grunde, damit sie doch zu einer Erkenntnis gelangen.

Mit dem Starkmuth der Unwissenheit kletterten sie in das Eis hinein, um den vorgeschobenen Strom desselben zu überschreiten, und dann jenseits weiter hinab zu kommen. Sie schoben sich in die Zwischenräume hinein, sie setzten den Fuß auf jedes Körperstück, das mit einer weißen Schneehaube versehen war, war es Fels oder Eis sie nahmen die Hände zu Hilfe, krochen, wo sie nicht gehen konnten, und arbeiteten sich mit ihren leichten Körpern hinauf, bis sie die Seite des Walles überwunden hatten, und oben waren. Jenseits wollten sie wieder hinabklettern.

Aber es gab kein Jenseits. (S:220)

So gesehen erscheint die Hölle bei Bernhard eher harmlos. *An der Baumgrenze* mag zwar als eine konsequente Fortschreibung von *Bergkristall* verstanden werden, dem oft thematisierten Nicht-Schreiben-Können des Erzählers kommt, verglichen mit der fundamentalen Negation jedweden Lesens bei Stifter, nur eine individuelle Gültigkeit zu.

Dies hängt wohl auch mit der Positionierung beider Erzähler zusammen, da Stifters Erzähler vor dem Hintergrund einer Gemeinschaft zu sprechen scheint, wobei dem Erzähler bei Bernhard jedwede Gemeinschaft abhanden gekommen ist. Auf einer fundamentaleren Ebene sind sich die beiden Erzähler aber doch sehr ähnlich: beide möchten aus ihrer, sich in der Fiktion herauskristallisierenden, Lebensrealität ausbrechen und jagen der Chimäre einer (fiktionalen) heilen Welt nach. So erreicht die Vorstellung von der heilen Welt in beiden – gerade in dieser Hinsicht scheinbar so unterschiedlichen – Erzählungen eine Fiktionalität zweiten Grades.

Dieses Ausbrechenwollen erscheint bei dem Stifterschen Erzähler auf eine subtile Weise, als Oszillieren zwischen der Ich- und der Er-Erzähler Position. Die Erzählung beginnt mit einem Aufschlag, der die Zugehörigkeit des Erzählers zur erzählten Welt, man würde fast sagen: zudringlich formuliert: »Unsere Kirche feiert verschiedene Feste, welche zum Herzen dringen.« (S:183) Unsere Kirche... das Personalpronomen der ersten Person Plural will aber nicht nur die Identität der zwei Seinsbereiche betonen, sondern zugleich die Rezeptionshaltung so beeinflussen, daß der Leser die Geschichte automatisch in den Horizont einer großen Gemeinschaft, nämlich der der katholischen Christen einbindet. Dieses Sich-Hineinschleusen durch die Ausdehnung des Geltungsbereichs der erzählten Welt ins Kollektive hat geschichtsphilosophische

Gründe, die in der Erzählung eine topographische Manifestation erfahren. Die zwei Dörfer, Gschaid und Millsdorf, besetzen nämlich den Posten der unverdorbenen Idylle und der »großen, lasterhaften Stadt« (um aus einer anderen Erzählung zu zitieren – *Condor*), zwei Orte, die geschichtsphilosophisch durch den Sündenfall, geographisch durch einen Bergpaß voneinander getrennt sind. So verwundert es auch nicht, daß auf dem Paß eine – es ist vielleicht nicht allzu weit hergeholt – cherubinische Funktionen innehabende Unglückssäule plaziert ist, und daß diese Säule gerade an dem Tag, als sich die Kinder verirren nicht mehr da steht. Der Erzähler, was an mehreren Stellen nachweisbar ist, gehört der Welt nach dem Sündenfall an. Sein Erzählen wird so zum utopischen Zurücksehnen in das Paradies, ins goldene Zeitalter, in die Idylle, oder, um mich doch auf einen Begriff zu fixieren und den eigentlichen Bogen zu unserem Thema zu machen, zur Heimat. Die Erzählsituation im *Bergkristall* ist aber durch eine unaufhebbare Nichtidentität mit der Heimat gekennzeichnet.

Bernhards Erzähler dagegen ist der Heimat heillos verbunden, sein ganzes Bestreben richtet sich aber auf das Ausbrechen aus dieser Welt. Mit einem treffenden Wort aus *Bergkristall* könnte man ihn einen »auswärtssüchtigen« Menschen nennen (»Wenigstens hat man seit Menschengedenken nicht erlebt, daß der Pfarrer des Dörfchens ein auswärtssüchtiger [...] Mann gewesen wäre.«) Die intertextuelle Entlehnung ist wohl angebracht, da Stifters Formulierung der Aussageintention widerspricht, indem sie allererst die Erkenntnis wachruft, daß es sehr wohl Menschen geben kann, die aus dem totalitären Paradies herausbrechen wollen. Es ist der unbeugsame Totalitarismus, der das Paradies mit der Hölle verwandt macht, und so überrascht es auch nicht, daß beide Erzähler für diese Eingeschlossenheit eine besondere Affinität aufbringen.

Durch die Wahl der Ich-Erzählinstanz bei Bernhard wird der Wunsch zur Flucht, die bei Stifter nur subtil thematisiert wurde, ihm markant in die Figur eingeschrieben. Die erzählpoetisch bedingte Identität mit der erzählten Welt ist für ihn eine tödliche.

Es gibt nämlich kein Entweichen aus der Gefangenschaft der Erzählsituation. Stifters Erzähler wollte den Sprung in das Paradies, maßte sich aber an, die Position des allwissenden, omnipotenten Erzählgottes einzunehmen. So mußten seine Bestrebungen notgedrungen zur agnostizistischen Konfrontation mit der Leere führen; die Erzählung wurde auf den gleichen Weg gebannt wie die Kinder. So wie sie vom Tale auf den höchsten Gipfel gelangen, steigt auch der Bogen der Erzählung vom ersten Satz (»Unsere Kirche feiert verschiedene Feste«) bis hin zur Erkenntnis: »Aber es gab kein Jenseits.«

Bernhards kreatürlicher Erzähler ist andererseits durch seine Figur begrenzt: als Gendarm auf der untersten Stufe der Machthierarchie, festgenagelt von seinem »limited point of view«, ist er vorprogrammiert auf ein amtliches, zum Protokollarischen neigendes Erzählen, dem jedwede Reflexion abhanden kommt. Er ist also durch die Erzählsituation an die Heimat gebunden, die von einer »angewandten Brutalität«, von »Körperverletzungen [...] Vertrauensbrüchen [...] und

Mitleidlosigkeit« (B:105) beherrscht wird, eine Anti-Heimat, die antipodisch zum Gschaid-Paradies als »Todesstrafe« (B:103) bezeichnet wird.

Ihm bleibt nichts als das Registrieren übrig: er erkennt, daß die zwei Eindringlinge eine Störung des Systems hervorrufen, er erkennt auch, daß sie ihm und seiner Braut gleich unter der Welt leiden, die Erklärung dafür, und so auch die Möglichkeit zum Ausbrechen aus dieser Hölle der Immanenz, sind aber seiner Person nicht eingeschrieben. So wiegt er sich in der gleichen topographischen Illusion wie der Verfasser vom *Bergkristall*, Adalbert Stifter, der die Vorstellung von der heilen Welt auch in geographischen Begriffen zu realisieren gedenkt: »und dachte: eine Todesstrafe und was zu tun sei, um eines Tages wieder aus Mühlbach heraus- und in das Tal und also zu den Menschen, in die Zivilisation hinunterzukommen.« (B:103)

Das Ausbrechen gelingt keinem der Erzähler, ihre Verfasser mißbrauchen sie zu restaurativen Zwecken. Die Störung, die durch das Erscheinen beider Paare auftritt, wird in beiden Fällen abgetötet. Was übrigbleibt, ist nur die Welt von Mühlbach. Die Geschwister bei Bernhard sterben und der Initiationsritus der beiden Kinder in *Bergkristall* pervertiert die Basis der Gschaid-Welt. Die als Fremdlinge betrachteten Kinder werden zwar in die archaische Gemeinschaft aufgenommen (wieder eine befremdende Formulierung: »Die Kinder waren von dem Tage an erst recht das Eigentum des Dorfes geworden« [S:239]), die Szene auf dem Berg wird dadurch aber nicht vergessen gemacht. »Die Kinder aber werden den Berg nicht vergessen, und werden ihn jetzt noch ernster betrachten« (S:240). Die paradiesische Heimat scheint mit Hilfe des konstruierenden Erzählens wiederhergestellt, man ahnt aber, daß Konrad und Sanna in etwa 120 Jahren an der Baumgrenze landen werden.



BERNHARDS ABSCHIED VON DER PROVINZ

1. *Der Marsch auf Wien*

Für die Kritik war es nach dem Erscheinen von Bernhards Roman *Frost* (1963) eine ausgemachte Tatsache: Es handelt sich um Blut-und-Boden-Romane à rebours, so Marcel Reich-Ranicki, um Exemplifikationen der Bodenständigkeit.<sup>1</sup> Dem Lob der »Realistik« dieses Erstlings durch Carl Zuckmayer<sup>2</sup> wurde weniger in bezug auf die poetologische Zuordnung denn in bezug auf die Wirklichkeit Österreichs widersprochen: Dieser Ausschnitt entbehre jeglicher Repräsentanz. Bernhard in eine Reihe mit anderen zu stellen, die dergleichen taten – wie Hans Lebert bereits früher mit seiner *Wolfshaut* (1960) und Gerhard Fritsch etwas später mit *Fasching* (1967), schien in sich stimmig, zumal sich mit *Verstörung* (1967), mit den Erzählungen in dem Band *Prosa* (1968) und mit den Romanen *Kalkwerk* (1970) und *Korrektur* (1975) diese Eindrücke nur zu bestätigen schienen. Zudem paßte dies vorzüglich zur Wiederentdeckung des Regionalen, wenngleich es sich hier nicht um dessen konsequent kämpferische Selbstbehauptung handelte, sondern vielmehr um dessen systematische Destruktion: denn bei Bernhard – und dieses Gestaltungsprinzip kann ich nur am Rande streifen – erhält alles seine Konturen erst im Vorgang der Auslöschung. Bernhards Werk bis zu Beginn der siebziger Jahre ließ sich somit auf den Generalnenner der Regionalliteratur bringen, und es ist bezeichnend, daß er von diesem nicht so bald heruntergeholt werden konnte, mochte die Kritik auch darauf aufmerksam machen, daß dieser Ansatz zu kurz greife. Immerhin kann sich jede analytische Befassung mit diesem Werk darauf berufen, daß Bernhards Texte – man hat auch von »Katastrophenlandkarte«<sup>3</sup> gesprochen – im topographischen Sinne so etwas wie ein Epizentrum haben, nicht zuletzt was die Namengebung betrifft, ein Epizentrum, das in der Gegend von Thomas Bernhards Wohnsitz in der Nähe des oberösterreichischen Gmunden liegt. Eine Landkarte, in der die bei Bernhard erwähnten Örtlichkeiten eingetragen sind, ergibt deutlich eine Massierung von Punkten in der Gegend nördlich des Traunsees. Kein Autor der Zweiten Republik ist somit so sehr einer Region verpflichtet wie Thomas Bernhard, ja man könnte überspitzt formulieren, daß seit Roseggers Waldheimat kaum eine andere Region so nachhaltig – zumindest in onomastischer Hinsicht – den Lesern durch die Literatur eingeprägt wurde.

---

<sup>1</sup> Marcel Reich-Ranicki: Konfessionen eines Besessenen. In: Über Thomas Bernhard. Hrsg. von Anneliese Botond. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970, S. 96.

<sup>2</sup> Carl Zuckmayer: Ein Sinnbild der großen Kälte. Ebda, S. 83.

<sup>3</sup> Joachim Hossfeld: Thomas Bernhard: Der Stimmenimitator. In: Literatur und Kritik 1979, H. 136/137, S. 435f.

Innerhofers Salzburger Heimat, Wolfgrubers dörfliches Waldviertel bleiben anonym, Bernhard insistiert geradezu auf den lautlichen Valeurs der Ortsnamen; in ihnen scheint schon ein Teil des Unheils enthalten, dessen Schauplatz sie werden.

Indes geht es im Werk Bernhards anders weiter: Mit *Gehen* (1971) wird bereits als Schauplatz Wien gewählt, *Ja* (1978) spielt zwar nochmals in der Provinz, allerdings eingeschränkt auf enge Räume wie Wirtsstuben und das Haus des Realitätenvermittlers Moritz. Die Bücher in der Folge – *Beton* (1982), *Untergerher* (1983) und *Auslöschung* (1986) – haben zu dem Schauplatz in der Provinz immer so etwas wie ein urbanes Gegengewicht; am deutlichsten ist dies in *Auslöschung* ausgeprägt, wo Rom schlechthin die Antithese zu Wolfsegg ist, zu dem Ort, an dem sich in vitro die österreichische Geschichte abgespielt hat. Und zuletzt wird Wien auch zum Ort, in dem der Skandal, den die Bücher darstellen, spielt, und auch zum Ort, wo der Skandal stattfindet, den sie bewirken wollen: *Holzfällen* (1984) und *Alte Meister* (1985). Der letztgenannte Roman führt uns in das Kunsthistorische Museum und am Ende in das Burgtheater, beides pompöse Bauten am Ring. Die beiden letzten großen Dramen, *Heldenplatz* (1988) und *Elisabeth II.* (1987), haben – und auch diese Ortswahl scheint alles andere denn beliebig – das Wien der Ringstraße zum Schauplatz. Wieder scheint Bernhard ein andres Epizentrum des Lebens gesucht zu haben, und er findet es in der imperialen Zone zwischen Burgtheater, Volksgarten, Heldenplatz und den Museen. Damit will ich keiner symbolischen Interpretation dieser Ortswahl das Wort reden. Die Wahl des Lokals mag unterschiedlich mit Gehalt aufgefüllt werden; ich meine, daß die Texte Bernhards sich nie anheischig machen, nach Symbolen aufgedröselst zu werden. Sie verharren in semantischer Neutralität; sie sind aber keinesfalls belanglos.

## 2. Kein Tusculum

Freilich ist die Stadt der Ort des Intellektuellen. Das Land, die Provinz hat in der Biographie der Intellektuellen auch seinen Platz: Die Distanz zur Metropole garantiert auch die Abgeschlossenheit, die dem Denken förderlich ist. Bernhard hat diesen Topos der Geschlossenheit auf dem Lande übernommen und negativ radikalisiert. Alle seine Räume auf dem Lande sind solche Zellen der Isolation.<sup>4</sup> Auch in der Stadt ist das Leben nur in solcher Einzelhaft möglich, doch hat die Abkapselung des Individuums viel eher seinen Platz in der Tradition: Rettung aus dem Getriebe der Großstadt. Eine Szenerie, die unter freiem Himmel spielt, die eine Öffnung zur Natur anzeigt, findet sich bei ihm so gut wie gar nicht. In den riesigen Gebäuden, in denen seine Protagonisten hausen – man denke an das Haus des Erzählers in *Die Mütze*, an das Kalkwerk, an den Kegel, an das Schloß Wolfsegg –, sind es immer kleine Räume, in die sich die Figuren zurückziehen. In der abendländischen Geistesgeschichte ist das Land der

---

<sup>4</sup> Vgl. dazu August Obermayer: Der Locus terribilis in Thomas Bernhards Prosa. In: Bernhard. Annäherungen. Hrsg. von Manfred Jurgensen. Bern und München: Francke 1981, S. 215-229.

Garant nicht nur für die ideale Regeneration des Körpers, sondern auch des Geistes. Auf das Land zu gehen, bedeutet auch – bei den Philosophen von den Vorsokratikern an über Cicero und Augustinus bis zu Heidegger und Wittgenstein – Belebung und Erneuerung des Denkens im Angesichte der Natur. Offenkundig hat auch das abstrakteste Denken so etwas wie einen Schauplatzwechsel nötig, um den Stoffwechsel zu forcieren, und es ist dabei vorerst gleichgültig, ob es sich um das milde Tusculum, um einen Garten in der Nähe Mailands oder um eine Blockhütte im Schwarzwald oder an einem norwegischen Fjord handelt. Kaum ein Denker oder Schriftsteller hat eine so kompromißlose Inversion dieser natürlichen Voraussetzungen für das Denken unternommen wie Bernhard. Die Einsamkeitszellen werden gerade dort hergestellt, wo sie naturgemäß nicht zu sein brauchten. Zur Veranschaulichung einer solchen bewußten Produktion von Isolation findet sich in *Die Mütze*:

Ich schloß sämtliche Jalousien an der Vorderfront des Hauses, um nicht mehr hinausschauen zu müssen. Die Jalousien an der rückwärtigen Front zu schließen wäre unsinnig gewesen, denn die Fenster führten dort an den Hochwald. Bei offenen Jalousien und Fenstern kam vom Hochwald eine noch viel größere Finsternis in das Haus herein als bei geschlossenen.

Das Außen ist viel finsterer als das Innen: Dieses Paradox ist kennzeichnend für den Modus, in dem Natur wahrgenommen wird. Und doch: »Nur die Jalousien und das Fenster des Zimmers, in welchem ich hauste, ließ ich offen. Von jeher mußte mein Zimmer ein offenes Fenster haben, wollte ich nicht ersticken.«<sup>5</sup> Immer gibt es bei Bernhard, ehe die absolute Abkapselung eintritt, eine Öffnung, einen Punkt, an dem die letzte, irreversible Konsequenz nicht zu ziehen ist. Was für das Leben die Kunst und im besonderen das Schreiben ist, das ist eben für den, der zu ersticken glaubt, das einzige Fenster, das er sich offen läßt. Und in diesem Zustand fürchtet er die Dämmerung und die darauffolgende Finsternis, aber, und das ist entscheidend: »[...] ich will mich auch nur auf Andeutungen beschränken, ich will mich überhaupt nur auf die Dämmerung in Unterach und auf die Finsternis in Unterach in bezug auf mich in dem Zustand, in welchem ich mich in Unterach befinde, beschränken.«<sup>6</sup> Der Krankheitszustand der Figuren Bernhards ist offenkundig regional definiert: Es ist die krankheitsfördernde Finsternis in Unterach, es gibt eine »Tiroler Epilepsie«<sup>7</sup>, es gibt in Weng »emboliefördernde Witterungseinflüsse«<sup>8</sup> (*Frost*). Der Standardsatz für diesen innigen Zusammenhang menschlicher Deformation und unentrinnbarer Krankheit findet sich in einer Äußerung des Arztes in *Verstörung*: »Und die Menschen unter der Gleinalpe und unter der Koralpe und im Kainach- und Gröbnitztal seien Musterbeispiele für eine von den Jahrmillionen und Jahrtausenden auf

<sup>5</sup> Thomas Bernhard: *Prosa*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967, S. 18.

<sup>6</sup> *Ebda*, S. 19f.

<sup>7</sup> Thomas Bernhard: *Amras*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1964, S.13.

<sup>8</sup> Thomas Bernrad: *Frost*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972, S. 14. [Erstausgabe 1963]

die ordinärsten Körperexzesse hin konstruierte Steiermark.«<sup>9</sup> Und das sieht der Famulant in *Frost* bei seiner Ankunft:

Tatsächlich erschreckt mich diese Gegend, noch mehr die Ortschaft, die von ganz kleinen, ausgewachsenen Menschen bevölkert ist, die man ruhig schwachsinnig nennen kann. Nicht größer als ein Meter vierzig im Durchschnitt, torkeln sie zwischen Mauerritzen und Gängen, im Rausch erzeugt. Sie scheinen typisch zu sein für das Tal.<sup>10</sup>

Keine *deformation professionelle*, sondern *naturelle*. Es wäre aber ein unzulässige Verkürzung von Bernhards Krankheitsphilosophie, wollte man darin nur eine Umkehr der gängigen Vorstellung vom gesunden Landleben erblicken, die die Menschen in der Steiermark groß sein läßt, »wie die Tannabam bei uns daham«. Und doch trifft zu – und dieser philologische Befund ist eindeutig –, daß die elende Befindlichkeit der Menschen immer eng mit der Region zusammenhängt, in der sie leben, ja sich geradezu von dorthier zu definieren scheint; dies gilt für das Frühwerk, bis zur Abkehr von der Provinz, die sich etwa um die Mitte der siebziger Jahre vollzogen haben dürfte. Die Protagonisten, die sich in diese Einsamkeit begeben, bringen ihre Krankheit bereits mit; sie können in dieser Umgebung alles andere erwarten denn Heilung. Das Erwachen unseliger Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande stimmt den Leser darauf ein, daß die hier erzählte Provinz nie und nimmer eine pädagogische sein kann, es sei denn als eine Hochschule des Todes. Und so ist auch der Eingang der *Verstörung* konzipiert: Das erste Drittel stellt die Besuche des Landarztes hinauf zum Schloß des Fürsten Saurau auf Hochgobernitz. Mehrfach wurde festgestellt, daß der Weg den Landarzt und seinen Sohn in immer höhere Stufen der Krankheiten und des Irreseins hinaufführe, zuletzt eben zum Fürsten Saurau, der den Idealfall des Krankseins darstellt, ein auf höchstem Niveau verstörter Denker. Hochgobernitz wird aber nicht zum Ort des philosophischen Dialogs, es gibt keine Saurausche Disputation, es wird zum Ort des Monologs. Denken vollzieht sich als Widerruf der klassischen Form des Philosophierens nicht im Dialog, sondern im Monolog. Sein Credo läßt sich in die Formel fassen: »*Wir haben uns der Wissenschaft als einer Finsternis ausgeliefert*«, ein Satz der durch die Chiffre der Finsternis die klassische Opposition zum landläufigen Wissenschaftsbegriff herstellt, der ja mit den Konnotationen von Aufhellung und Klarheit einhergeht.<sup>11</sup> In *Weng* muß der Famulant sich den Reden des Malers Strauch ausliefern, er gerät in den Sog, er wird entmündigt: *Wenger* Monologe, keine *Tuskulaner* Disputationen.

---

<sup>9</sup> Thomas Bernhard: *Verstörung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967, S. 18.

<sup>10</sup> Bernhard, *Frost*, S. 10.

<sup>11</sup> Bernhard, *Verstörung*, S. 139. [Hervorhebung im Original; Anm.]

### 3. Wunschbild Wien, Schreckbild Wien

Die österreichische Literatur nach 1945 ist – würde ich etwas riskant, weil sehr allgemein, formulieren – eine Literatur ohne Metropole. Wien ist nicht einmal mehr der Ort, von dem aus der Start in das gelobte Land der erfolgreichen Verlage erfolgen muß. »Wien schweigt«, lautet einer der denkwürdigen Kapitelschlüsse in Ingeborg Bachmanns *Malina*<sup>12</sup>: Wien hat seine Konturen verloren, es ist eine Stadt, in der die Last der Geschichte das konkrete historische Subjekt vergessen machen, daß es in seiner Gegenwart lebt. Die große Ausnahme ist in diesem Falle Doderer, dessen umfängliche Romane die Stadt um den Preis ihrer Rustikalisierung retten. Es wird nicht mehr das Zentrum des Zentrums angesprochen, sondern dessen Peripherie; beschworen wird die Aura eines Stadtteiles, um diesem den Charakter des Idyllischen zurückzugeben; die Stadt erscheint als ein Wunschbild, vor dem die Veränderung, der Fortschritt halt gemacht hätten. Auch H.C. Artmanns Wien ist ein Wien der *banlieue*, deren Verwandlung seine Lyrik sich nostalgisch nährt.

In Bernhards frühen Texten scheint Wien gelöscht zu sein; in der frühen Erzählung *Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohnes* ist die Rede von dem »von ihm und von ihnen allen immer schon gehaßten, weit im Osten liegenden Wien«;<sup>13</sup> und für den Kaufmannssohn ist Wien »ein riesiger zerbröckelnder und vermodernder Kuriositäten Friedhof« oder, noch viel schlimmer, »ein aussterbender Friedhof«.<sup>14</sup> Vorsicht ist allerdings geboten, wenn man dies mit Bernhards Sicht auf Wien gleichsetzen will. In dem Interview *Drei Tage* (1970) ist von Wien die Rede, allerdings erscheint die Stadt unter der Signatur der Melancholie. In der Stadt wird der Schriftsteller zum Melancholiker:

Die Melancholie ist ein sehr schöner Zustand. Ich verfall' ihr sehr leicht und sehr gern. Weniger oder überhaupt nicht auf dem Land, wo ich arbeite, aber sofort in der Stadt [...]. Für mich gibt es keinen schöneren Ort als Wien und die Melancholie, die ich in der Stadt habe und immer gehabt hab' [...]. Es sind die Menschen, die ich dort seit zwei Jahrzehnten kenne, die Melancholie sind [...]. Es sind die Straßen von Wien. Es ist die Atmosphäre dieser Stadt, *der Studienstadt ganz natürlich*. Es sind immer die gleichen Sätze, die Menschen dort zu mir sprechen, wahrscheinlich die gleichen, die *ich* zu diesen Menschen spreche, eine wunderbare Voraussetzung für die Melancholie. Man sitzt irgendwo in einem Park, stundenlang, in einem Café, stundenlang – Melancholie. Es sind die jungen Schriftsteller von damals, die nicht mehr jung sind. [...] Ich gehe sehr gern auf die Friedhöfe in Wien, ganz in meiner Nähe auf den Döblinger Friedhof oder in Neustift am Walde auf den Friedhof, und ich freue mich schon auf die Inschriften, die ich von früher kenne, auf die Namen.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Ingeborg Bachmann: Werke 3. Bd. Hrsg. von Koschel, Ingeborg Weidenbaum, Clemens Münster: Malina und unvollendete Romane. München 1978, S. 173.

<sup>13</sup> Bernhard, Prosa, S. 84.

<sup>14</sup> Ebda, S. 88.

<sup>15</sup> Thomas Bernhard: Der Italiener. Salzburg: Residenz 1971, S. 158f.

Dem Melancholiker wird alles zum Zeichen der Vergänglichkeit; selbst Allegorie, wird ihm alles zur – deutenden und klärenden – Allegorie. Die Verkäuferin, die vor zwanzig Jahren schnell hantierte, ist nun langsam geworden: Auch sie wird mit der Signatur der Vergänglichkeit versehen. In der großstädtischen Umgebung ist der Schriftsteller zu Hause; hier liegen die Voraussetzungen für seine Arbeit. Hier wird für ihn erkennbar, wie alles als Zulieferer des Todesthemas fungiert. Der Maler in *Frost* hat sich an der »Ebene der Melancholie« in Ungarn nicht satt sehen können.<sup>16</sup>

Die expliziten Verurteilungen des Landes finden sich vor allem in dem späten Text *Wittgensteins Neffe* (1982), worin dem Landleben als solchem die Absage aus höchst persönlichen Motiven erteilt wird: »Ich bin ein Stadtmensch und ich nehme die Natur nur in Kauf, das ist die Wahrheit. Ich existiere ganz gegen meinen Willen auf dem Land, das alles in allem immer nur gegen mich ist.«<sup>17</sup>

Die Menschen, die aus der Großstadt weggehen und die auf dem Land ihren Geistesstandard halten wollen, wie der Paul sagte, müssen schon mit einem ungeheuren Potential und also mit einem unglaublichen Vorrat an Gehirnschubstanz ausgestattet sein, aber auch sie stagnieren über kurz oder lang und verkümmern und meistens ist es dann, wenn sie diesen Verkümmierungsprozeß zur Kenntnis genommen haben, für ihre Zwecke schon zu spät, sie gehen unweigerlich ein, was sie dann auch tun, es hilft ihnen nichts.<sup>18</sup>

Das Salzkammergut ist [...] nur kalt, unfreundlich und es ist Gift für alle Empfindlichen. Im Salzkammergut haben alle ohne Ausnahme die rheumatischen Krankheiten und im Alter sind sie alle krumm und verkrüppelt. Der Mensch muß sehr stark sein, um sich hier behaupten zu können. Das Salzkammergut ist herrlich für ein paar Tage, aber es ist vernichtend für jeden, der länger bleibt.<sup>19</sup>

Dieses emphatische Bekenntnis zur Großstadt war früheren Texten Bernhards nicht abzulesen gewesen; die Stadt als Alternative war in dieser Literatur ohne Alternative ohnehin ausgeschlossen, aber die Figuren sahen sich meist auf die Provinz als Handlungsraum angewiesen oder zurückgeworfen. Die Antithese Stadt-Land durchzieht zwar diese frühen Texte Bernhards, aber bei Bernhard erfolgt nicht die simple Umkehr des Gegensatzpaares Wunschbild Land – Schreckbild Stadt (Friedrich Sengle), es ist vielmehr der Versuch, aus der Opposition beider eine neue und eigene Dynamik zu gewinnen. Wiederum ist eine Stelle aus *Wittgensteins Neffe* dafür hilfreich: »Ich lebe in der Natur nur, weil mir die Ärzte gesagt haben, daß ich, will ich überleben, in der Natur zu leben habe, aus keinem andern Grund.«<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Bernhard, *Frost*, S. 32.

<sup>17</sup> Thomas Bernhard: *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, S. 87.

<sup>18</sup> Ebda, S. 123.

<sup>19</sup> Ebda, S. 84f.

<sup>20</sup> Ebda, S. 87.

So habe ich [...] mir meinen lebensnotwendigen Rhythmus des Wechsels zwischen Stadt und Land angewöhnt und ich gedenke diesen Rhythmus bis an mein Lebensende beizubehalten, alle vierzehn Tage mindestens nach Wien, alle vierzehn Tage mindestens auf das Land. Denn so schnell der Kopf in Wien vollgesaugt ist, so schnell ist er auf dem Land leer und er ist in Wahrheit auf dem Land genauso schnell leer wie in der Stadt vollgesaugt, denn das Land ist in jedem Falle immer grausamer gegen den Kopf und seine Interessen, als es jemals in der Stadt und das heißt, die Großstadt, sein kann.<sup>21</sup>

Der Kopf des Melancholikers füllt sich in der Stadt mit den Stoffen, die er am Land (um eine Formel Bernhards zu verwenden) aufs Papier kippen kann. Dies bedingt eine Bewegung, eine rhythmische Bewegung zwischen Stadt und Land, zwischen Metropole und Provinz; dies bedingt zudem die Nicht-Festlegbarkeit des Schreibenden. Beides ist notwendig, die Stadt wie das Land; der Körper benötigt die Natur, der Geist die Stadt. Die Not des einen wird zum Leiden des anderen.

Für Bernhards literarisches Werk ist der Umgang mit jenen polaren Paaren, mit denen wir unsere Lebenswelt zu beschreiben suchen, dadurch ausgezeichnet, daß – und dieses Paradox sei gestattet – die in diesen polaren Paaren enthaltenen Gegensätze einerseits aufgehoben, andererseits verschärft werden. Eines dieser Gegensatzpaare ist Stadt und Land, andere, die anzumerken wären, sind Geist und Körper, Tragödie und Komödie, Lüge und Wahrheit, Fiktion und Authentizität, Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit, Täter und Opfer. Die virtuose Handhabung dieser Gegensätze bedingt m.E. auch die Bewegung der Texte; alles erscheint in einem einerseits-andererseits. Die Alternativen offenbaren sich durchgehend als Scheinalternativen, vor allem offenbaren sie sich – angesichts des Todes – als lächerlich. Und so erscheint der Gegensatz Stadt und Land auch unter dem Aspekt der Lächerlichkeit, wie denn auch der Gegensatz Komik-Tragik in der Form eines Umspringbildes erscheint. Derselbe Text kann aus der einen Sicht als komisch, aus der anderen als tragisch erscheinen.

In diesem Sinne gibt es bei Bernhard keinen Abschied von der Provinz, kann es keinen Abschied von der Provinz geben. Es ist die Art der Anschauung, durch den Autor, durch den Leser, die die Funktion der Provinz von Fall zu Fall entscheidet. Dieses Schreiben ist gebunden an die Natur, damit an die Provinz, es ist gebunden an die Künstlichkeit, damit an die Metropole. In diesem Sinne gibt es bei Bernhard kein eindeutiges Verdikt, wenngleich in dieser durch die Krankheit bedingten Alternativlosigkeit eine bescheidene Option für die Stadt, für die Urbanität festzustellen ist.

#### *4. Urmenschliches, Unmenschliches*

Die Stadt ist auch der Schutzraum für den Melancholiker; hier kann er seinen Kopf füllen. Im Gegensatz dazu steht das Land, wo er seinen Kopf entleert und zugleich beschwert fühlt. Das Leben auf dem Lande ist der andauernde Versuch, sich gegen die Natur zur Wehr zu setzen; in der Natur sind Antikörper. Zunächst offenbart sich die Natur ganz »unbelästigt von Men-

---

<sup>21</sup> Ebda, S. 124.

schen«; der Maler in *Frost* stellt fest: »Es ist wie ein Gang durch ein vormenschenwürdiges Jahrtausend.«<sup>22</sup> Der Gang auf das Land, in die Provinz bedeutet auch ein Heraustreten der Menschen aus ihrer Geschichtlichkeit; zugleich aber erscheint der Mensch auf dem Land noch immer im Holozän, er erscheint als Opfer eines unendlichen geschichtlichen Verfallsprozesses. Geschichtslosigkeit ist somit auch Produkt der historischen Entwicklung; Geschichte hat sich ausgelebt.

Die Natur wird aufgefressen; das Verdikt des Malers richtet sich nicht gegen die Landschaft: Daß es in Österreich viele schöne Landschaften gibt, ist ihm bewußt. Diese würden aber von den Kraftwerken allmählich häßlich gemacht. In einem häßlichen Tal wie in Weng würde die Häßlichkeit ja nichts ausmachen; aber es gäbe ja auch schöne Landschaften. Der Lauf der Argumentation ist bekannt; nur ist es bei Bernhard nie und nimmer die reaktionäre Technikfeindschaft; es ist immer die Klage um ein Entschwundenes, dessen Schönheit offenbar erst dadurch überhaupt ins Bewußtsein kommt, daß es nicht mehr ist oder dadurch, daß es vital bedroht ist. Der Angriff auf die Natur wird von ihr durch einen Gegenangriff beantwortet. Sie ist gewappnet. In diesem eher platten Gespräch, in dem der Maler nicht zu sonstigen pauschalierenden, absoluten Verdammungsurteilen im Stile seines Schöpfers Bernhard neigt, kommt eine Denkbewegung Bernhards zur Evidenz: Weil wir die Natur zerstören, zerstört sie uns; wir zerstören die Natur, weil sie uns zerstört: Es sind Antikörper in der Natur, wie der Fürst in *Verstörung* sagt.<sup>23</sup> Zugleich aber wird bewußt, daß landschaftliche Schönheit als Utopie in dem Bewußtsein der Bernhardschen Protagonisten anwesend ist: »Wenn wir die Schönheit dieses Landes mit der Gemeinheit dieses Staates verrechnen, [...] kommen wir auf den Selbstmord«, heißt es in *Gehen*<sup>24</sup>, eine bizarre mathematische Operation, die jedoch für die österreichische Literatur seit Leberts *Wolfshaut* typisch ist: Das Elend der Menschen wird in die Landschaft hineinprojiziert. Die Natur hat ihre Unschuld verloren; bei Lebert erscheint sie einmal als »parteibraun«. Es ist unkultivierte Natur; im Gegenzug sei an die Visionen einer kultivierten Natur in Handkes (späten) Romanen erinnert; eine – im Sinne der von Handke verehrten Vergilschen *Georgica* – vom Menschen in eine vernünftige Folge gebrachte Natur, eine durch den Landbau menschlich, aber nicht unnatürlich gemachte Natur, eine Vision, deren Schwundstufe auch bei Bernhard vorhanden ist, wenn er in *Auslöschung* fast manichäisch (wie Handke wiederum ägriert tadelt) nach dem Gegensatz von Jägern und Gärtnern Menschen qualitativ dividiert.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Bernhard, *Frost*, S. 14.

<sup>23</sup> Bernhard, *Verstörung*, S. 131.

<sup>24</sup> Thomas Bernhard: *Gehen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971, S. 37.

<sup>25</sup> Peter Handke: *Versuch über die Müdigkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 29.



Weng ist ein Ort, von dem, um ein Gedicht von Gerhard Fritsch über Österreich zu zitieren, »die Geschichte Abschied genommen hat«;<sup>26</sup> es entsteht ein eigener Kosmos in Weng:

Es gibt im Dorf Leute, die noch nie aus dem Tal herausgekommen sind. Die Brotausträgerin zum Beispiel, die mit vier Jahren angefangen hat, Brot auszutragen, und nie mehr aufgehört hat, Brot auszutragen, bis zum heutigen Tag, an dem sie siebzig ist. Der Milchführer. Beide haben die Eisenbahn bis jetzt nur von außen gesehen. Und die Schwester der Brotausträgerin und der Mesner. Der Pongau ist für sie so wie für einen andern das finstere Afrika.<sup>27</sup>

In dieses Herz der Dunkelheit führt uns dieser Roman Bernhards: Gefährliche Exotik und vorzeitliche Erotik, verstörende Anachronismen, Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Die Metaphorik rekapituliert auch eines der beliebten Themen der Provinzliteratur: Die Provinz als Exotik der Nähe. Der Maler nennt »seinen Zustand ›Expeditionen in Urwälder des Alleinseins. Als ob ich Jahrtausende durchlaufen müßte, weil ein paar Augenblicke mit dem Prügel hinter mir her sind.«<sup>28</sup> Zum anderen ist jedoch festzuhalten, daß Bernhard mit dieser Feststellung des Anachronismus zugleich auch einen historischen Zustand sehr exakt getroffen hat: Die Provinz verliert gerade in den sechziger Jahren den Anschluß an die Metropole. Sie ist zur Rückständigkeit verdammt; die Errungenschaften der Zivilisation erreichen sie nur als Negative: Die Kraftwerke, die gebaut werden, entziehen dem Land nicht nur die Energie, sondern auch die Schönheit. Die Mechanisierung der Wirtschaft, der Forstwirtschaft im besonderen, fördert die Zentralisierung. Es rentiert sich das Leben auf diesem Lande nicht mehr; das Schöne wie das Häßliche wird der Rentabilität geopfert.

In keinem Roman, keiner Erzählung später hat Bernhard das Dorf, die Provinz so extensiv herangezogen wie in *Frost*. Und doch engt sich diese Weitwinkelperspektive zusehends ein, immer schärfer wird ein Objekt auf dem Lande anvisiert, und dies ist das Gebäude, das Haus. Es hat fast den Anschein, als wäre diese Motivkonstante aus der Provinzliteratur, das Haus, das ganze Haus in Bernhards Texte hinübergekommen. Der Sternsteinhof, der Hof des Grutz-Bauern aus Schönherrns *Erde*, der Hof der Mutter Gisson aus Brochs *Verzauberung*, und nicht zuletzt auch Stifters Rosenhaus aus dem *Nachsommer*. Die Häuser, die wir bewohnen, bewohnen, wie Gaston Bachelard sagt, auch uns.

##### 5. Das ganze Haus leer, das leere Haus ganz, das ganze leere Haus, das leere ganze Haus

Und es scheint, als würde Bernhard diesen Topos des Hauses übernehmen; diese Häuser erwecken sehr den Anschein, ganze Häuser sein, sie sind aber leer, es ist das leere, ganze Haus, in

---

<sup>26</sup> Gerhard Fritsch: Österreich. In: Österreich heute. Ein Lesebuch. Hrsg. von Georgina Baum, Roland Links, Dietrich Simon. Berlin: Volk und Welt 1978, S. 5.

<sup>27</sup> Bernhard, *Frost*, S. 20.

<sup>28</sup> Ebd., S. 20.

dem sich diese Figuren etablieren. Die Familie ist draußen, das Gesinde ist draußen; es sind das die Häuser der Misanthropen, in denen nur einer noch drinnen sein darf: Der, der dem Misanthropen zuhören darf, der unentbehrliche Genosse des Menschenfeinds, der mehr noch als dieser zum Leiden verurteilt ist. So die an den Rollstuhl gefesselte Frau des Kalkwerkbesitzers Konrad, so in nahezu jedem Theaterstück die Diener oder Zuhörer, die kaum zu Wort kommen. Das ganze Haus ist leer, leer ist das ganze Haus: Die Leere wird durch die Erinnerung gefüllt und so erst wird Leere bewußt gemacht. In diese Vacua, die Bernhards Prosa und Dramatik andauernd herstellt, bricht die Erinnerung ein und erzeugt so erst die Leere. In ihnen spürt man, gemäß dem Motto der *Verstörung* aus Pascal, das Schaudern, das aus der Unendlichkeit der Räume kommt.

Das Schloß Hochgöbernitz, das Kalkwerk, der Kegel, Wolfsegg: Das sind die Monumentalbauten in der Provinz, die idealen Rückzugsräume für Bernhards einsame Protagonisten; allüberall spielen Grundstücke eine Rolle, aber allenthalben wird nicht erworben sondern verschenkt. »Abschenkung« ist das Leitwort in *Ungemach*, mit einer Abschenkung beginnt *Watten*, und am Ende von *Auslöschung* erfahren wir, daß Franz Josef Murau sein Erbe der israelitischen Kultusgemeinde vermacht hat. Auch der Beginn von Johannes Freumbichlers *Philomena Ellenhub* zeigt die Heldin beim Verlassen des Anwesens, das ihre Ahnen bewohnten. Diese Formen des Abverkaufs, der Abschenkung steht in diametralem Gegensatz zu Bernhard selbst, bei dem der Grunderwerb geradezu zur Lebensaufgabe seit dem Erwerb des Anwesens in Nathal geworden zu sein scheint; auf die Frage nach seiner Lieblingslektüre soll er einmal gesagt haben: Grundbuchauszüge. Die Lust am Einrichten und Erbauen eines Wohnkomplexes hat Hans Höller mit gutem Grund im Zusammenhang mit den Wunschträumen seiner, nämlich Bernhards, Generation gesehen, der Absicherung vor Verlust, der Rückkehr zum Besitz.<sup>29</sup> In diese einsamen monumentalen Gebäude indes zieht sich der Protagonist zurück, mit einem Mobiliar, das einer Rustikalität entspricht, die ihr rustikales verloren hat; in diesen Gebäuden gibt es oder gab es die Bibliotheken, wie in Wolfsegg, wo es deren gleich fünf gibt, die aber allesamt von den geistfeindlichen Bewohnern dem Verfall anheimgestellt wurden.

Es scheint, als wollte Bernhard diesen Verfall einer Kultur, die sich auf dem Land ihre Rückzugsräume geschaffen hat – mit josephinischem Schreibtisch und mit den besten Flügeln (Steinway, nicht Bösendorfer) –, mit Nachdrücklichkeit darstellen, einen Verfall, dem er selbst in seiner Tätigkeit als Erbauer und Bewahrer von Häusern, als Restaurator Einhalt gebietet.

Aus Bernhards Haltung zur Provinz – aus seiner Neigung zu jenen monumentalen Bauten und aus dem Versuch, in ihnen das Beste, was die Urbanität hervorgebracht hat, einzufangen und darin aufzubewahren –, die seiner Verachtung des Provinziellen entspringt, die aber die Provinz als unabdingbar notwendigen Lebensraum anerkennt, aus seiner Bindung an die Schönheit des Landes und an die Melancholie der Stadt, ist es unmöglich, aus ihm das zu ma-

---

<sup>29</sup> Vgl. dazu Hans Höller: Thomas Bernhard. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993, S. 81-96.

chen, was die Kritik mit ihren vereinfachenden Formeln wie »Unterganghofer«<sup>30</sup> oder »Alpenbeckett und Menschenfeind«<sup>31</sup> gemacht hat. Wohl nährt seine Prosa dem schnellen Blick solche Vorurteil; aber Bernhard kann genausowenig ein urbaner Dandy wie ein auf dem Lande verkümmender Geistesmensch genannt werden; er ist genauso wenig ein Retter des letzten Grün und des letzten Baumes wie er ein Apologet der Technik ist. Seine Texte bringen die wohlmeinenden Ökologen zum Verzweifeln, weil sich ihnen keine Devise zum Schutz der Au ablesen läßt: Der Wald ist schon verdorben, ehe die Holzfäller Hand anlegen. In seiner Prosa tritt dies alles in ein irritierendes Gegeneinander; und die Kritik und die Literaturwissenschaft versucht ihn festzulegen, und es ist so, als würde er ihnen allen davonfahren, auf der Suche nach einem Phantom, das für ihn einmal die »Zürcher Zeitung« war. Derjenige, der so gern sich hinter die festen Mauern zurückzog, war andererseits von einer Mobilität, die jede Erdschwere verleugnete, war offenkundig dazu verurteilt, die Selbsthaftigkeit zu fliehen, die den Häusern, die er bewohnte, Dauer verleiht. Die Defizite, die er allenthalben aufzudecken meinte und die ihm und seinen Figuren offenkundig keine Ruhe ließen, werden in dieser phantastischen Jagd nach der »Neuen Zürcher Zeitung« von Salzburg über Bad Reichenhall, Nathal, Bad Hall, Steyr und Wels offenbar,<sup>32</sup> einem Weg, der aus der österreichischen Provinz in der Wunschvorstellung hinausführt; die Erschlaffung aber führt allemal dorthin zurück.

---

<sup>30</sup> Franz Schuh: Unterganghofer. In: salz 1 (1975/76), H.2, S. 8.

<sup>31</sup> Der Spiegel vom 31.7.1972, S. 98.

<sup>32</sup> Bernhard, Wittgensteins Neffe, S. 88-91.



## HEIMAT IM FILM.

### Vom Bergfilm zum Neuen Heimatfilm. Wie ideologisch ist der Heimatfilm?

#### *Einleitung*

Obwohl der Heimatfilm vor allem mit den fünfziger Jahren assoziiert wird, hat es ihn in der einen oder anderen Form beinahe seit Beginn der Filmproduktion gegeben. Als Filme, die auf den allgemeinen Publikumsgeschmack zielten, haben sie immer die – oft unbewußten – gesellschaftlichen Normen ihrer Zeit widergespiegelt, was sie auch als »Transportschiene« für Ideologien prädestinierte. Wie weit sich die Einflüsse der Zeit in den Inhalten der Filme wiederfinden, soll eine Untersuchung der »Meilensteine« des Heimatfilms zeigen.

#### *1. »Dr. Fanck führt Regie mit Gletschern und Lawinen und Stürmen über dem Montblanc« (Béla Balázs).*

##### *1.1 Die Bergfilmschule des Dr. Arnold Fanck*

Der Schöpfer der Bergfilmschule, Dr. Arnold Fanck (1889 – 1974), stammte aus Freiburg im Breisgau und war ein Geologe, vor allem aber ein fanatischer Bergsteiger und Skifahrer, der der Faszination der Schweizer Alpenwelt erlegen war. Seine ersten Schifilme waren getragen von dem Wunsch, diese Begeisterung an andere Menschen weiterzugeben. In einer Zeit, in der Film mit schwerfälligen Apparaturen in Glashäusern aufgenommen wurde, bildete er eine Reihe von bergerfahrenen Kameramännern heran, die sogenannte »Bergfilmschule«, darunter Richard Angst, Sepp Allgeier und Hans Schneeberger, die wir in den Trenker- und Riefenstahl-Filmen bis hin zu den ambitionierteren Heimatfilmen der fünfziger Jahre wiederfinden. Nicht zuletzt gingen aus seinem Team auch die Regisseure Luis Trenker, Leni Riefenstahl und Harald Reinl hervor.

Im Gegensatz zu den bis dahin üblichen Landschaftsbildern oder Verfilmungen von ländlichen Theaterstücken, wie sie z.B. bei den Anzengruber-Verfilmungen der österreichischen Film-pioniere Anton und Luise Kolm zu finden sind, bezieht Fanck das Hochgebirge nicht nur dramaturgisch ein, sondern macht es zu seinem Hauptdarsteller. Am Beginn standen seine Schifilme – *Das Wunder des Schneeschuhs I* (1919/20) und *Das Wunder des Schneeschuhs II. Eine Fuchsjagd auf Skiern durchs Engadin* (1921/22), *Der große Sprung* (1927) und *Der weiße Rausch* (1931): Heitere Filme, in denen moderne Menschen gezeigt werden, die dem elitären Skisport huldigen. Als der nunmehr bekannte Fanck seinen ersten Film für die Ufa produzierte, stellte diese die Bedingung, für ein breiteres Publikum auch eine Spielhandlung einzuführen: In *Der heilige Berg* (1927) zieht Leni Riefenstahl als Tänzerin Diotima zwei Bergsteiger in ihren Bann, die beide den Tod finden.

Auch *Stürme über dem Montblanc* (1930), Fancks erster Tonfilm, wurde durch eine Dreiecksgeschichte, untermalt von der Musik Bachs und Beethovens, für das breite Publikum ausgeschmückt.

Harald Reinl sollte zu Beginn der fünfziger Jahre einen österreichischen Film drehen, der deutlich auf dieses Vorbild verweist, *Nacht am Montblanc* (1951) mit der österreichischen Schimeisterin Dagmar Rom. Reinl blieb dabei in seiner gestalterischen Kraft aber deutlich hinter seinem Lehrmeister zurück. Für *Die weisse Hölle vom Piz Palü* (1929) zog Fanck bereits den damals schon renommierten Regisseur G.W. Pabst für die Spielfilmszenen hinzu und setzte die halsbrecherischen Flugkünste Ernst Udets, der im Dritten Reich ein tragisches Schicksal erleiden sollte, wirkungsvoll in Szene. 1933, als er das Hochgebirge ausreichend behandelt hatte, wandte sich Fanck Grönland zu: *SOS-Eisberg*.

Fancks Bergfilme, die vor allem Stummfilme waren, zeigen heroische Landschaften, Wolkengebilde, nächtliche Fackelzüge, Eisgebilde, Gletscherspalten, Lawinen, und preisen immer wieder die Bergkameradschaft. Daß die Filme aber trotzdem nicht in eine mythische Urzeit ableiten, dafür sorgen die Wintersportler selbst – Schifahren war damals eine mondäne, elitäre Sportart mit einem intellektuellen Einschlag, die nichts mit urtümlichen Bergbewohnern zu tun hatte.

Das Ambivalente fällt nicht nur in Fancks Filmen auf, sondern kennzeichnet auch seine weitere Laufbahn: Mit *Die Tochter des Samurai* schuf er 1936 einen völkisch beeinflussten Film, wurde aber beruflich anschließend von den Nazis kaltgestellt.

Der Bergfilm erfreute sich in der Weimarer Republik großer Popularität bei Publikum und bei der Kritik, und zwar gleichermaßen von linker wie von rechter Seite.<sup>1</sup> Der linke Filmtheoretiker Béla Balázs verteidigt damals Fancks Filme gegen den Vorwurf, daß er kitschige, unwahrscheinliche Handlungen bemühe und sich von der sozialen Lage absentiere. Balázs argumentiert, daß Fanck echtes Naturgefühl zeige, das eben nicht »Ablenkung und Opium« sei. In keiner Weise verteidigt er ihn gegen den Vorwurf reaktionärer Gesinnung, da dieser offenbar damals nicht erhoben wurde.<sup>2</sup>

Die Verdammung des Bergfilms erfolgte kurz nach dem Zweiten Weltkrieg. Seit Siegfried Kracauers folgenreicher Publikation *Von Caligari zu Hitler*, die 1947 in englischer Sprache erschien, ist der deutsche Bergfilm als Vorausnahme des Dritten Reiches, als Einübung in profaschistische Gefühle durch Bergkameradschaft und Hingabe an Irrationalismus abgestempelt. Eine Etikette, die Fanck bis heute anhaftet, sodaß er und sein differenziert zu betrachtendes Werk bis in unsere Zeit aus ideologischen Berührungängsten heraus tabuisiert werden.

---

<sup>1</sup> Eric Rentschler: *Hochgebirge und Moderne*, p. 11

<sup>2</sup> Béla Balázs: *Der Fall Dr. Fanck*, p. 7

Kracauer kritisiert nicht nur ein Ungleichgewicht zwischen Gebirgsdarstellung und Handlung, die er als »[...] Gemisch aus glitzernden Eispickeln und aufgeblähten Gefühlen [...]«<sup>3</sup> bezeichnet, sondern stellt eine gerade Linie zu Riefenstahls Führerkult in *Triumph des Willens* her. »[...] die Vergottung von Gletschern und Felsen, wie sie in diesem Film [*Der Heilige Berg*, 1927; Anm.] betrieben wurde, ließ bereits jenen Antirationalismus erkennen, den sich die Nationalsozialisten dann zunutze machten.«<sup>4</sup> Kracauer wertet selbst die Zunahme der Hochgebirgsfilme Ende der zwanziger Jahre als »[...] deutliches Anzeichen dafür, daß nationalsozialistische Strömungen immer deutlicher hervorbrachen.«<sup>5</sup> Kracauers Vorwurf lautet, daß Fanck, besonders in *Stürme über dem Montblanc* (1927), ähnliche Wolkenformationen filmte, wie sie neun Jahre später, 1936, Leni Riefenstahl benutzte, um in ihrem Parteitagfilm *Triumph des Willens* Hitlers Flugzeug über Nürnberg mythisch zu umrahmen, und bringe damit »den endgültigen Beweis für die Verschmelzung zweier Kulte, des Hochgebirgs- und des Führerkults.«<sup>6</sup> Abgesehen davon, daß Fanck nicht dafür verantwortlich gemacht werden kann, daß Riefenstahl dieses Stilmittel neun Jahre später in ihrem Film verwendete, behauptet Charles Ford in seiner Riefenstahl-Biographie, daß sich die Regisseurin in dieser Szene von Vorarbeiten des bekannten Dokumentarfilmers Walter Ruttmann (*Berlin - die Symphonie der Großstadt*, 1927) inspirieren ließ.<sup>7</sup>

### 1.2 Leni Riefenstahl

Neben dem irrationalen Moment lassen sich im Bergfilm aber auch progressive Züge wahrnehmen, besonders in der Rolle der Frau, die bei Fanck fast ausschließlich von Leni Riefenstahl dargestellt wird. Der Typus der Riefenstahl entspricht dem modernen, sportlichen Mädchen der zwanziger Jahre, und keineswegs der opfernden und dienenden Frauenrolle des Faschismus, wie sie z.B. später oft von Paula Wessely verkörpert wird.

Ebenso fehlt auch ein wesentlicher Aspekt des Blut und Boden-Mythos, die Stadt-Land-Dichotomie. Das irrationale Element bezieht sich auf die Unterordnung der Helden unter die ewigen Naturgesetze. Daraus wie Kracauer ableiten zu wollen, daß sie sich auch einem Diktator willig unterwerfen würden, scheint eine zu gewagte und zu weitgehende Interpretation.

Leni Riefenstahl (geb. 1902) emanzipierte sich, ebenso wie Trenker, bald von ihrem Entdecker und verwirklichte als Regisseurin und Hauptdarstellerin ihren ersten eigenen Film, zusammen mit dem Kameramann Hans Schneeberger und dem kommunistischen Autor Béla Balázs: *Das blaue Licht. Eine Berglegende aus den Dolomiten* (1932). Darin räumt sie der

---

<sup>3</sup> Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler, p. 71

<sup>4</sup> Ibid., p. 72

<sup>5</sup> Ibid., p. 168

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Charles Ford: Leni Riefenstahl. Schauspielerin, Regisseurin und Fotografin. p. 68

Handlung, und damit auch dem Irrationalismus, einen weitaus größeren Stellenwert ein als Fanck, und erinnert mit ihrem Titel an die »Blaue Blume« der Romantik. Das geheimnisvolle Mädchen Junta – ein Symbol für den elitären, in die Höhe strebenden Menschen abseits der Niederungen – steigt in den Vollmondnächten zum Blauen Licht des Monte Cristallo auf. Als die Bauern ihr Geheimnis entdecken, findet sie in den Bergen den Tod.

Leni Riefenstahl konnte sich im Gegensatz zu manchen ihrer Regiekollegen, wie Veit Harlan, Gustav Ucicky und Wolfgang Liebeneiner, die spätestens in den fünfziger Jahren trotz ihrer eindeutigen Propagandafilme ein berufliches Comeback feierten, wegen ihres Parteitagfilms *Triumph des Willens* (1936) und vor allem wegen ihrer Nahebeziehung zu Hitler nie wieder beruflich etablieren.

### 1.3 Luis Trenker

»Die Berge, Der Herrgott, Die Kameraden, Der Schneid, Die Mutter, Die Heimat, Die braven Leut', Die Freiheit«<sup>8</sup>

Kracauer hat nicht nur über Fanck, sondern auch über Luis Trenker (1892 – 1990) den Stab gebrochen. Trenker, Sohn eines Südtiroler Herrgottschnitzers, Skilehrer und Bergführer, studierter Architekt – er hatte mit Clemens Holzmeister ein Architekturbüro in Bozen gegründet –, war von Fancks Filmen so fasziniert, daß er seinen Kontakt suchte. Nach anfänglicher Ablehnung nahm ihn Fanck, mit dem er bis 1927 zusammenarbeiten sollte, 1921 in sein Team auf. Bei Fanck traf er auch Leni Riefenstahl – aus dem anfänglichen Liebespaar sollten noch lebenslange erbitterte Konkurrenten werden. Ab 1928 lebte Trenker als Star in Berlin, bis er in den 40er Jahren mit seinem Film *Der Feuerteufel* (D 1940) bei den Machthabern in Ungnade fiel.

Trenker war nicht nur Regisseur, sondern fast immer auch sein eigener Hauptdarsteller, eine Persönlichkeit mit der »Naturburschen«-Ausstrahlung, veredelt durch Intelligenz und Charme, der aber auch manchmal ein brüskes Herrenmenschengehabo zeigte. Zur Unterstreichung seiner Authentizität konnte Trenker es sich sogar erlauben, im Südtiroler Dialekt zu sprechen, was bei anderen undenkbar gewesen wäre. Seine Titel, ebenso wie seine dramaturgische Gestaltungsweise, sind einprägsam, holzschnittartig, und zeugen von einem geradezu biblischen Selbstbewußtsein.

Trenkers Verdienst liegt in der Weiterentwicklung des Bergfilms in die gesellschaftliche Dimension, die bei ihm allerdings von Zwiespältigkeit geprägt ist.

Seine große Zeit begann in den dreißiger Jahren mit dem Kriegsfilm – oder ist es ein Anti-Kriegs-Film? – *Berge in Flammen* (1931), in dem sich Österreicher und Italiener im Gebirge plötzlich als Feinde gegenüberstehen, aber die individuelle Menschlichkeit nicht vergessen. Wie auch in anderen seiner Filme ist Trenker hier zwar nationalistisch, aber nicht chauvinistisch. In

---

<sup>8</sup> Beginn des großen Trenker-Buches von Nottebohm und Panitz.



*Der Rebell* (1932) spielt er einen Tiroler Freiheitskämpfer zur Zeit der Napoleonischen Kriege. Ein Freiheitsfilm – für oder gegen Hitler? Als er von Goebbels akklamiert wird, bedeutet dies eine eindeutige Vereinnahmung.

Durch seine zwei »amerikanischen« Filme, *Der verlorene Sohn* (1934), und *Der Kaiser von Kalifornien* (1936), kam er in Kontakt zu den österreichisch- bzw. deutschstämmigen amerikanischen Produzenten der Universal, Paul Kohner und Carl Laemmle, die ihn nach Amerika holen wollten.

In seinem großen Matterhorn-Film *Der Berg ruft* (1937), ein Remake seines Stummfilms *Der Kampf ums Matterhorn* (1928), siegt die Treue zum Bergkameraden vor nationalistischem Denken. Mit *Der Berg ruft*, der mit seinen sensationellen Filmaufnahmen zu seinem besten Bergfilm wurde, wich er bereits in die Schweiz aus.

Schließlich nimmt er mit viel Selbstironie in *Liebesbriefe aus dem Engadin* (1938) den Mythos vom Schilehrer und Bergsteiger, der nicht nur auf der Piste seinen Mann stellt, auf höchst vergnügliche Art aufs Korn.

Trenker ging mit den Nationalsozialisten so lange konform, als sie seine Heimatliebe und sein Traditionsbewußtsein zu unterstützen schienen, und konnte sich mit seinen – so oder so interpretierbaren – Filmen durchlavieren. Sein Film *Der Feuerteufel* (D 1940) enthält allerdings Dialoge, die von Goebbels eindeutig auf Hitler bezogen wurde – der darin in original Trenker-scher Kraftdiktation als »Höllenhund« bezeichnet wird. Berufsverbot war die Folge. Trenkers Ambiguität zeigt sich auch in der Veröffentlichung seines dubiosen Buches *Das geheime Tagebuch der Eva Braun* kurz nach dem Krieg, das keinesfalls authentisch war, und in dem zu lesen war, Leni Riefenstahl hätte »nackt vor dem Führer« getanzt.

Trotz allem hat Trenker einen wesentlichen Beitrag zur Geschichte des Heimatfilms geleistet, in dem er seinen Aktionsradius in *Der verlorene Sohn* bis nach New York ausdehnte. Das Motto des Films wird deutlich von ihm ausgesprochen: »Wer nie fortkommt, kommt nie heim.«

Der Bauer und Holzfäller Tonio Feuersinger verläßt seine stille Braut (Maria Andergast), und folgt einer amerikanischen Dollarprinzessin, die er bei einem Skirennen kennengelernt hat, nach New York, wo er zunächst Arbeitslosigkeit, gefolgt von harter Arbeit am Bau – wo er sich ähnlich wie in seinen Bergen in schwindelerregenden Höhen bewegt – kennenlernt. Als er die Amerikanerin wiedertrifft, will sie ihn sogar heiraten. Der Anblick der Sonnenmaske aus seiner Heimat ist stärker. Tonio kehrt gerade zum heidnischen Rauhnachtstreiben zurück und besucht mit seiner Barbele die Mette. Gerade dieser katholische Schluß paßte aber den Nationalsozialisten nicht ins Konzept, obwohl ihnen die »Daheim ist es doch am schönsten«-Haltung sehr zusagte.

Seine Überblendung von den Dolomitenwänden zu den hochaufragenden Wolkenkratzern hat Filmgeschichte gemacht, ebenso seine Darstellung des sozialen Elends in New York. Ist er damit ein Vorläufer des italienischen Verismo – Trenker nahm zum Teil Straßenszenen ohne

Drehbuch auf - oder betreibt er anti-amerikanische Propaganda? Ist es ein »Heim ins Reich«-Film? Es kommt allein auf den Standpunkt des Betrachters an. Das gilt für Trenkers gesamtes Werk. Er ist nicht einer Ideologie verpflichtet, sondern nur sich selber. Heimatliebe muß nicht in Faschismus münden, kann aber durchaus streckenweise gemeinsame Interessen verfolgen.

In seinen Filmen stehen Szenen von großer Ausdruckskraft neben unsäglichem Kitsch, wie z.B. der Marsch der singenden Holzfäller zwangsläufig an den Marsch der sieben Zwerge ins Bergwerk, in Walt Disney's *Cinderella*, erinnert.

Trenker ist ein eigenartiges Gemisch aus Heimatliebe und Weltoffenheit, ein akademischer Naturbursche. Sein politisches Verhalten war zweideutig, obwohl er seiner Heimat Südtirol immer treu blieb. Im Dunstkreis des Führers und Goebbels' glaubte er, sein eigenes Spiel spielen zu können, bis ihn Goebbels durchschaute, der ihn in seinen Tagebüchern als »Miststück« (16. 2. 1940) bezeichnete und ein Berufsverbot für Trenker durchsetzte.

Goebbels' Eingreifen hatte seine Erfolgssträhne durchbrochen. Trenker konnte auch später nicht mehr an seine großen Erfolge anschließen und war vor allem nach dem Krieg als Bestsellerautor und Erzähler im Fernsehen tätig. 1943 begann er den Film *Im Banne des Monte Miracolo*, der 1949 seine Premiere als österreichischer Film erlebte. Seine Bergfilme der fünfziger Jahre, oft zusammen mit seiner Geliebten Marianne Hold, lassen seine großen »Würfe« der dreißiger Jahre nicht mehr errahnen.

## 2. Heimatfilme im Ständestaat und in der NS-Zeit

Österreichische Heimatfilme waren bereits in der Stummfilmzeit produziert worden, wie die Verfilmungen der Stücke von Ludwig Anzengruber, auf die sich die österreichischen Filmpioniere Anton und Luise Kolm spezialisiert hatten (wie z.B. *Der Pfarrer von Kirchfeld*, 1914, der das Thema des Zölibats behandelte). Einer der letzten Stummfilme, *Erzherzog Johann* (1929), inszeniert von Max Neufeld, mit Igo Sym und Xenia Desni, rückte auch die realistischen Gebirgsaufnahmen in den Vordergrund, allerdings ohne mit Fancks Bergfilmen konkurrieren zu können.

»Heimat« gewann erst im Ständestaat im österreichischen Film eine ideologische Dimension, die besonders in Geza von Bolvarys *Ernte* (1936) deutlich wird, der in Deutschland unter dem Titel *Die Julika* lief.

*Ernte* wurde als »Großfilm« Paula Wesselys angekündigt, und von ihrer Vienna-Filmproduktion hergestellt. Die Hauptrollen übernahm sie erstmals gemeinsam mit ihrem Mann Attila Hörbiger. Obwohl der Film zur Zeit der Habsburgermonarchie spielt, verkörpert er alle Ideale des Ständestaates und spart nicht mit Wegmarterln und wogenden Weizenfeldern. Die Magd Julika (Paula Wessely) bleibt bei ihrem Herrn, dem Großgrundbesitzer, als er bereits wegen seiner Schulden von allen anderen verlassen ist. Beiden gemeinsam ist das Interesse an der Ernte, deshalb finden sie auch trotz der beträchtlichen Standesunterschiede zusammen - gemäß dem ständestaatlichen Ideal. Paula Wessely verkörpert das Frauenideal: sie opfert sich für

den Mann auf, fragt nicht nach ihrem Lohn, und trägt natürlich in ihrer Einfachheit und Ungeschminktheit den Sieg über die elegante Frau aus der höheren Gesellschaftsklasse davon. Ein Muster, das sich bereits in ihrem Sensationserfolg *Maskerade* (1934) bewährte, und das sich wie ein roter Faden durch ihre Rollen während des Kriegs und selbst bis in die fünfziger Jahren zieht. Die psychologische Einstimmung auf das NS-Regime war so kraß, daß selbst Goebbels fand, der Stoff sei »zu dick aufgetragen«<sup>9</sup> und die Handlung »kitschig«.<sup>10</sup>

Nach dem »Anschluß« konzentrierte sich die zentrale Produktionseinheit der Filmwirtschaft in Wien, die aus der »Tobis-Sascha-GesmbH« hervorgegangene »Wien-Film GesmbH« als eine Art »Hollywood an der Donau« nach dem Willen des Reichspropagandaministers Dr. Joseph Goebbels weiterhin auf die »Wiener Filme«. Diese waren mit den beiden Willi Forst-Filmen *Leise flehen meine Lieder*, 1933, und *Maskerade*, 1934, zum Weltbegriff geworden. Die »Wiener Filme« waren auch Publikumshits und solchermaßen als Kassenschlager geschätzt, ebenso wie sie in die Ablenkungs- und Verdrängungsstrategie paßten, selbst wenn sie keine ideologisch angefechtbaren Stellen enthalten, was besonders auf die Filme Willi Forsts zutrifft.

Die »ernsten« Filme, die wirklich ideologisch »zur Sache kamen«, wurden fast ausschließlich im »Altreich« hergestellt. Eine nachträgliche Rechtfertigung des »Anschlusses« Österreichs an das Deutsche Reich zeigt der relativ unbekannt Film *Wetterleuchten um Barbara* (1941) von Werner Klingler. Nach dem Roman von Irmgard Wurmbrand wird der Widerstand der Gebirgsbauern gegen das sogenannte »Systemregime« des Ständestaats und ihr Kampf um den Anschluß gezeigt. Attila Hörbiger und Viktor Staal spielen nationalsozialistische Bauern, die ihr Leben und ihre Existenz für ihre Überzeugung einsetzen. Von der Exl-Bühne spielen auch Eduard Köck und Ilse Exl in dem Film, an der Kamera stand Sepp Allgeier.

Völlig gegensätzliche weibliche Rollenbilder stehen im Mittelpunkt der zwei wohl bekanntesten Heimatfilme des Dritten Reichs, die ebenfalls im »Altreich« produziert wurden und von zwei prominenten nationalsozialistischen Regisseuren inszeniert wurden: *Die Geierwally* (1940) und *Die Goldene Stadt* (1942).

Mit *Die Geierwally* griff Regisseur Hans Steinhoff 1940 einen Filmstoff mit emanzipatorischem Ansatz auf, der bereits 1921 verfilmt worden war – eine weitere Verfilmung sollte 1956 folgen. Nach dem 1875 erschienenen Roman im Stil der *Gartenlaube* von Wilhelmine von Hillern stellt die Geier-Wally (Heidemarie Hatheyer) eine selbstbewußte junge Frau dar, die ein Geierjunges aufzieht, vor ihrem Vater (Eduard Köck) in die Berge flieht, aber letztlich zu ihrem Glück mit dem Bären-Joseph (Sepp Rist) findet.

Der prononcierteste Nazi-Regisseur des Dritten Reichs war wohl Veit Harlan, der 1942 *Die Goldene Stadt* inszenierte, in dem seine Frau Kristina Söderbaum die Hauptrolle spielte und ihrem Beinamen »Reichswasserleiche« wieder gerecht wurde. Der Ufa-Film basierte auf dem

---

<sup>9</sup> Tagebücher von Dr. Joseph Goebbels, hgg. von Elke Fröhlich, p. 720

<sup>10</sup> Ibid., p. 728

Theaterstück *Der Gigant* des österreichischen Autors Richard Billinger, der selbst ein »literarischer Gigant« des Ständestaates war und den Blut und Boden-Mythos der verderbenbringenden Stadt propagierte. Um die »Goldene Stadt« Prag kreist die Sehnsucht des Mädchens Anna (Kristina Söderbaum). Doch die Stadt wird ihr zum Verhängnis und sucht nach ihrer Rückkehr in das Dorf den Freitod.

Engstens mit dem Heimatfilm verbunden ist die 1902 von Ferdinand Exl gegründete Exl-Bühne, die während des Krieges bereits unter der Leitung seiner Tochter Ilse Exl stand und in der Wiener Praterstraße Nr. 25 angesiedelt war. Von der Zeitschrift *Tonfilm-Theater-Tanz* wurde sie 1942 als einzige Bewahrerin des »deutschen Theatergeistes inmitten volksfremder Machenschaften in Wien« bezeichnet.<sup>11</sup>

Seit Anbeginn dabei war auch ihr bekanntester Schauspieler und Oberspielleiter Eduard Köck, der bereits in den Trenker-Filmen auftrat – wie z.B. als »Vater« im *Verlorenen Sohn* (1934) – und auch noch im Heimatfilm der fünfziger Jahre zu finden ist, wo er unter anderem den alten Bauern Grutz in *Erde* (1947, Regie Leopold Hainisch) und den Wetterwart in *Der Sonnblick ruft* (1952, Regie Eberhard Frowein) mimit – übrigens ebenfalls nach einem Fanck-Vorbild gestaltet –, sowie den mythischen Bergführer in *Das Lied der Hohen Tauern* (1955, Regie Anton Kutter) gibt, einem fortschrittsgläubigen Film über den Bau des Prestigeobjekts des modernen Österreich, des Staudamms von Kaprun. Beide Filme sind ein schwacher Abklatsch der bildmächtigen Filme Fancks und Trenkers.

### 3. Der Heimatfilm der fünfziger Jahre: Zuckerguß und Schlagobers oder »Natur« siegt über »Unnatur«

Bereits seit 1918 bis in die fünfziger, sechziger Jahre hinein hatte sich die »Münchner Lichtspielkunst« Peter Ostermayrs auf die Verfilmung der Hochlandromane Ludwig Ganghofers konzentriert. Die große Heimatfilmwelle brach in der Bundesrepublik aber mit Filmen wie *Schwarzwaldmädel* (1950), *Försterchristl* (1952) und *Grün ist die Heide* (1951) herein.

In Österreich setzte der Heimatfilm-Boom mit dem unerwarteten Erfolg des Films *Der Förster vom Silberwald* (1954) ein. Dieser war vom völlig filmfremden steirischen Baron Mayr-Melnhof ursprünglich als Jagdfilm produziert worden und lief in Österreich unter dem »naturnäheren« Titel *Echo der Berge*. Wie schon Fanck hatte auch der Baron zwecks Publikumswirksamkeit eine Handlung einfügen müssen. Die Liebesgeschichte zwischen dem edelmütigen Förster (Rudolf Lenz) und der Städterin Liesl (Anita Gutwell), die von ihrem ursprünglichen Beruf als abstrakte Bildhauerin von ihm zur Naturliebhaberin bekehrt wird, läßt kein Klischee aus und bemüht wieder die alte Stadt-Land-Dichotomie, die allerdings nur mehr als Abklatsch vorkommt: es geht nicht mehr um Leben oder Tod, wie z.B. in *Die Goldene*

---

<sup>11</sup> *Tonfilm-Theater-Tanz*. X. Jahrgang, 1942, Heft 5, Erscheinungsort Wien, »40 Jahre Exl-Bühne«, p. 4

Stadt, sondern hier wird der Bösewicht – ein abstrakter Bildhauer und Wilderer – einfach zurück in die Stadt verbannt und zieht auch als Verehrer Liesls den kürzeren.

Das Rezept erwies sich als überaus erfolgreich, und in den darauffolgenden drei Jahren stellten die Heimatfilme 36,6 Prozent der gesamten österreichischen Filmproduktion, in der Beliebtheit nur gefolgt von den altbewährten »Kaiserfilmen«. In den zwanzig Jahren nach Kriegsende entstanden bei großzügiger Auslegung 122 Heimatfilme. Neben den einfachen Handlungsverläufen, die ähnlich wie im Western leicht die Guten und die Bösen schon allein an Äußerlichkeiten erkennen ließen, waren es auch die Naturaufnahmen, bei denen oft Kameramänner aus der »Bergfilmschule« mitwirkten, die das Publikum faszinierten. Heute mutet *Der Förster vom Silberwald* wie ein überdimensionierter Zoo an, aber wir dürfen nicht vergessen, daß heute TV-Reihen wie *Universum* ebenfalls auf hohe Einschaltquoten kommen.

Die österreichische filmische Tradition verlieh dem Heimatfilm eine besondere Note. Eine erfolgreiche Kreuzung zwischen dem »Wiener Film« und dem in seinen Urgründen liegenden Heimatfilm war der Publikumshit des Jahres 1947, *Der Hofrat Geiger*, in dem sich Paul Hörbiger und Hans Moser die köstlichsten Wortduelle liefern, aber über die jüngste Vergangenheit nicht viel sagen wollen. Der in Österreich schon immer beliebte »Kaiserfilm« wurde in *Erzherzog Johanns große Liebe* (1950) ebenfalls mit Heimatbildern angereichert, wenn O.W. Fischer und Marte Harell das »Traumboot der Liebe« besteigen. Der Verwirklichung ihrer Herzensneigung steht allenfalls der intrigante Metternich entgegen, aber nicht der kaiserliche Bruder – soviel Respekt vor der Autorität muß in den fünfziger Jahren noch sein. Ebenfalls der vergangenen Dynastie zugetan zeigte sich der Film *Sissi* (1955) von Ernst Marischka, einem alten Regieveteranen, der schon in der Stummfilmzeit mit Alexander Girardi Erfolge feierte und die k.k.-Historie bereits ausführlich behandelt hatte. Die Szene im Wald, in dem »Papili« der jungen Sissi die Geheimnisse des Waldes erklärt, ist ein auch heute noch beliebtes Kabarettstück. Zugleich aber zeigt *Sissi*, der ein internationaler Erfolg wurde, auch den Optimismus und das »Wir Österreicher sind wieder wer«-Gefühl, und spiegelt in Glanz und Gloria Habsburgs den Optimismus in der Zeit nach dem Staatsvertrag wieder, den die Österreicher nach zehnjähriger Besatzungszeit am 15. Mai 1955 erhalten hatten. Dementsprechend lief *Sissi* auch als der große »Weihnachtsfilm« dieses Jahres.

#### 4. Der »Anti-Heimatfilm« und der »Neue Heimatfilm«

Der »Neue Heimatfilm« taucht in den sechziger Jahren auf, als man in Deutschland bereits Pappas Kino für tot erklärt und dem »Neuen Deutschen Film« huldigt. In Österreich läßt das Filmförderungsgesetz noch bis 1981 auf sich warten, in der Zwischenzeit ist der Spielfilm so gut wie tot. In dieser Situation springt der ORF mit seinem Fernsehspiel in die Bresche, und wird mit den heute zum Klassiker gewordenen Sechsteiler: *Die Alpensaga* (1976 – 1980) zum Vorreiter eines neuen »Heimat«-Begriffs. In der totalen Verneinung bisheriger Werte wirkt sie heute

allerdings ebenso antiquiert und links-ideologiebeladen wie der »alte« Heimatfilm Anfälligkeit zur Rechtslastigkeit im Lebens- und Kulturbegriff zeigte.

Versuche, sich von rechten wie linken Ideologien zu befreien, zeigen sich in den »Neuen Heimatfilmen« der achtziger und neunziger Jahre der österreichischen Jungregisseure, des Salzburger Wolfram Paulus (*Heidenlöcher, Die Ministranten*), des Burgenländers Wolfgang Murnberger (*Himmel und Hölle, Ich gelobe*), bis hin zu *Höhenangst* (1995) des Psychiaters - und Regisseurs - Houchang Allahyari.

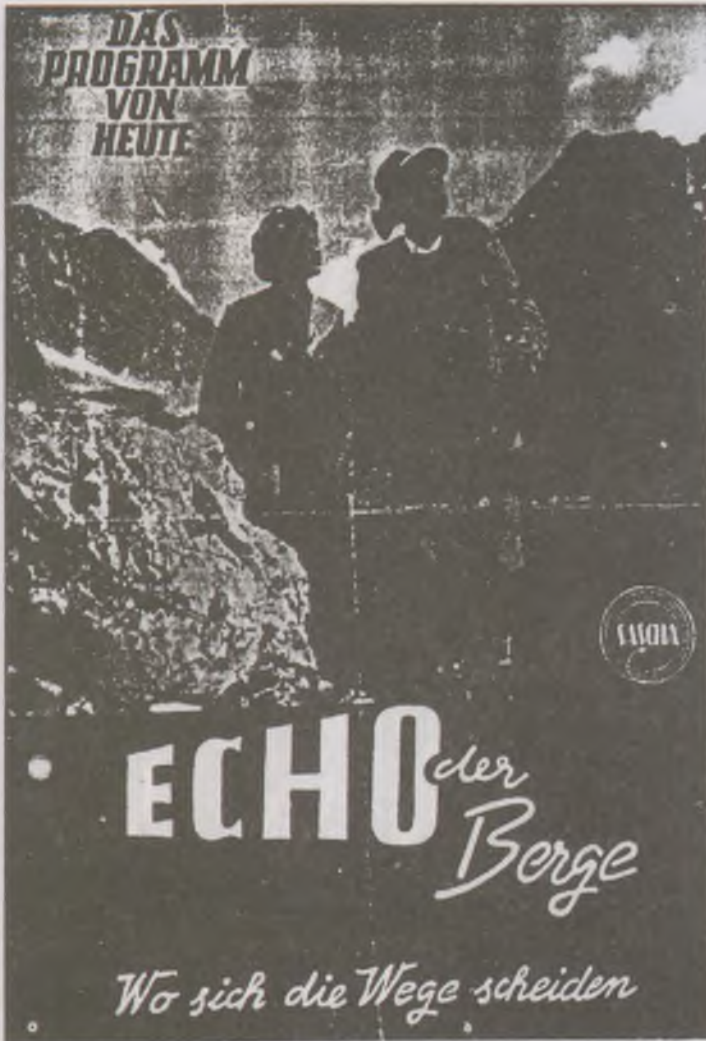
### 5. Resumée

Der Heimatfilm darf nicht isoliert betrachtet werden, sondern muß im Gesamtkontext der übrigen Filmproduktion gesehen werden. Der Heimatfilm ist nicht mehr und nicht weniger »reaktionär«, wenn nicht gar faschistisch, als die übrige Filmproduktion seiner Zeit. Entscheidend ist, daß er schon seit den Bergfilmen Fancks auf ein breites Publikum gerichtet und in diesem Sinne »ideologiefähig« war, wie auch andere Filme, die den Massengeschmack treffen konnten oder wollten. Daher ist es notwendig, jeden Heimatfilm für sich differenziert und vorurteilsfrei zu analysieren.

Seinen schlechten Ruf hat der Heimatfilm vor allem der präfaschistischen und faschistischen Zeit zu verdanken, in der er mit einem Rückgriff auf die Literatur der »Heimatkunst« und auf die »Höhenkunst« Friedrich Lienhards benutzt wurde. In der NS-Zeit bot sich der Heimatfilm weit mehr als der »Wiener Film« an, die politisch genehmen Wertvorstellungen zu propagieren. Regisseure wie Arnold Fanck oder Luis Trenker zeigen aber sehr deutlich die Widersprüchlichkeit nicht nur des Genres, sondern auch seiner geistigen Väter. Beides widersetzt sich einer eindeutigen Zuordnung. Nach dem Kriege lassen sich konservative, reaktionäre Tendenzen spurenweise nachweisen, aber nicht mehr und nicht weniger, als dies in anderen Genres, wie z.B. in den »Kaiserfilmen«, ebenfalls der Fall war.

Mit dem »Anti-Heimatfilm«, dessen klassisches Beispiel in Österreich die *Alpensaga* ist, setzte ein Paradigmenwechsel ein, der nun ebenfalls ideologisch gefärbt war, wenn auch diesmal in Absage an die Tradition der fünfziger Jahre von einem linken Standpunkt heraus.

Erst in den vergangenen Jahren zeigten sich Versuche, die allerdings nicht so populär sind wie ihre Vorgänger, die »Heimat im Film« aus einer neutralen Warte zu betrachten.



*"Der Förster vom Silberwald" (1954, Regie Alfred Lehner), in Österreich unter dem poetischeren Titel "Echo der Berge" entstanden, löste den Heimatfilm-Boom Mitte der fünfziger Jahre aus. Die Städterin (Anita Gutwell) wird vom Förster (Rudolf Lenz) in die Mysterien der Natur eingeweiht.*



*"Der Sonnblick ruft" (1952, Regie Eberhard Frowein)*

*Eduard Köck von der Exl-Bühne, Protagonist vieler Heimatfilme, spielte in diesem Film, der ebenfalls an das Vorbild von Fancks Bergfilm anknüpfen wollte.*

*Während bei Fanck noch alles "echt" war, zog man in den fünfziger Jahren die bequemeren Ateleraufnahmen vor.*





*"Das Lied der Hohen Tauern" (1955)*

*Kaprun, das Symbol des modernen Österreich in den fünfziger Jahren, steht im Zentrum dieses fortschrittsgläubigen Heimatfilms, in dem Waltraut Haas die Hauptrolle spielte.*



*"Nacht am Montblanc" (1951)*

*Dr. Harald Reinl, Schüler von Altmeister Dr. Arnold Fanck, inszenierte diesen Bergfilm mit der Schimeisterin Dagmar Rom, ohne allerdings sein Vorbild erreichen zu können.*

## Literatur

- Arnold Fanck: Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. München 1973
- Film und Kritik. Heft 1. Revisited. Der Fall Dr. Fanck. Die Entdeckung der Natur im deutschen Bergfilm. Basel-Frankfurt 1992 - darin enthalten folgende zwei Texte:
- Béla Balázs: Der Fall Dr. Fanck. (Erstabdruck 1931, in Arnold Fanck: Stürme über dem Montblanc. Basel 1931), p. 4 - 8
- Eric Rentschler: Hochgebirge und Moderne: eine Standortbestimmung des Bergfilms. p. 8 - 27
- Filmretrospektive »1945 - Davor/Danach«. Arbeitsmaterialien, von Herbert Holba und Peter Spiegel. (Museum des 20. Jahrhunderts Wien, 1. Juni bis 7. Juli 1985) Wien 1985
- Charles Ford: Leni Riefenstahl. Schauspielerin, Regisseurin und Fotografin. Originalausgabe 1978, deutsche Ausgabe München 1982
- Siegfried Kracauer: Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films. Hamburg 1958 (Ersterscheinung als: From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film. Princeton, New Jersey 1947)
- Rudolf Nottebohm, Hans-Jürgen Panitz: Luis Trenker. Fast ein Jahrhundert. München-Berlin 1987
- Leni Riefenstahl: Memoiren. München, Hamburg 1987
- Gertraud Steiner: FilmBuch Österreich. Wien 1995
- Gertraud Steiner: Die Heimat-Macher. Kino in Österreich von 1946 bis 1966. Wien 1987
- Gertraud Steiner: Wer bestimmte den österreichischen Heimatfilm nach 1945? In: Verdrängte Kultur. Österreich 1918 - 1938 - 1968 - 1988. Wien 1990
- Maria Steiner: Paula Wessely. Die verdrängten Jahre. Wien 1996
- Tonfilm-Theater-Tanz. X. Jahrgang, 1942, Heft 5, Erscheinungsort Wien, »40 Jahre Exl-Bühne«, p. 4



## HEIMAT ALS FILM.

### Rosegger-Verfilmungen von Robert Wienes »I.N.R.I.« bis zur Gegenwart

Soeben wird mir seitens der Geschäftsstelle des Verbandes Deutscher Filmautoren mitgeteilt, dass es gelungen sei, das Verfilmungsrecht für »I.N.R.I.« zu verkaufen und zwar – nach Abzug sämtlicher Spesen und Provisionen – für einen Betrag von M 225.000.-. Sie hatten mir ja seiner Zeit Generalvollmacht erteilt, auch die Filmrechte an den Werken Ihres verehrten Vaters nach Möglichkeit zu verwerten und dies ist nun vorläufig das erste Ergebnis.<sup>1</sup>

Die Bedenken, die Roseggers Nachfahren gegen die Verfilmung des bei seinem Erscheinen umstrittenen Romans geäußert haben müssen, werden vom Verleger Staackmann zerstreut: »Nachdem fast sämtl. Werke v. Hauptmann verfilmt wurden, so glaube ich kaum, daß irgendwelche ästhetische Bedenken gegen die Verfilmung von I.N.R.I. laut werden können. Es wird sicherlich ein ernster Film werden.«<sup>2</sup> Die Realisierung des Films kommt zustande, doch Roseggers Name wird, »angeblich wegen des Streites, den das Buch seiner Zeit hervorgerufen hat«,<sup>3</sup> weggelassen. Siegfried Kracauer führt diesen Film als Beispiel für jenes Genre an, das die »Sehnsucht nach einem geistigen Obdach« bediente, indem es »in die Tiefen religiöser Erfahrung« tauchte:

Unter Mitwirkung von Asta Nielsen, Henny Porten, Werner Krauß und Gregori Chmara inszenierte Robert Wiene I.N.R.I. (1923), ein Passionsspiel, das durch Szenen umrahmt wurde, in denen ein Mörder zum Tode verurteilt wird. In einer Meditation über die Geschichte der Passion Christi gelangt der Mörder, der einen Minister erschossen hat, um sein Volk von der Unterdrückung zu befreien, dahin, sich von seinen revolutionären Methoden loszusagen. Die politische Bedeutung vieler religiöser Bekehrungen hätte nicht deutlicher zur Schau gestellt werden können.<sup>4</sup>

An dieser pauschalen ideologiekritischen Verdächtigung haben Uli Jung und Walter Schatzberg in ihrer sorgsam recherchierten Arbeit über den Caligari-Regisseur Robert Wien

---

<sup>1</sup> Alfred Staackmann an Hans Ludwig Rosegger, 22/1/1923, Rosegger-Nachlaß, Steiermärkische Landesbibliothek, Graz (im folgenden mit der Sigle NLPR-StL nachgewiesen).

<sup>2</sup> NLPR-StL, Alfred Staackmann an Hans Ludwig Rosegger, 27/1/1923.

<sup>3</sup> NLPR-StL, Alfred Staackmann an Hans Ludwig Rosegger, 16/2/1924.

<sup>4</sup> Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt 1979, Zitate S. 116, 118f. – Béla Balázs hebt – im Jahre 1924 – Robert Wienes Filme »Raskolnikow« und »I.N.R.I.« übrigens von der Serie der Sensationsfilme ab: »Seit drei Wochen [...] sieht es in den Wiener Kinos wie vor fünfzehn Jahren aus«. Béla Balázs: Schriften zum Film. Bd. 1: »Der sichtbare Mensch«. Kritiken und Aufsätze 1922 – 1926. München 1982, S. 39b.

wichtige Differenzierungen vorgenommen, obwohl auch ihnen nur eine um die Rahmenhandlung beschnittene Kopie zur Verfügung stand.<sup>5</sup> Die von ihnen ermittelten Debatten über die offensichtlich der Vorlage verpflichtete Geschichte des politischen Attentäters Ferleitner lassen die politische Brisanz erkennen, die ihr und der positiven Zeichnung der Judas-Figur (dargestellt von dem bedeutenden galizisch-jüdischen Schauspieler Alexander Granach) im biblischen Binnenteil beigemessen wurde. Die bemerkenswerte Tatsache, daß sich der mit seinem *Caligari*-Film berühmt gewordene Robert Wiene eines Roseggerschen Werkes angenommen hat, ist jedenfalls ein Indiz dafür, wie symptomatisch das Werk des österreichischen Schriftstellers für die Psychohistorie einer Epoche gewesen sein muß.

Dafür spricht auch, daß sich die Filmindustrie schon zu Roseggers Lebzeiten um seine Werke bemüht hat. Im Jahre 1912 wendet sich Rosegger an seinen Verleger Staackmann um Rat, ob er auf einen Vertragsentwurf einer »Kinematographenanstalt«, der »Nordischen Filmgesellschaft«, eingehen soll, die vor allem »aus dem Leben des »Waldbauernbuben« Szenen machen [will]«. <sup>6</sup> Staackmann, dessen Geschäftssinn bei den Zeitgenossen legendär war, legt mit dem folgenden Argument eine Ablehnung nahe:

also streckt das Kino nun auch die gierigen Hände nach Dir aus? Zu verwundern ist es ja nicht, da diese neueste Errungenschaft aus unserer Kultur bereits so gut wie alles, was geschieht, in seine Interessenssphäre gezogen hat, und einige besonders smarte Berliner Autoren damit begonnen haben, ihre neuen Romane auch im Film verewigen und dem Publikum vorführen zu lassen. Aber der »Waldbauernbub« im Kino, von Schauspielern gemimt und womöglich auf rührende Szenen angelegt? Das kann ich mir wirklich nicht gut denken [...].<sup>7</sup>

Rosegger lehnt daraufhin ab, den Verleger plagen jedoch alsbald Skrupel:

es scheint, als ob ich Dich doch schlecht beraten habe, als ich Dir die Ablehnung des Kino-Antrages empfahl. Jetzt lese ich in den Zeitungen, daß Gerhart Hauptmann und Andere den Verlockungen der Film-Fabrikanten unterlegen sind; da wäre es natürlich sehr zu überlegen, ob man sich unter solchen Umständen noch ferner ausschließen soll.<sup>8</sup>

Da der Kampf gegen Berlin nicht gegen das neue Medium, sondern mit ihm geführt werden soll, versucht Staackmann auch die eigenen Interessen ins Spiel zu bringen:

die Kino-Frage ist heute so aktuell, daß man sich auch ohne direkten Anlaß mit ihr beschäftigt, mag man wollen oder nicht. Ich verkenne den Wert und die Macht dieser neuen Errungenschaft unserer Kultur in keiner Weise, und lasse mich auch gern dann und wann durch die heute so raffiniert und manchmal auch

<sup>5</sup> Uli Jung/Walter Schatzberg: *Der Caligari* Regisseur Robert Wiene. Berlin 1995, S. 107 – 113.

<sup>6</sup> Peter Rosegger: *Das Leben in seinen Briefen*. Hrsg. v. Otto Janda. Weimar 1943, S. 297.

<sup>7</sup> NLPR-StL, Alfred Staackmann an Rosegger, 28/9/1912.

<sup>8</sup> NLPR-StL, Staackmann an Rosegger, 7/11/1912.

mit Geschmack zusammengestellten Bildserien für ein Stündchen zerstreuen. Aber ich halte das Kino, wie es sich jetzt ausgebildet hat, doch für eine große Gefahr. Zunächst für die Theater.<sup>9</sup>

Diese für die zeitgenössische Argumentation und auch für die Kinoästhetik nicht unübliche Analogie, wird von Staackmann auf die Prosawerke ausgedehnt. Er fürchtet den »ideellen« Schaden, der in der Reduktion auf das »Rein-Stoffliche« und »Grob-Sinnliche« bestehe:

Denke Dir z.B. die »Försterbuben« im Kino! Diese Romane, denke ich mir, werden etwa in erster Linie bearbeitet werden, denn sie bieten eine Menge aufregende und spannende Szenen, die für eine Darstellung durchaus geeignet sind [...] die Gefahr liegt auf der Hand, daß aus diesen wertvollen Büchern Sensationsdramen geschaffen werden [...].<sup>10</sup>

Wie die Geschichte der Rosegger-Verfilmungen zeigt, hat sich Staackmann in den Präferenzen der Filmindustrie kaum getäuscht.

Was Rosegger nicht mehr erlebte, wurde nach seinem Tod realisiert. Die Verknüpfung von Fortschrittskritik mit den jeweils fortgeschrittensten medialen Errungenschaften, die sich für Roseggers Publikationspraxis nachweisen lassen, bestimmt auch die Rezeption im Film. In der NS-Zeit, in der diese Dialektik der Gegenauflärung propagandistisch genützt wird, produziert die Wien-Film unter der Regie von Peter Steigerwald den Kulturfilm *Peter Roseggers Waldheimat*, der 1943 anlässlich der spektakulär inszenierten Feierlichkeiten zum 100. Geburtstag eingesetzt und mit den Prädikaten »volkstümlich wertvoll« und »volksbildend« ausgezeichnet wird.<sup>11</sup> Die filmische Umsetzung der längst zum Mythos umgearbeiteten Herkunftswelt soll für die »Wallfahrt zur Waldheimat« entschädigen, die wegen des Weltkriegs den meisten Deutschen versagt bleiben muß. »Um so schöner ist es, daß jetzt dem deutschen Volk ein Kulturfilm geschenkt wurde, in dem die Waldheimat nicht nur als lichter Rahmen, sondern als Trägerin des Lebens und Schaffens des größten deutschen Volksdichters erscheint.«<sup>12</sup> Die Beschreibung der Genese des Films gerät zur Handlungsanweisung:

Aus der Tiefe des Grabens, in dem das Waldschulhaus steht, geht der Blick zur Höhe, zum Kluppeneggerhof. Und auch dorthin ist die Kamera gewandert, die Peter Steigerwald mit sicherem Blick für das Wesentliche dirigierte. Es war, zumal jetzt im Krieg, kein leichtes Werk, die schwere Lichtmaschine – noch ist ja der stromführende Draht nicht über die Höhen von Alpl gespannt – hinaufzuschaffen. Aber der Wille fand allen Schwierigkeiten zum Trotz einen Weg.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> NLPR-StL, Staackmann an Rosegger, 28/12/1912.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Vgl. Nachrichten aus dem steirischen Kulturleben. Hrsg. von der Kultur-Abteilung im Reichspropagandaamt Steiermark und der Hauptstelle Kultur der NSDAP, Gauleitung Steiermark, Nr. 25 v. 16.11.1943, S. 2.

<sup>12</sup> »Hier ist vor Zeit ein Mirakel geschehen«. Das ganze deutsche Volk wird Peter Roseggers Waldheimat im Film erleben. In: Kleine Zeitung v. 1.8.1943.

<sup>13</sup> Ebd.

Die Gleichsetzung, die der Gauleiter und Reichsstatthalter ausgegeben hatte: »Rosegger ist Heimat, und Heimat ist für den Grenzlanddeutschen Symbol des Reichs«<sup>14</sup>, deutet die Konnotationen an, die der zeitgenössischen Lesart der Rosegger-Legende verfügbar waren.

Mit dem Ende des Dritten Reichs mußte die Legende andere, ebenfalls schon erprobte Funktionen der Sinnstiftung übernehmen. Es ist bemerkenswert, daß sich nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs der Film – wie nach der Katastrophe von 1918 – wiederum mit einem Rosegger-Text befaßt, der ein religiöses Thema behandelt. Am 16.2.1948 meldet sich nämlich der Wiener Verleger und Buchhändler Emil Albrecht, der »seit nahezu 20 Jahren in engster Verbindung mit dem Verlage Staackmann« ist, »dessen Interessen in Österreich« wahrt und dessen »Firma den Verlag auch seit 1934 für das ganze Bundesgebiet ausliefert« und nach dem Krieg mit Staackmanns »Interessenwahrung für Österreich ausdrücklich und weitgehend bevollmächtigt« ist,<sup>15</sup> bei Gertraut Laurin, der Enkelin Roseggers, mit folgender Ankündigung:

Für die nächsten Tage hat sich ein Herr der Mundus-Filmgesellschaft bei mir angesagt, die einen Film nach Motiven Peter Roseggers drehen will. Da es sich hier nicht um die Verfilmung eines bestimmten Werkes handelt und nur Motive verwendet werden, der Film damit auch eine Propaganda für die Werke des Dichters wäre, glaube ich, daß wir uns mit einer Anerkennungsgebühr begnügen könnten [...].<sup>16</sup>

Das Drehbuch, das sich an Roseggers Novelle *Das Siegel Gottes* anlehnt, deren Inhalt aber verändert und lediglich einige Motive übernimmt, scheint wiederum auf Einspruch der Rosegger-Erben gestoßen zu sein. Der Verleger präzisiert daher das Projekt, nachdem er mit der Filmgesellschaft die gewünschten Änderungen besprochen hat:

Wie Herr Stöger, der Regisseur des Films, ausführte, wurde das Drehbuch unter Mitarbeit des bekannten Predigers Jesuitenpater Diego Goetz hergestellt und von der zuständigen Kommission des Unterrichtsministeriums geprüft und empfohlen, wodurch eine Gewähr dafür gegeben ist, daß der Film nicht zu einem Mißbrauch des Namens Rosegger führen kann.[...] Das Drehbuch lehnt sich nur in sehr geringem Maße an die besagte Novelle an, überwiegend ist es freie Dichtung. Um aber den Rosegger'schen Geist entsprechend zu charakterisieren, sind einige Aussprüche des Dichters, die an anderen Stellen seiner Werke enthalten sind, dazugenommen worden [...], weshalb die Bezeichnung »nach Motiven Peter Roseggers« gewählt wurde.<sup>17</sup>

Diese Vorkehrungen beseitigten nicht bloß die Bedenken »einer eventuell tendenziösen Verwertung Roseggerscher Motive«<sup>18</sup>, sondern auch die Entschärfung des Konflikts, der bei der

---

<sup>14</sup> »Rosegger« bedeutet »Heimat«. In: Neues Wiener Tagblatt v. 28.6.1943.

<sup>15</sup> NLPR-StL, Emil Albrecht an Dr. Sepp Rosegger, 9/9/1946.

<sup>16</sup> NLPR-StL, Emil Albrecht an Dr. Gertraut Laurin, 16/2/1948 (Datum korrigiert, im Original 61.2.48)

<sup>17</sup> NLPR-StL, Emil Albrecht an Dr. Gertraut Laurin, 11/3/1948.

<sup>18</sup> NLPR-StL, Dr. Gertraut Laurin an Emil Albrecht, 15/3/1948 (Kopie).



in Roseggers Roman *Das ewige Licht* eingelagerten Erzählung tragisch endet: Der zu Unrecht Verurteilte kann vom Priester, der an das Beichtgeheimnis gebunden ist, nicht vor der Hinrichtung gerettet werden. Was in Roseggers Roman als Beispielgeschichte für die Genese des Wahnsinns, in den der Priester verfällt, erzählt wird, ist im Film – der allerdings auf den Romankontext keine Rücksicht zu nehmen braucht – nur die Verzögerung eines happy endings, das den höchsten Autoritäten des kirchlichen Premierenpublikums – darunter Kardinal Innitzer – jedenfalls ein billigeres Einverständnis abverlangte als der in der katholischen Kirche verpönte, wegen seines Antiklerikalismus jedenfalls umstrittene Autor Rosegger. Als »katholischer Großfilm«<sup>19</sup> wurde *Das Siegel Gottes* ein Erfolg und in Deutschland mit dem Prädikat »kulturell wertvoll« ausgezeichnet.

Angesichts der Konjunktur, die der Heimatfilm in den fünfziger Jahren hatte, ist es immerhin erstaunlich, daß Rosegger nur noch in zwei Filmen als literarische Vorlage bemüht wurde, während sein ehemaliger Freund Ludwig Ganghofer und der mit seinem kritischen Anspruch beide übertreffende Ludwig Anzengruber für das Geschäft mit der Nostalgie weitaus öfter eingesetzt wurden. Im Jahre 1955 drehte Robert A. Stemmler nach Roseggers spätem Roman *Die Försterbuben* einen Heimatfilm – eine Vorlage, die Peter Patzak in den 80er Jahren ein weiteres Mal bemühte, um zur Filmmusik Ennio Moricones dem *Django*-Darsteller Franco Nero in der Hauptrolle Gelegenheit zu geben, jene Befürchtungen wahr zu machen, die Roseggers Verleger mit diesem schwachen, aber handlungsstarken Spätwerk seines Erfolgsautors verknüpfte, sollte sich der Film dafür interessieren. Ganz im Sinne der Fortschrittsmythen der fünfziger Jahre hatte Stemmler, der selbst das Drehbuch verfaßte, Rosegger modernisiert. Ein Teil von Roseggers Personal rast auf dem Motorrad in den Tod. Aus einer Interview-Äußerung Stemmlers: »Rosegger ist wirklich leicht zu modernisieren. Er hat seine Gestalten so fein gezeichnet, ihre Charaktere so fern dem Unterhaltungsklischee angesiedelt, daß diese Menschen zu jeder Zeit und in jeder Landschaft leben könnten«, hofft der Rezensent einer sozialistischen steirischen Tageszeitung schließen zu dürfen: »Diese Einstellung bewahrt uns hoffentlich davor, daß der größte steirische Erzähler zu einem Heimatfilm üblicher Sorte mißbraucht wird.«<sup>20</sup> Im Jahre 1956 legte Ferdinand Dörfler seinem Film *Die fröhliche Wallfahrt* unter anderem auch Roseggers Erzählung *Die Fahnenträgerin* zugrunde, die erstmals im dreißigsten Jahrgang seiner Zeitschrift *Heimgarten* (Novemberheft 1905) und dann in dem Erzählband *Nixnutzig Volk* erschienen war.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Zitiert nach Gertraud Steiner: *Die Heimatmacher. Kino in Österreich 1946 – 1966*. Wien 1987, S. 79f., dort auch die folgenden Informationen.

<sup>20</sup> Rosegger wurde motorisiert. In: *Neue Zeit* v. 2.12.1955.

<sup>21</sup> Die Angaben zu Stemmler und Dörfler bei Willi Höfig: *Der deutsche Heimatfilm 1947 – 1960*. Stuttgart 1973, S. 202.

Sieht man von der 1960/61 im Bayerischen Rundfunk ausgestrahlten *Waldheimat*-Serie ab, so dauerte es bis 1976, ehe mit Axel Cortis Verfilmung von Roseggers *Jakob der Letzte* ein weiteres Erfolgswerk des steirischen Autors zu sehen war, dessen Rezeption in den 50er Jahren trotz der massiven Indienstnahme während der Zeit des Nationalsozialismus ungebrochen war. Diese fragwürdige Kontinuität, die sich in den Namen der Rosegger-Preisträger nach 1945 bestätigt und die entsprechenden Skandale provoziert, wird in den »negativen Heimatromanen« der 70er Jahre revidiert. In dieser Schreibtradition vollzieht sich nicht allein die Inversion der Muster des herkömmlichen Heimatromans, sondern auch die Rückwendung auf verschüttete Traditionen eines kritischen Regionalismus, wie insbesondere an den Diskussionen um das Volksstück bei Kroetz, Turrini, Sperr und anderen zu zeigen wäre. Axel Cortis Verfilmungen von Michael Scharang *Der Sohn eines Landarbeiters wird Bauarbeiter und baut sich ein Haus* und später von Wolfgrubers *Herrenjahre* stellen sich bewußt in diese Tradition, die auch H.W. Geissendörfers 1976 erstmals gezeigter Film *Sternsteinhof* (nach dem Roman von Ludwig Anzengruber) kritisch erinnert.<sup>22</sup> In diesen Texten und Filmen wird der Blick auf eine literarische Vergangenheit riskiert, die – bei aller nachträglichen ideologischen Besetzung durch den Nationalsozialismus – ein kritisches Potential birgt, mit dem die Fortschrittskrisen der 70er Jahre in Zusammenhang gebracht werden konnten. In dem Maße, wie sich die Probleme der Gegenwart in diesen Texten der Vergangenheit erkennen ließen, stellte sich freilich die Schwierigkeit, inwieweit die früheren ästhetischen und politischen Antworten aktualisiert werden sollten. Nicht zuletzt darin ist ein Wertkriterium dieser Rückwendungen zu sehen: ob nämlich mit ihnen auch die historische Erfahrung verbunden ist, daß viele der einstmals als Fortschrittskritik begrüßten Texte einer gesellschaftlichen Regression in die Hände arbeiteten, von deren Folgen der Heimatkitsch des 20. Jahrhunderts ablenkte oder, in seiner aggressiven Spielart, sie verschärfte.

Roseggers 1888 erschienener Roman *Jakob der Letzte* ist in seiner Zwiespältigkeit ein besonders instruktiver Text: in seiner Rezeptionsgeschichte zeichnen sich polare Identifikationsmöglichkeiten ab. Sie reichen von der austromarxistischen Wertschätzung als bedeutsames Dokument für die Verwüstungsspur der kapitalistischen Wirtschaftsordnung in der bäuerlichen Gesellschaft bis zu der nationalsozialistischen Lesart einer Schollentreue, die vom liberalen (jüdischen) Kapitalisten vernichtet wird. Diese Polarität war zum Zeitpunkt der Romanveröffentlichung freilich oft nur schwer auseinanderzuhalten, wie die personalen und ideologischen Übergänge zwischen Schönerers Parteigängern und Anhängern der sich formierenden sozialdemokratischen Partei beweisen. Schönerers Agitation bei den vom ökonomischen Fortschritt bedrohten Klein- und Mittelbauern, die sich eines rassistisch begründeten Antisemitismus bediente, greift die Agrarfrage auf, für die sich auch Rosegger stark macht. In seinem Roman wird das soziale und politische Problem freilich in ein moralisches verwandelt und in der

---

<sup>22</sup> Vgl. Franz Xaver Kroetz: »Mein Heimatfilm war das nicht«. In: Der Spiegel 14/1976, S. 182 – 186.

Figurenkonstellation zu prägnanten Oppositionen ausgearbeitet. Die Figur des (ausländischen) Kapitalisten und seines polnischen Büttels hält zwar Abstand zu Schönerers Eindeutigkeit, doch fördert die Personalisierung des gesellschaftlichen Strukturwandels eine Rezeptionsdisposition, die dem Ressentiment wenig Hindernisse in den Weg legt. Dazu ist überdies zu bedenken, daß Rosegger selbst einen Begriff des Jüdischen verwendete, der alle negativen Aspekte der Modernisierung abdeckte.

In seinen Selbstaussagen streift Corti solchen Ballast der Tradition ab, indem er Rosegger vom Odium des Heimatdichters befreit. Es sei »völlig falsch«, hat er in einem Interview gemeint,

von einem Heimatfilm zu sprechen. Die Geschichte um den Bauern Jakob, der auf tragische Weise und nicht zuletzt auf Grund der damals herrschenden sozialen und gesellschaftlich-politischen Verhältnisse seine beiden Söhne und seine Frau verliert und in seiner Verzweiflung zum Selbstmörder wird, ist alles andere als ein Rosegger, wie man ihn landläufig zu kennen glaubt. Es ist der für viele leider zuwenig bekannte zeitkritische Dichter, der die Zustände beschreibt, vielleicht nicht interpretiert, dafür umso eindringlicher seinen Lesern kraft seiner einfachen Sprache vor Augen führt.<sup>23</sup>

Werner Schneyder, der das Drehbuch verfaßt hat, war sich wie Corti bewußt, daß Roseggers Name ein Resultat von Zuschreibungen ist, die der Wahrnehmung seines Romans und damit auch des Films im Wege steht. Anlässlich der Wiederholung des Films im Fernsehen (1978) hebt er den »harte[n] und kompromißlose[n] Erzähler« vom Ruf des »idyllischen Heimatdichters« ab:

Diese Tragödie besticht durch ihren ganz modernen, spröden Dialog und durch ihr Engagement für die Sache der Bauern. Ich habe mich bei der Bearbeitung sehr eng an die Vorlage gehalten und nicht, wie mir in Österreich vorgehalten wurde, den Stoff manipuliert und aus Rosegger einen Linken gemacht. Die Geschichte findet sich im Film so wie in der literarischen Vorlage.<sup>24</sup>

Das Drehbuch übernimmt in der Tat die Kumulation von »Schicksalsschlägen«, die Jakob in die Ausweglosigkeit treiben und ihn zum Mörder aus Notwehr und schließlich zum Selbstmörder machen: der entlaufene Sohn, der zum Militär eingezogen wird, desertiert und im Krieg fällt, der Tod von Jakobs Frau, die vergeblich versucht, dem Kaiser eine Petition zu überreichen, in der sie um die Freistellung ihres Sohnes bittet. In diesen Schlägen dramatisiert sich ein ökonomischer und gesellschaftlicher Konflikt, in dem die Bergbauern Opfer eines Strukturwandels und einer Gesetzgebung werden, die das Recht des Stärkeren vertritt. Die Verwandlung von Bauerngrund in ein Jagdgebiet zum Luxus der Reichen verschärft die Anklage, schwächt jedoch die Analyse der Ursachen. Diese Schwäche, die dadurch noch gesteigert wird,

---

<sup>23</sup> Corti entdeckt für das TV den Sozialkritiker Rosegger. In: Volksblatt v. 8.9.1975.

<sup>24</sup> T.S.: Bauern kämpfen um Land. »Jakob der Letzte« - Wiederholung des Fernsehfilms. In: Frankfurter Rundschau v. 22.3.1978.

daß alle Landflüchtigen außerhalb von Altenmoos zugrunde gehen, neigt zur Konstruktion von Feindbildern. Schneyder hat versucht, die Figur des Waldmeisters Ladislaus nicht schon auf der Ebene der Charakterisierung dem Feindbild auszuliefern. Das Drehbuch vermerkt: »Ladislaus sollte keinen Akzent sprechen, wie im Roman einmal angedeutet, eher ein um ›Volkstümlichkeit‹ bemühtes ›schönes‹ Deutsch.«<sup>25</sup> In rekurrenten Einstellungen vermittelt der Film die Verfallsgeschichte des Bauern, der eigensinnig an seinem Hof – der ursprünglich engen Bedeutung von Heimat – festhält. Seine zunehmende Verlassenheit, der Mangel an Helfern, korrespondiert mit einem Prozeß der Einkreisung. Die Ausdehnung des herrschaftlichen Wald- und Jagdgebiets macht ihn zunehmend zu einem Gehetzten. Der einzige Lichtblick bleibt der Brief seines Sohnes aus Amerika. Der Film reduziert diese Episode, die schon bei Berthold Auerbach zum Repertoire der Dorfgeschichte gehört, auf die Chiffre eines imaginären Heimatversprechens. Im Roman ist die Wiedergabe des Briefes eine Miniatur-Robinsonade, die mit der Gründung von Neu-Altenmoos in Oregon eine Kopie des Ursprungs – »fast nach dem Muster des alten«<sup>26</sup> – vorstellt, wo sich der Sohn als Jakob der Erste nach einer langen Odyssee nicht der Fortschritts-, sondern der bäuerlichen Überlebenskultur verschreibt. Der entsprechende Passus lautet im Roman:

»Denn ich bin nach St. Francisco in Amerika gereist, nach Californien und habe angefangen, in Gemeinschaft mit zwei Russen auf einem Sparpfennig eine Goldmine zu betreiben. Nach ein paar Jahren habe ich so viel Gold gehabt, daß ich ganz Altenmoos hätte kaufen können. Ist mir aber zu wenig gewesen und ist das Goldfieber über mich gekommen. Gold, nur Gold, sonst habe ich an nichts mehr gedacht und meinen Namen habe ich Jacques geschrieben« (370).

In diesem Konzentrat von Amerika-Mythen ist das Extrem der Selbstentfremdung erreicht, das Beste am fremden Namen macht ihn tauglich für die Wildnis, wo der Aufbau einer deutschen Ansiedlung gelingt. Will man diese Klischees interpretatorisch strapazieren, so illustriert die Bekehrungsgeschichte von Jakobs Sohn ein Rousseausches Erbe, das jener internalisierten Fortschrittsideologie entspringt, die sich auch in der Heimat schon längst in den Köpfen selbst der abgeschiedensten Bauern festgesetzt hat und worin der Roman den Ansatzpunkt für seine moralische Kritik findet. Selbst ein Steinreuter ist vor den Verlockungen des Fortschritts nicht gefeit, aber nur er erweist sich fähig zur Umkehr; die übrigen werden im Roman für ihr Weggehen bestraft, indem sie alle in der Fremde scheitern.

Weil mit der Kategorie des Heimatromans gleichsam reflexhaft eine Deklassierung des Dargestellten sich einzustellen droht, ist darauf zu bestehen, daß Roseggers Roman eine

---

<sup>25</sup> Werner Schneyder: Jakob der Letzte. Typoskript des Drehbuchs, S. 31. – Der Verfasser dankt dem ORF und seinen Mitarbeitern dafür, daß ihm eine Kopie des Drehbuchs zur Verfügung gestellt wurde.

<sup>26</sup> P.K. Rosegger: Jakob der Letzte. 6. Aufl. Wien / Pest / Leipzig 1895, S. 374. – Im Folgenden mit bloßer Seitenangabe im fortlaufenden Text zitiert.

epochale Erfahrung zu verarbeiten sucht und - trotz aller Mängel - auf die politischen und gesellschaftstheoretischen Defizite im Umgang mit dieser Erfahrung reagiert. Gerade weil keine Lösungen gefunden wurden, blieb das Problem jenen zur Bearbeitung, die Fortschrittskritik mit fortschreitender Barbarei zu verbinden wußten. Nicht zu bestreiten ist, daß die agrarromantischen Züge von Roseggers Roman seine Indienstnahme begünstigt haben. Die Kritik an der Landflucht hat auch mit der Abwehr gesellschaftlicher Veränderung zu tun, die Rosegger in seinen Bauernromanen deutlicher als in vielen seiner weitaus aufgeschlosseneren Artikel unter die verzerrende Perspektive einer karikierten sozialdemokratischen Agitation bringt. Im Unterschied zu seiner oft geharnischten Kritik am Elend der ländlichen Dienstboten immunisiert er in seinem Roman die bäuerliche Welt gegen eine Kritik von innen. Die Episode, die auch in Cortis Film die sexuelle und materielle Not der Dienstboten veranschaulicht, die sich mit dem »Leihkauf« elementare Bedürfnisse abkaufen lassen mußten, zeigt die Ideologie des Bauernromans auf. Zum Zeitpunkt der Verfilmung war diese in Innerhofers Roman *Schöne Tage* bereits aggressiv bloßgestellt worden. Bei Innerhofer befreit sich die geschundene Hauptfigur Holl aus den Zwängen der bäuerlichen Herrschaft, bei Rosegger ist diese Befreiung nur mit dem Elend der Arbeit im Eisenwerk oder mit Arbeitslosigkeit erkauf. Unter dem Eindruck der Krisenerfahrungen in der jüngsten Zeit, gerade auch in der Steiermark, hat Roseggers Darstellung eine traurige Evidenz erhalten. Im Film sagt Jakob zu seinem Sohn, der wegziehen mußte und nun Arbeit sucht: »Ist auch wieder was Neues. Zu Altenmoos betteln arme Leute bloß um Essen, dahier auch um Arbeit.«<sup>27</sup>

Die Reaktionen auf Cortis Verfilmung sagen freilich mehr über das Niveau der österreichischen Fernsehkritik als über die ästhetische Leistung des Regisseurs aus. In der nicht unüblichen Allianz von Kritikern und Zuschauern triumphierte die Borniertheit, die Authentizität allein zu einer Frage des Dialekts der Figurenrede macht. Das »Burgtheatersteirisch« (*Kleine Zeitung, Graz*), das »Dialektmischmasch« (*Tiroler Tageszeitung*) waren Ausstellungen, die in den Höreranrufen wiederkehrten: »Der Dialekt paßt nicht. Als einziger traf Gottschlich den richtigen Ton. Sprachlich mißlungen. Diese Steirer sprechen hernalserisch.«<sup>28</sup> In diesen Ausstellungen kehrt ein Problem wieder, das nicht erst mit dem Reichweite-Argument einer ORF/ZDF-Coproduktion sich stellt, sondern ein grundsätzliches der regionalen Ästhetik darstellt, von dem Roseggers eigenes Schreiben betroffen war und das er (nach seinen Anfängen als Dialektautor) niemals im Sinne eines Dialekt-Purismus entschieden hatte. Der Dialekt, notwendig als Referenzillusion, signalisiert Regionalität, wobei er aber im Medium der Schrift oder des Films eine andere Funktion erhält als in gesprochener Rede. Reflektierte Regionalisten der Weltliteratur wie Thomas Hardy haben daher immer den unfreiwillig sich einstellenden

---

<sup>27</sup> Schneyder (= Anm. 24), S. 124.

<sup>28</sup> Laut ORF-Kundendienst, Protokoll der Zuseherreaktion auf die Sendung v. 6.1.1976. - Bei der Wiederholung des Films am 5.3.1983 störte am öftesten die Tatsache, daß es sich um einen Schwarz/Weiß-Film handelt.

Exotismuseffekt einkalkuliert und die ‚Echtheit‘ des Dialekts als Verfälschung ihres regionalen Anliegens betrachtet. Er ist ein Kunst-Mittel, das vom sparsamen Gebrauch lebt.

Die Aktualität des Stoffes, die der Verfilmung zugute gehalten wurde, deutet darauf hin, daß die Sozialkritik der Vorlage an gegenwärtige Konflikte anschließbar war und die (personalisierten) Destruktivkräfte des Fortschritts mit den Regressionsbedürfnissen nach einer vermeintlich heilen Dorfgemeinschaft derart gekoppelt werden konnten, daß allein der ausweglose Eigensinn der Hauptgestalt der Idylle abträglich war: die der dargestellten bäuerlichen Welt inhärenten Zwänge und rigiden Moralvorstellungen schienen ihr hingegen keinen Abbruch zu tun. Unter dem Titel *Kampf gegen die Natur* faßt Thomas Thieringer in der *Frankfurter Rundschau* sein Lob zusammen, das deutlich an Rezeptionsweisen der sozialistischen Rosegger-Kritik anschließt:

Ein Heimatfilm, der nicht auf die Attraktionen der filmischen Landschaftsmalerei verzichtet, auf das Wildbachrauschen, die Gewitterstürme, prächtige Sommerwiesen. Und ein Film, der ein »großes« Drama schildert: die Zerstörung einer intakten Lebensgemeinschaft, die dem Einfluß einer neuen Zeit nicht gewachsen ist.<sup>29</sup>

Mit geringfügigen Veränderungen trifft diese Kritik auch auf den Roman *Spätholz* des verstorbenen Schweizer Autors Walther Kauer zu, der ebenfalls 1976 erschienen ist. Der Untergang des Terzoner Bauern Rocco ist mit dem Untergang des ganzen Tales gekoppelt. Die Zerstörung des Bannwalds verschüttet ein ganzes Tal im neuerrichteten Staubecken und vernichtet die bäuerliche Kultur, die in den Erinnerungen des Vereinsamten evoziert werden. Seine Marginalisierung wird als Gedächtnisverlust einer Gesellschaft beschrieben, die um den Preis ihrer eigenen Selbsterstörung ein Wissen lächerlich macht, das die Zeichen der Natur zu lesen vermag. In einer zentralen Passage wird dieses Wissen exemplarisch vorgeführt. Der Nußbaum vor dem Bauernhaus, den die aufdringliche Symbolik des Romans als »Lebensbaum« deutet, wurde gegen den Widerstand des Bauern gefällt, weil er dem reichen Nachbarn den Seeblick verstellte. Die Passage sei im folgenden ausführlich zitiert, weil sie eine Sequenz zu antizipieren scheint, die in dem Einakter *Weizen auf der Autobahn*<sup>30</sup> des österreichischen Autors Felix Mitterer in analoger Funktion eingesetzt wird:

Rocco blickte fassungslos auf den mächtigen Strunk. Er kniete nieder und fuhr mit seiner Hand über die Ringe, die im Holz sichtbar waren. Und plötzlich wußte er, daß er sich an alles würde erinnern können, solange er diesen Strunk vor sich sehen konnte. Er, der nie daran gedacht hätte, ein Tagebuch zu führen – hier lag sein Tagebuch aufgeschlagen vor ihm [...]. Sein Nußbaum hatte für ihn Buch geführt. Jahr für Jahr hatte er seinem Umfang einen Doppelring beigelegt, in einer Sprache, die Rocco vertraut war. [...] Und hier, dieser fast verschmolzene Kern – das war das Jahr seiner Geburt. 1900. Jahrhundertwende. Vater hatte

<sup>29</sup> Thomas Thieringer: *Kampf gegen die Natur*. »Jakob der Letzte« nach Peter Rosegger. In: *Frankfurter Rundschau* v. 17.5.1976.

<sup>30</sup> In: Felix Mitterer: *Besuchszeit*. Vier Einakter. München 1985, S. 31-51.

ihm seinerzeit erzählt, daß diese Jahrhundertwende von den einen als Zeichen des nahenden Untergangs gedeutet worden sei - von den andern als Zeichen des Neubeginns, der die Menschen endlich näher bringen sollte dem uralten Ziel: einem tausend Jahre währenden Zeitalter der Menschlichkeit und Brüderlichkeit.

Trotz der solcherart eingeschmuggelten sozialistischen Utopie, als deren Anwalt sich Kauer verstand, ist sein Roman näher bei Rosegger, dessen Topoi der Zivilisationskritik er nahezu vollzählig übernimmt. Darin ist er zugleich Symptom für die Veränderungen des zeitgenössischen Bewußtseins, das den Verfall politischer Utopien mit Zivilisationskritik kompensiert und dabei auf Muster zurückgeht, die im Lichte dieser Utopien vor nicht allzu langer Zeit als präfaschistisch denunziert worden waren. Für Peter Turrini, der mit Wilhelm Pevny in der *Alpensaga* eine Rekonstruktion der österreichischen Provinzgesellschaft vorgelegt hatte, die nicht dem Blick »von oben« verpflichtet war, avancierte Roseggers *Erdsegen* zum Lieblingsbuch. Felix Mitterer wollte da nicht zurückstehen und verfaßte für Karin Brandauers Verfilmung das Drehbuch. Er ließ die Öffentlichkeit wissen, daß er den 1900 veröffentlichten Roman für den »aktuellsten und interessantesten Stoff Roseggers«<sup>31</sup> halte. Die auch internationale Anerkennung für den am 28.3.1986 erstmals im österreichischen Fernsehen gezeigten Film zeigt, wie recht der Autor mit dem oppositionellen Image mit seiner Einschätzung hatte. Dieser mehrheitsfähige Befund bestätigt nur, was schon für die Heimatkunst der Jahrhundertwende weitgehend zutraf: die dargestellte ländliche Welt ist zur Projektionsfläche für die Wünsche der Intellektuellen geworden. Schon Roseggers Held war ja ein städtischer Journalist, der seinen aufgrund einer Wette zeitlich begrenzten Aufenthalt in der abgeschiedenen Provinz als Therapeutikum nutzt und seine an einen Professor gerichteten wöchentlichen Briefe schlußendlich als Heimatroman beim Staackmann-Verlag herausbringt. Er, der das Lob der schweren bäuerlichen Arbeit singt, heiratet die Tochter des Adamsbauern und wird Heimatschriftsteller mit ländlichem Wohnsitz. Bei Mitterer/Brandauer endet das »Selbsterfahrungsjahr« des Zivilisationsflüchtlings mit der Rückkehr in die Stadt: »Sein Opfergang war eine Erholungsreise mit Rückfahrkarte«.<sup>32</sup> Was die wegen ihres Heimatkitsches viel gelästerten 50er Jahre nicht zuwege brachten, scheint nunmehr möglich:

Zwischen Ludwig Anzengruber und Ludwig Ganghofer hat der neue deutsche Film nur wenig ausgelassen, was nicht »neu verstanden« oder wenigstens »in neuem Lichte gesehen« werden könnte. Nun also wieder Rosegger. Das ZDF brachte bisher schon »Jakob der Letzte«, »Der Waldbauernbub«, »Die Försterbuben« und die 26teilige Serie »Waldheimat«. Ein Ende ist nicht abzusehen: die Rosegger-Ausgabe letzter Hand umfaßt nicht weniger als vierzig Bände.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Zitiert nach AZ v. 12.2.1985. (»Roseggers aktuelle Aussteiger-Story«).

<sup>32</sup> Willi Winkler: Ein Gang aufs Land. In: Die Zeit v. 28.3.1986.

<sup>33</sup> Ebd.

In dieser Polemik sind die Rosegger-Verfilmungen eines Jahrzehnts genannt, die zugleich die Transformation des Heimatbegriffs veranschaulichen können. In keinem Jahrzehnt dieses Jahrhunderts wurden so viele Rosegger-Texte verfilmt wie im Zeitraum von 1976 bis 1986. Die Zerstörung von Heimat in *Jakob der Letzte*, gegen die sich die davon Betroffenen nicht zur Wehr setzen können, erscheint in der *Waldheimat* und in *Erdsegen* als Rückzugsraum für die Zivilisationsmüden. Der deklassierte Heimatbegriff, der den Linksintellektuellen durch Ernst Bloch »gerettet« schien, verliert vollends dessen politische Sprengkraft und sorgt als beliebter Integrationsbegriff für moralische Entrüstung über die Zumutungen des technisch-industriellen Fortschritts. Da die Dysfunktionalität dieser alten Fortschrittskritik nicht weiter reflektiert wird, bleibt das Einverständnis ungetrübt und wird durch eine ästhetische Konformität mit den schlichtesten Verfahren des narrativen Kinos gar nicht erst erschwert. Diese formale Simplizität erhielt durch das sozialgeschichtliche Interesse an der »oral history« zusätzliche Unterstützung. Die plebejische Losung einer Geschichtsschreibung »von unten« war suggestiv genug, um jene Alltagserzählungen zu inthronisieren, die den begehrten Betroffenheitseffekt abwarfen. Der ungeheure Erfolg von Edgar Reitz' Fernsehserie *Heimat* (1984) verdankte sich nicht zuletzt dem Rückgriff auf solche Verfahren, die sich aufgrund des autobiographischen Erfahrungshorizonts mit der Sehnsucht nach der Herkunftswelt emotional aufladen konnten. Eine solcherart künstlich hergestellte Naivität reproduziert eine Bewußtseinsgeschichte, die all das ausblendet, was sich hinter dem Rücken der Einzelsubjekte zugetragen hat bzw. das, was deren Nichtwissenwollen mit dem kollektiven Verdrängen der nationalsozialistischen Verbrechen rückkoppelt. Unter dem historisch belasteten Begriff vollzieht sich eine Entlastung der Geschichte, wie kritische Stimmen in Deutschland und insbesondere in Amerika wohl zu recht bemerkt haben: »Die neue Unschuld leidet unter Amnesie«, schrieb Horst Kurnitzky in einem Leserbrief an den *Spiegel*, dem die Serie von Reitz ein Titelheft wert war, und fuhr fort: »die allgemeine Angst frißt jede historische Erinnerung auf. An ihre Stelle tritt ein fragwürdiger Augenzeuge: So war es wirklich, Onkel Otto war dabei«. <sup>34</sup>

Mit der »Sehnsucht nach Heimat«, die sich 1984 mit einer Fülle von Hinweisen auf die zeitgenössische Literatur- und Filmproduktion belegen ließ, spekulierte auch die TV-Serie, die sich Roseggers *Waldheimat*-Erzählungen als Vorlage nahm. Zum Auftakt der zu Weihnachten 1983 erstmals ausgestrahlten Folgen wurde ein Porträt ihres Verfassers gezeigt, das sich abermals des Markenzeichens der Verkleinerung bediente, mit dem schon Rosegger Kindheit und bäuerliche

---

<sup>34</sup> In: *Spiegel* 42/1984. – Vgl. das Titelheft »Sehnsucht nach Heimat«, *Spiegel* 40/1984. – Für eine scharfsinnige Kritik an dem Film von Reitz und der »oral history« vgl. die Diskussionsbeiträge von Gertrud Koch in *Frauen und Film* 38/1985 sowie die Analyse von Anton Kaes: *From »Hitler« to »Heimat«: The Return of History as Film*. Cambridge, Mass./London 1989, S. 163-192, die auch die internationale Rezeption darstellt.



Herkunftswelt erfolgsträchtig zu verbinden wußte.<sup>35</sup> Das Nichterwachsene, der auf Dauer gestellte ›Waldbauernbub‹, ist die gewünschte Regressionsform, die sich im vorindustriellen Refugium der ›Waldheimat‹ den historischen Zumutungen der Modernisierung und der Zweckrationalität der Zivilisation entzieht. Dieses Angebot erwies sich hundert Jahre nach dem Erscheinen der zweibändigen (später auf vier Bände erweiterten) Sammlung als modernisierungsfähig und ließ sich – als Fernsehsendung – kulturkritisch gegen die Omnipräsenz amerikanischer Fernsehunterhaltung ausspielen (wovon auch Edgar Reitz' Serie Gebrauch macht). Sechs Drehbuchautoren und zwei Regisseure (Hermann Leitner und Wolf Dietrich) adaptierten die durchaus prägnant und auf narrative Pointierung komponierten Erzählungen Roseggers, die – darin heutigen Interessen entgegenkommend – durch ihre autobiographischen Signale die Realitätseffekte steigern, die im Einspielen von ethnographischen Besonderheiten eine vom Verschwinden bedrohte bäuerliche Kultur evozierten. Roseggers mühsamer Anstrengung, ihr zu entkommen, korrespondierte ein nachträglicher Poetisierungszwang, der sich damals wie heute als publikumsgerecht erwies. »Dem Publikum sind Begriffe wie ›Familie‹, ›Heimat‹ und ›Natur‹ wieder wertvoll geworden«,<sup>36</sup> soll ein Redakteur des ZDF zu den Publikuserwartungen gemeint haben.

Der Mythos dieser kindlich-bäuerlichen Gegenwelt zur Geschichte des Fortschritts, der das Bedürfnis nach diesem Mythos hervorgerufen hat, war so verlockend, daß er im österreichischen Bundespräsidentenwahlkampf als willkommene Konnotation für einen welterfahrenen Kandidaten genutzt wurde.<sup>37</sup> Der semiotische Prozeß verlief allerdings in umgekehrter

---

<sup>35</sup> Vgl. Das Fernsehspiel im ZDF, 43/1983-84, S. 20-22. Das Drehbuch für diese »Weihnachtsgeschichte nach Peter Rosegger« – so der Untertitel – hat Lida Winiewicz geschrieben, die sich durch ihre Arbeit für dieses Fernsehspiel von ihrem Rosegger-Klischee (»eine Art literarischen Wurzelsepp, dessen holzgeschnittene Prosa, in rauchschwarzer Stube gefertigt, dem steirischen Heimatforscher gemäßer wäre als mir«, ebd., S.22) befreien und zu einer Bewunderin werden konnte.

<sup>36</sup> Zit. nach Der Alpl-Clan. In: Der Spiegel 51/1983.

<sup>37</sup> Vgl. »Roseggers Waldheimat für Waldheim«. Steirisch-wienerische Freundschaft am Alpl. In: Die Presse v. 11.10.1985.

Richtung: Der Name des Präsidenten lud sich nicht mit dem poetisch Besonderen auf, sondern totalisierte es zur Metapher für ein Land, dessen Mythen nicht mehr als schöner Schein geglaubt wurden.

ORT UND ZEIT.

Zum Dilemma von Regionalarchitektur und Moderne<sup>1</sup>

*Vorbemerkung:* Wenn wir glauben Regionen wahrzunehmen, ist das noch lange kein Beweis, daß es sie wirklich gibt.

*Freche Vorbemerkung:* Der Wunsch nach offenen Regionen setzt deren Definition, also Begrenzung voraus. Daß das Ziel der Begrenzung die Geschlossenheit ist, steht zu befürchten.

*Unmögliche Vorbemerkung:* Die Beziehung von Regionalkultur und Moderne ist eine voreilige Annahme, denn wer sagt, daß die Moderne nicht ein regionales und der Regionalismus nicht ein internationales Phänomen ist? Man könnte auch sagen, die Rettung der Moderne liegt im Regionalen, in der Überprüfung, Präzisierung und Konkretisierung ihrer Themen vor Ort, während der Regionalismus als ästhetische Problemlösung weltweit Pleite macht.

*Zum Begriff der Region*

*Region* ist ein sehr junger Begriff. Er verdankt seine Entstehung der Bildung der europäischen Nationalstaaten im 19. Jahrhundert, er ist also, so vermute ich, in erster Linie ein politischer und erst in zweiter Linie ein kultureller Begriff.

Wenn später die Kultur an die erste Stelle gesetzt wurde, so war dies meist eine politische Absicht, eine Strategie der Befriedung, die kulturelle Identität, was immer das sei, hat klugerweise nicht einmal Stalin angetastet.

Ich beginne mit dieser Binsenwahrheit, weil ich mein Thema einschränken möchte. Ich möchte die Region, das Regionale oder Regionalistische beim Wort nehmen. Ich spreche also nicht darüber, ob die gotischen Bauhöfen über- oder interregionale Phänomene waren, wie der Informationsfluß zwischen den europäischen Fürstentümern funktionierte. Mich interessieren in diesem Kontext nicht die spätfudalen oder frühkapitalistischen Moden, etwa der Chinoiserien, Ägyptomanien oder der Japonismus, ich frage also nicht weshalb Mozart einen Marsch a la turca komponierte oder Friedrich Schinkel ein Schweizer Chalet nach Rügen verpflanzt hat. Natürlich haben diese Phänomene insofern mit unserem Thema zu tun, als es in einem gewis-

---

<sup>1</sup> Dieser Vortrag (und nunmehrige Aufsatz) wurde anlässlich des Symposiums «Offene Regionen» der IGNM (Internationale Gesellschaft für neue Musik) im März 1996 (Wien) gehalten. Er wurde bisher veröffentlicht in: Friedrich Achleitner: Region, ein Konstrukt? Regionalismus, eine Pleite? Basel: Birkhäuser 1997, p.163-182. Der IGNM ist für ihr Entgegenkommen herzlichst zu danken.

sen Sinne um die Abkoppelung der Form von ihren Inhalten geht oder umgekehrt, um die Bindung von Formen an bestimmte Inhalte.

Ich möchte auch nicht von den einander beeinflussenden Weltkulturen sprechen. So gesehen herrscht ja heute die totale Verfügbarkeit über sämtliche historischen und gegenwärtigen Formen und auch eine Beliebigkeit in ihrer Verwendung und Ausbeutung. So könnte man auch behaupten, daß sich das Regionale nicht nur am substantiell Vorhandenen definiert, sondern als ein Ergebnis der Auseinandersetzung mit der registrierten und medial gespeicherten »Weltkultur«.

Die *Region* ist abhängig von einem sie definierenden Zentrum. Sie ist ein Produkt des Unterscheidungsvermögens der Städter. Und so sehen die Regionen auch aus. Erst später wurden diese von anderen beschrieben und festgelegten Merkmale von den in der Region lebenden Menschen verinnerlicht und als Identitätsmerkmale begriffen.

Was ist eine *Region*? Wo beginnt sie? Wie sehen die Grenzen von Regionen aus? Wer bestimmt, was eine Region ist? Wer unterscheidet die Regionen? Handelt es sich um geographische, politische, sprachliche, ethnische oder um kulturelle Merkmale? Sind die Alpen eine Region oder das Zillertal? Ist Tirol eine Region? Oder ist Südtirol dem Trientinischen, Nordtirol dem Bairischen und Osttirol dem Kärntnerischen verwandter? Was ist die Identität einer Region: Ihre Produktion, ihre Landschaft, die Geschäftstüchtigkeit, die kulturellen Ressourcen oder sind es einige Symbolfiguren: Mozart, Bruckner, Wolkenstein, Goethe? Oder bestimmen die großen historischen Ablagerungen in den Städten die Region: die Renaissance Salzburgs, der Barock Wiens, die Gotik Prags? Ist das Regionale die Abweichung von den großen kulturellen Normen, die Sonderform, die Mischform oder gar die zeitverschobene Wiederholung? Definiert sich das Regionale wiederum an eigenen Zentren mit ihren eigenen Maßstäben? Was sind die beschreibbaren Merkmale einer Region die sich zum Rand hin verdünnen, bis sie in eine andere Qualität (oder Region) hinüberkippen? Vielleicht ist das Regionale überhaupt nur Übergang, ein Phänomen der Peripherien, ein Aggregatzustand wechselnder Verdünnung und Verdichtung?

Worauf begründet sich also ein Regionalismus? Hat er etwas mit Selbstdefinition, Selbstbewertung einer Region zu tun? Oder ist er inzwischen ein strategischer geworden, verbunden mit ganz konkreten Absichten? Ein ästhetisches Schmieröl für die Wirtschaft? Oder ist er ein Rückzugsbegriff? Eine Bankrotterklärung? Oder doch ein plakatives Element der Identifikation, ein aggressives der Vereinnahmung und Ausgrenzung, der Markierung oder Grenzsicherung? Wieso werden sich dann die Regionen, wenigstens im Bauen, immer ähnlicher?

Region ist, so vermute ich einmal, ein Begriff selektiver Wahrnehmung in einem ganz konkreten Interessensrahmen, der, durch Fokussierung auf bestimmte regionale Probleme oder Konflikte, eine kollektive Bestätigung erfährt. Dieser Begriff kann sein Gültigkeitsterritorium beliebig ausdehnen oder begrenzen, ebenso seine Inhalte oder Merkmale. Er ist auch ein beliebig auffüllbarer Begriff, der also leicht manipuliert und mißbraucht werden kann. Um es ein

wenig paradox zu formulieren: Region ist ein unbrauchbarer Begriff, der immer gut zu gebrauchen ist. Trotzdem ist Region auch eine Erlebniswirklichkeit. Wer würde das bestreiten. Jeder der gerne reist und einkehrt, weiß das. Eine harmlose Orientierungshilfe für das Auge des Touristen? Egon Friedell hat die geistige Beweglichkeit der Griechen an ihrer Dichte der Regionen, der landschaftlichen Vielfalt und am raschen, kleinräumigen klimatischen Wechsel festgemacht. Vielleicht ist der Begriff der Region nur ein Problem der Vorzeichen. Der Benennung. Der Festlegung und Übereinkunft. Eine Hilfskonstruktion?

Den Begriff *Region* hätten wir also nicht geklärt. So kann ich ruhig den Versuch unternehmen, mich mit dem Begriff einer Regionalarchitektur zu beschäftigen. Ich benutze eine alte, unbrauchbare, aber vielleicht nützliche Hilfskonstruktion, die Unterscheidung von *regionalem Bauen* und *regionalistischer Architektur*.

### *Regionales Bauen*

Das regionale Bauen ist eingebettet in die Bedingungen und Ressourcen einer Region, ist unmittelbarer und weitgehend unreflektierter Ausdruck einer geschlossenen Lebenswelt. Das heißt, es ergibt sich aus den tradierten Erfahrungen dieser Lebenswelt, es artikuliert sich an erprobten Haustypen im Zusammenhang mit einer oft über Jahrhunderte entwickelten Arbeits-, Produktions- und Wirtschaftsform; es ist abhängig vom Klima, von den vorhandenen Baustoffen und den damit entwickelten Fertigkeiten, von der Struktur und Topographie der Landschaft, ihren materialen Grundlagen, der Gunst oder Ungunst der Lage in einem größeren Beziehungsnetz. Vielleicht noch bedeutender sind ethnisch-kulturelle Faktoren, tradierte Bilder, Entstehungsmythen, Symbole für Zugehörigkeiten. Nicht zu übersehen: politische Grenzen, alte Besitzverhältnisse oder eben natürliche Grenzen.

Ein entscheidendes Merkmal regionalen Bauens - vorausgesetzt daß es jemals diesen platonischen Zustand gab - scheint mir auch darin zu liegen, daß es sich noch in keinem bewußt ästhetischen, sich selbst reflektierenden Zustand befindet. Man könnte diesen Zustand als einen paradisiischen bezeichnen, mit dem Haken aller Paradiise, daß jene, die in ihm leben, es nicht wahrnehmen können. Wir haben es also in unserer Konstruktion mit einem besonders arglosen und offenen Bauen zu tun. Veränderungen, die von außen kommen, werden - gleich Adolf Loos - in erster Linie als Verbesserungen der Lebensumstände empfunden.

Nehmen wir an, diesen Zustand hätte es um 1800 in Europa noch gegeben. In den Landschaften der Biedermeiermaler standen neben den Bauten der bäuerlichen Lebenswelt eben nur Kirchen, Klöster, Pfarrhöfe, Mühlen, Brauereien und frühe, also bescheidene Gewerbebauten. Mit der industriellen Revolution drangen in diese Landschaft Fabriken, Kanäle, Bahntrassen und Bahnhöfe, Schulen, Hotels oder Kurbauten und viele andere neue Typologien ein. Hier könnten wir, nicht weniger arglos, eine neue ästhetische Gegenwelt der Technik konstruieren, die, zunächst abgekoppelt von den architektonischen Interessen des Bauens, Symbole des Fortschritts in die Landschaft setzte. Ich fürchte, wenn man von temporären technischen Anlagen

(wie etwa Fördertürmen, Verladeanlagen, Transporteinrichtungen im Bergbau, etc.) absieht, gab es diese reinen Objekte kaum, denn schon die Radwerke an der Eisenstraße kannten das Thema der architektonischen Einkleidung. Wir müssen also aufpassen, nicht einer rein funktionalistischen Interpretation der Baugeschichte auf den Leim zu gehen.

### *Regionalistische Architektur*

Es war charakteristisch für die bürgerliche Kultur, daß sie auf die Veränderungen der Landschaft durch Industrie und Verstädterung (die auch die Demontage eines alten Wertsystems bedeutete) nicht mit der Bekämpfung der Ursachen, sondern mit der Kosmetik der Symptome reagierte. Natürlich konnte man diesen Veränderungsprozeß nicht in Frage stellen, dessen Ursache man selbst war, sondern man reagierte mit den Mitteln, die man zur Verfügung hatte. Der architektonische Historismus, sehr vereinfacht, die Abkoppelung der Form von alten Inhalten - einer interpretierten, wenn nicht erfundenen Geschichte - lieferte die Methoden, um neue Inhalte in alte Formen zu verpacken, und als die Industrialisierung auch auf dem Lande eine Omnipräsenz entwickelte, griff man im Zuge der Heimatschutzbewegung nach neuen Vorlagen, die natürlich in der noch älteren ländlichen Kultur gesucht wurden.

Der regionalistische Blick setzt zuerst eine Distanz voraus, er separiert die Formen von ihren tatsächlichen Ursachen. Er macht die echten oder vermeintlichen baulichen Merkmale einer Region zu einem architektonischen Thema. Der gleichzeitige Versuch, die Verwendung traditioneller Formen oder ihre Adaption in verbindlichen Formeln festzulegen, entwertet, ja verfremdet diese Formen zumindest aus der Perspektive der Originale. Regionalismus ist also eine Form von Historismus, die Verfügbarkeit über eine überschaubare Formenwelt signalisiert. Ein Historismus, bei dem nicht ein »Stil« als Referenzebene benutzt wird, sondern die anonymen Merkmale einer regionalen Baukultur. Darin drückt sich auch eine ganz bestimmte Haltung, eine Art Kulturkolonialismus aus, die Anbiederung und Herrschaft in einem zeigt. Eben der Loos'sche Notar, der mit dem Bauern im Anzengruber-Dialekt spricht.

Ein schönes Beispiel ist die Gründung des Nobel-Badeortes Trouville in der Normandie (Abb. 1), in den sich in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts an den Wochenenden »ganz Paris« traf und für den von einem geschäftstüchtigen Bürgermeister ein »normannischer Regionalstil« erfunden wurde, in dem man abgesehen von regionalen Elementen, Spuren vom Schweizer Chalet-Stil bis zum englischen Landhaus findet, sozusagen eine Mischung, die nur durch den Erfolg gerechtfertigt wurde.

*Regionalismus* ist also ein Entwurf, eine Ableitung aus der ästhetischen Wahrnehmung einer Region. Regionalismus ist immer parteiisch, tendenziell, ja ideologisch, auch berechnend. Regionalismus hat restaurativen Charakter, er benutzt die kulturellen Ressourcen einer Region - was immer das sei - als Argument. Dem Regionalismus fehlt die Naivität, die Selbstverständlichkeit der Formfindung. Regionalismus ist ein Bildungsprodukt, ein akademisches Projekt. Sie bemerken, ich stehe jetzt vor der Falle einer falschen Alternative: Hie heile Welt, reine

Unschuld und da die städtische Kultur, die in unseren Breiten gerne als Zivilisation denunziert wird. Um das Thema vorläufig abzuschließen: Da wir im Historismus, also im vorigen Jahrhundert die Unschuld der Formfindung verloren haben, bleibt uns nur die regionalistische Alternative, der distanzierte Blick der bewußten Wahrnehmung der Qualitäten einer Region, die Frage allein ist nur die nach unseren Absichten, aber davon später.

### *Nationalromantische Architekturen*

Ich mache nur scheinbar einen kleinen Umweg: Die Entwürfe von nationalromantischen Architekturen am Beginn unseres Jahrhunderts, also im Windschatten der Moderne, haben viel mit unserem Thema zu tun. Sie belegen die Künstlichkeit dieser Projekte. Es ist natürlich kein Zufall, daß in der Architekturgeschichte der Moderne die Frage nach Nationalstilen – also einer Ästhetik nationalromantischer Bewegungen – nur eine relativ kurze Zeit aktuell war, ja, daß sie überhaupt nur als Episoden historischer Situationen wahrgenommen werden können. Es ist vielleicht auch weiters kein Zufall, daß diese Entwicklungen zunächst am Rande Europas stattgefunden haben, einerseits in Finnland, andererseits in Katalonien, oder daß sie später eine Begleiterscheinung des Zerfalls der Donaumonarchie waren. Und es ist sicher kein Zufall, daß diese »Stile« an einzelnen Architektenpersönlichkeiten festgemacht werden können, etwa an der finnischen Gruppe Hermann Gesellius, Armas Lindgren und Eliel Saarinen (hier – Abb. 2 – deren gemeinsame Wohnanlage in Hvitträsk, 1902) oder an Lars Sonck, aber auch in Katalonien an der Gruppe des Modernisme, vor allem aber an der alles überragenden Figur des Antoni Gaudi (hier – Abb. 3 – die Casa Vicens, 1878-80).

Nationalromantische Tendenzen oder Versuche von Entwürfen nationaler Stile entstanden in ganz besonderen kulturpolitischen Konfliktsituationen mit nationalen oder übernationalen Zentren. Während die katalonische Situation bis heute nicht entspannt ist (ein Symbol dieser Situation ist vielleicht die unvollendete Sagrada Familia), also man immer noch zuerst von einer katalonischen und erst in zweiter Linie, wenn überhaupt, von einer spanischen Architektur spricht, hat sich in Finnland, mit der Staatsgründung von 1917, dieses Problem gelöst. Der finnische Konflikt war ein doppelter: Das russische Großfürstentum repräsentierte die politische, die schwedisch sprechende Oberschicht, die ökonomische und kulturelle Fremdherrschaft. Erst durch die Aufwertung der finnischen Sprache (die jene der Unterschichten, vor allem der Bauern war) zur Nationalsprache – ermöglicht durch die Entdeckung des Nationalepos Kalevala (1835) – war es später erlaubt, auch in Kunst und Architektur, nationale Träume zu träumen.

Bevor ich mich auf das Glatteis der Entwürfe von National-Architekturen im Konflikt mit Wien wage, möchte ich noch versuchen, das Gleiche oder Verbindende dieser Architekturen zu beschreiben. Das romantische Potential liegt zweifellos in der Rückbesinnung auf das Handwerk, orientiert an der englischen *Arts-and-Crafts-Bewegung*, in der Suche nach authentischen Symbolen (etwa Nationalfarben) und volkstümlichen Ornamenten, die möglichst aus

der *Tiefe der Geschichte* kommen sollten (hier – Abb. 4 – ein Beispiel aus Ljubljana, eine Genossenschaftsbank von Ivan Vurnik, 1921, die Ornamentik entwarf seine Frau, eine Wiener Malerin) oder auch mit Ursprungsmythen in Beziehung gebracht werden konnten. Als Modelle wirkten Motive alter, volkstümlicher Architekturen und Bautechniken. Diese Ressourcen waren verständlicherweise nicht sehr groß und auf jeden Fall für die neuen, oft repräsentativen Bauaufgaben ungeeignet oder nur für dekorative Anregungen brauchbar. So kann heute die Direktorin des Finnischen Nationalmuseums, Rita Ware, nicht ohne Selbstironie behaupten, daß die finnische Nationalromantik gleichermaßen englische, schwedische und russische Quellen habe. Ein gar nicht so gefinkelter Architektursthistoriker könnte noch herausfinden, daß es in Finnland noch eine zweite nationale Tradition gibt, nämlich den deutschen Import eines Schinkel'schen Klassizismus, der über St. Petersburg durch Carl Ludwig Engel (Wiederaufbau des abgebrannten Turku) ins Land gebracht wurde (Abb. 5) und der das interessante Phänomen eines Rückübersetzungsklassizismus (also von Stein in Holz) zur finnischen Spezialität machte.

### *Nationalromantische Bewegungen in Mitteleuropa*

Theophil Hansen riet zwar Maximilian II., dem König von Bayern, von der Schaffung eines Nationalstiles ab, wie aber die spätere Entwicklung zeigte, konnten es die Bayern doch nicht ganz lassen. Dem Unternehmen kam zwar die Reichsgründung Bismarcks in die Quere, so wurde eben aus dem National- ein Regionalstil. Eine bedeutende Schubkraft entstand später durch die Heimatschutzbewegung und wenn man es genau bedenkt, so wäre den Bayern das irrationale Konstrukt einer kollektiv akzeptierten architektonischen Tracht fast gelungen. Hier (Abb. 6) ein frühes Beispiel bairischen Exports nach Tirol, eine Villa in St. Anton, 1912, in dem man nicht unschwer die Elemente eines späteren internationalen »Alpinen Stils« erkennen kann. Ob für den Regionalismus in Bayern ab 1871 die neue Reichshauptstadt Berlin und die Vorherrschaft der Preußen eine beschleunigende Rolle spielte, entzieht sich meiner Kenntnis. Jedenfalls hat später der Architekt des »Führers«, Albert Speer, von Berlin aus, mit seinem Entwurf für den Berghof am Obersalzberg (Beispiel: Atelierhaus Speers, 1937 – Abb. 7), dem ganzen ein zynische Krone aufgesetzt, die, als die höhere Weihe eines *Alpinen Stils*, bis heute ihre katastrophalen Folgen hat.

Komplizierter scheinen mir die Auseinandersetzungen in der Distanzierung von Wien, im Zuge der Auflösung der Donaumonarchie, zu sein. Daß nationalistische Komponenten im Vordergrund standen ist klar, es bleibt aber auch eine Frage, wieweit hier ebenso relativ autonome künstlerische Prozesse abliefen – etwa in der Auseinandersetzung mit dem Über-Ich Otto Wagner und einer Neuorientierung an den Kunstzentren Paris, Berlin oder Moskau.

Der tschechische Kubismus war einerseits eine Kampfansage gegen Rationalismus und Positivismus, gegen den ästhetischen Imperialismus Otto Wagners – ein Schritt von der *modernen Architektur zur Architektur*, wie Pavel Janak formulierte –, andererseits doch auch der idealistische Versuch, aus historischen Wurzeln eine Nationalarchitektur (oder zumindest eine



nationale Architektur) zu begründen (hier - Abb. 8 - ein Haus von Janak, 1913). Die böhmische Architekturgeschichte stellte ein unverwechselbares Modell zur Verfügung, den expressiven, an der Gotik inspirierten Barock des Giovanni Santini-Aichel, der es der Prager Avantgarde ersparte, Vorbilder in den Niederungen der Volksarchitektur zu suchen (hier - Abb. 9 - ein solches historisches Beispiel von Giovanni Santini-Aichel, die Friedhofskapelle von Saar, 1719-22). Ich weiß, ich mache hier eine kühne und sehr verkürzte Behauptung, aber es ist ebenso eine historische Tatsache, daß die Diskussion der Gruppe um Jan Kotera, also Pavel Janak, Josef Gocar, Josef Chochol, Vlatislav Hofman und anderer, auf einem sehr hohen akademischen Niveau geführt wurde und wenig mit der Phraseologie nationalromantischer Schwärmer zu tun hatte. Wenn man Akos Moravanzky folgen kann, so hatte der tschechische Kubismus in seiner Entstehungszeit eher die Merkmale einer Schulgründung und geriet erst mit den späteren Versuchen eines Rondo-Kubismus auf nationalromantisches Terrain (hier - Abb. 10 - eine spätere Arbeit von Pavel Janak, die diese Rückwendung illustriert, das Krematorium von Pardubice, 1922/23). Und diese Episode war, wie wir wissen, wiederum eine äußerst kurze.

Anders liegen die Probleme bei Dusan Jurkovic. Sein Vokabular impliziert nicht nur das Pflichtprogramm englischer Landhaus-Rezeption und mitteleuropäischen Secessionismus (hier - Abb. 11 - sein Eigenhaus in Bratislava von 1923), sondern sehr viel Folkloristisches aus den damals weitgehend unentdeckten Quellen der slowakischen und polnischen Holzarchitektur. Obwohl seine Kriegerfriedhöfe im Auftrag des österreichischen Militärs entstanden - oder vielleicht gerade deshalb - sind sie Hommagen an die slowakische Landschaft und an deren bäuerliche Kultur (Friedhof von Gladyszow, 1916 - Abb. 12). Vielleicht ist aber Jurkovic nur deshalb diese eindrucksvolle Transformation gelungen, weil in diesen Gebieten wirklich noch eine ungebrochene bäuerliche Kultur vorhanden war und ihre Vereinnahmung und auch ihr dekorativer Mißbrauch durch das Bildungsbürgertum - etwa in Kurorten - erst einsetzte.

Ein individuelles und höchst artifizielles Beispiel extremer Art und Qualität gab Ödön Lechner, dessen ungarische Geschichte nicht nur in zeitliche Untiefen, sondern auch in formale Träume führte. Lechner ging es nicht um eine Wiederbelebung der Volksarchitektur und eine Suche nach der *Seele des Volkes* (wie etwa bei Károly Kós oder Aladár Árkay), sondern real um die Konstruktion einer Nationalarchitektur mit Hilfe einer weit aus dem nahen und fernen Osten »heimgeholten« und beliebig transformierten Ornamentik. (Von Ödön Lechner das Geologische Institut, 1896-99 und die Postsparkasse, 1901 - letztere Abb. 13 -, beide Budapest und die Siedlung Weckerle von Károly Kós - Abb. 14 -, 1908 bis 1913, die sich stark an der Siebenbürger Volksarchitektur orientierte).

### *Zwischenbemerkung*

Es fällt auf, daß die Entwürfe von regionalistischen oder nationalromantischen Architekturen allgemein höchst subjektive und kurzlebige Kreationen waren, die nicht nur vom Gang der Geschichte, sondern auch von der Entwicklung der Moderne überrollt und schnell entwertet

wurden. Wenn es sich auch oft um eindrucksvolle individuelle Leistungen handelt, so haben sie doch eher den Charakter von Illustrationen kurzer, emphatischer, kollektiver Gefühlswallungen, sie sind festliche Inszenierungen, die die Geschichte ebenso schnell wieder abräumt und mitnimmt. Es gibt aber auch das umgekehrte Modell: Daß ein Architekt den Ehrgeiz entwickelt, mit den kulturellen Ressourcen der Region den höchsten Qualitätsansprüchen einer Metropole zu entsprechen, was zur Folge hat, daß er später als Identifikationsfigur dieser Region vereinnahmt wird. Ich denke etwa an den Otto-Wagner-Schüler Josef Plecnik, der Slowenien und Ljubljana sozusagen in den Diskurs der Moderne einführte. Die Auseinandersetzung mit Plecnik würde zumindest einen eigenen Vortrag verlangen. Ich verweise hier nur auf die Kirche im Moos, Ljubljana (1920-40) - Abb. 15 - und auf die Universitätsbibliothek, ebenfalls Laibach (1936) - Abb. 16.

### *DIE MODERNE, was immer das sei*

Durch den Bauwirtschaftsfunktionalismus der fünfziger und sechziger Jahre ist die Moderne in den Ruf der Gleichmacherei, der Unfähigkeit einer Identitätsstiftung, der Monotonie etc. etc. gekommen. Die Hilflosigkeit gegenüber diesen Phänomenen hat nicht nur in der post-modernen Welle der siebziger Jahre zu zahlreichen, wiederum sehr ähnlichen Regionalismen geführt, die vom Polarkreis bis in die Provence fast gleich waren, sondern auch zu radikalindividualistischen, marktfähigen Angeboten, wie wir sie in Wien durch Hundertwasser kennen.

Natürlich hat die Architektur der Moderne die plakativen Inhalte des *Projekts der Aufklärung* wie Wissenschaftlichkeit, Fortschritts- und Zukunftsorientiertheit, Wandel, Dynamik, Betonung des innovativen Aspekts der Kunst, Rationalismus, Positivismus, Ordnung, Kausalität, Zeitbewußtsein, Leistung und was es noch alles an Untugenden geben mag, nicht nur verinnerlicht, sondern auch propagiert und tabuisiert. Wenn man sich aber ihre Protagonisten und deren Wirkungsfelder ansieht, so entdecken wir eine ungeheuer vielfältige und vielgestaltige Landschaft, die man auch ebenso durch unverwechselbare Orte bezeichnen kann. Ich nenne zu Ihrer Erinnerung nur Glasgow, Barcelona, Mailand, Como, Brüssel, Utrecht, Amsterdam, Paris, Nancy, Wien, Berlin, Prag, Brünn, Zlin, Bratislava, Frankfurt, Ljubljana, Weimar, Dessau, Moskau, Budapest, Helsinki oder Stockholm. Dabei habe ich sicher viele vergessen.

Ich möchte behaupten, daß alle Architekturen, die an diesen Orten entstanden sind und die dem sogenannten funktionalen oder internationalen Stil angehören, so verschieden sind, daß sie leicht mit ihren Orten oder Regionen identifiziert werden können. Hier stellt sich das Regionale plötzlich als eine ganz neue Qualität dar, nämlich als jene Kraft, die das Denken der Zeit in einem konkreten kulturellen Kontext realisiert.

Darf ich Ihnen diese Tatsache mit ein paar Beispielen veranschaulichen: Für die Holländische De Stijlbewegung, der man sicher nicht regionalistische Interessen vorwerfen kann, ist das Haus Schröder von Gerrit Thomas Rietveld, 1924 in Utrecht erbaut, ein unver-

wechselbares Konzentrat des Denkens der Avantgarde Hollands in den zwanziger Jahren (Abb. 17). Le Corbusiers Villa Savoye in Poissy, 1927-31, ist nicht nur ein Schlüsselbau im Werk eines genialen Architekten, sondern eben auch eine Arbeit, die in der Entwicklung der Moderne ihre kulturgeographische, wenn man will, ihre regionale Bindung hat (Abb. 18). Das legendäre »Haus am Attersee« von Ernst Anton Plischke, 1933/34 erbaut (Abb. 19), ist eine Hommage an das Salzkammergut, an die aristokratische und bürgerliche Ferienkultur dieser Landschaft und das Haus Rosenbauer von Lois Welzenbacher, 1929/30 am Linzer Pöstlingberg erbaut, ist eine ähnliche Liebeserklärung an den Ort, wenn auch mit ganz anderen Mitteln (Abb. 20). Die tschechische Avantgarde bediente sich scheinbar der gleichen Mittel, obwohl die Bauten der Brüner Avantgarde - hier (Abb. 21) eine Arbeit von Bohuslav Fuchs, das Hotel Avion in Brünn (1927/28) - leicht als Bauten dieser lokalen Schule zu identifizieren, wenn auch - zugegeben - nicht so leicht als solche zu beschreiben sind. Ich mache mit diesen kurzen Hinweisen etwas sehr Unseriöses, weil jede dieser Arbeiten eine genaue Beschreibung des kulturellen und zeitlichen Standortes verdiente. Aber es geht mir in diesem Zusammenhang nur um die Illustration eines Gedankens. Giuseppe Terragnis Casa del Fascio in Como, erbaut 1936, ist ein ähnliches Beispiel, das, in seiner kulturgeschichtlichen und architektonischen Komplexität, die Kritik der Postmoderne an der Moderne ad absurdum führt (Abb. 22).

## ORT

Es ist im architektonischen Kontext natürlich sehr viel über den Ort, vom Mythos des *genius loci* bis zur gestaltpsychologischen Wahrnehmung geschrieben worden. Eines ist sicher, Orte haben etwas mit dem Überdauernden, Beständigen, mit Speicherung und Spuren, mit Überlagerung, Komplexität, Gleichzeitigkeit, Unverwechselbarkeit, Überschaubarkeit, aber auch Unerforschlichkeit, mit Schutz und Erinnerung, Vertrautheit, Beschreibbarkeit oder der Illusion von Beschreibbarkeit und der Unbeschreibbarkeit, mit Wiederholung, Kontemplation, Vertrautheit, Heimeligkeit, Erstarrung, Gewohnheit, Konvention, Klischeewahrnehmung, Blindheit, Abgestumpftheit etc. etc. zu tun. Orte sind aber in ihrer scheinbaren Statik ebenso dynamisch, nicht nur was ihre physische Veränderung betrifft, sondern auch in ihrer zeitgebundenen Wahrnehmung. Man könnte vereinfachen: Kein Ort wird zweimal gleich gesehen. Die Architektur ist in ihrer Verwirklichung an den Ort gebunden, sie ist nicht nur von ihm absolut abhängig, sondern auch an ihn gefesselt, selbst wenn sie die Unabhängigkeit zum Programm hat. Wenn Sie nun akzeptieren, daß Orte nicht nur individuell unterschiedlich wahrgenommen und interpretiert werden, was durch den architektonischen Entwurf zwangsläufig der Fall ist, sondern auch noch mitdenken, daß sie in der sogenannten multikulturellen Gesellschaft (vor allem in den Städten, aber heute fast ebenso auf dem Lande - Thema Tourismus) mit unterschiedlichsten Interessen und Lebensformen besetzt werden, so führt sich der Begriff der Region oder das Projekt des Regionalismus völlig ad absurdum. Noch mehr, er muß zwangsläufig ein ideologischer, tendenzieller, ja aggressiver werden, der die Selektion, die Reinheit oder gar

Reinigung, die Intoleranz, das Ausschließen zum strategischen Prinzip macht. In diesem Zusammenhang möchte ich auf den interessanten Aufsatz *Abschied vom Regionalismus – Bauen auf dem Weg zu einer neuen Identität* von Irma Noseda (Bau-Art 4) über Schweizer Beispiele hinweisen.

### *Architektur und Ort oder Die »beheimatete Moderne«*

Ich möchte mit drei Beispielen der österreichischen Gegenwartsarchitektur abschließen. Wir haben ja bei uns die paradoxe Situation, daß sich gerade in jener Architektur, die schon lange nicht mehr den Regionalismus zum Thema hat, starke regionale Zentren ausgebildet haben. Ich denke, neben Wien, an die Steiermark und Vorarlberg. Das sind beschreibbare Architekturtendenzen mit einer eigenen Geschichte, mit ihren eigenen Konflikten, Kontinuitäten und Brüchen. Sie sind nicht als Schulen konzipiert, obwohl sie teilweise den Charakter von Schulen angenommen haben und, was den Sachverhalt bestätigt, auch ein eigenes Potential an Kritik und Gegenstrategien entwickelt haben. Zumindest die Fachwelt assoziiert heute mit dem Wort *Vorarlberg* nicht mehr die Vorarlberger Barockbaumeister oder das Wälderhaus, sondern die sogenannten *Baukünstler*, die die Region in den letzten zwanzig Jahren radikal verändert haben. Ähnliches gilt von der sogenannten *Grazer Schule*.

#### *1. Beispiel: Schule und Gemeindsaal in Warth, Vorarlberg, Entwurf: Roland Gnaiger, 1990-92*

Der Ort hat 180 Einwohner und 2500 Betten der Hotellerie, er liegt auf 1500 Meter Seehöhe. Das Dorf ist also ein großer Dienstleistungsbetrieb, dessen »Angestellte« und Kinder bisher keine wie immer gearteten Räumlichkeiten für ihr eigenes Leben als Dorf hatten. Mangels einer Hauptschule mußten die Schüler die Wintermonate getrennt von ihren Familien verbringen, da das Dorf oft wochenlang nicht oder nur schwer erreichbar ist. Der turmartige Bau (Abb. 23 u. 24), der an einem steilen, fast unbebaubaren Hang errichtet wurde, besteht aus einem unten liegenden Eingangsgeschoß mit Foyer und technischen Räumen, einem zweigeschossigen Saal (mit Galerie) und einer zweigeschossigen Volks- und Hauptschule, die von einem zweiten Niveau (einem angeschlütteten ebenen Dorf- und Spielplatz) erreicht wird. Der ästhetisch äußerst disziplinierte und kompakte Bau setzt sich von den wuchernden und aus den Nähten platzenden Hotelbauten bewußt ab und entwickelt mit der alten Kirche einen eigenen »typologischen Dialog«. Die einprägsame, resistente Form ist noch durch die Gestaltung der Fassaden unterstrichen, die einerseits durch die unterschiedliche Ausbildung der Fenster die räumliche Konzeption ablesbar machen, andererseits daraus eine aufsteigende Bewegung erzeugen, die das Volumen fast schwebend erscheinen lassen. Die feine Textur der Holzschalung, der Sonnenschutz und das schirmartig »aufgespannte« Dach (Schneelast 480 Tonnen) unterstreichen diese Bewegung. Das Bauwerk ist aber nicht nur als ein besonderer Blickpunkt in einer eher diffusen Bebauungsstruktur entworfen, sondern es erschließt selbst – wie einen

Bilderbogen - den herrlichen Landschaftsraum. »Bauen in der Landschaft« ist somit als »Leben mit der Landschaft« verstanden und in architektonischer Form zum Ausdruck gebracht.

Die Qualität dieses Bauwerks liegt also nicht im unmöglichen Versuch einer »Anpassung« an das trichterliche Durcheinander einer Tourismusarchitektur, sondern in der überzeugenden Entwicklung eines Bauwerks für die räumlichen Bedürfnisse einer Gemeinde, der Charakteristik eines Bauplatzes, der Lage zum Ort und den bautechnischen Möglichkeiten in einer extremen Klimazone. Alle diese Momente sind aber nur mitbestimmende Faktoren für den Entwurf; die eigentliche Leistung liegt in der klaren Interpretation einer kulturellen Situation und in einer plausiblen, inzwischen für alle verständlichen baulichen Antwort darauf.

### *2. Beispiel: Kirche in Aigen, Steiermark, Entwurf: Volker Giencke, 1990-92*

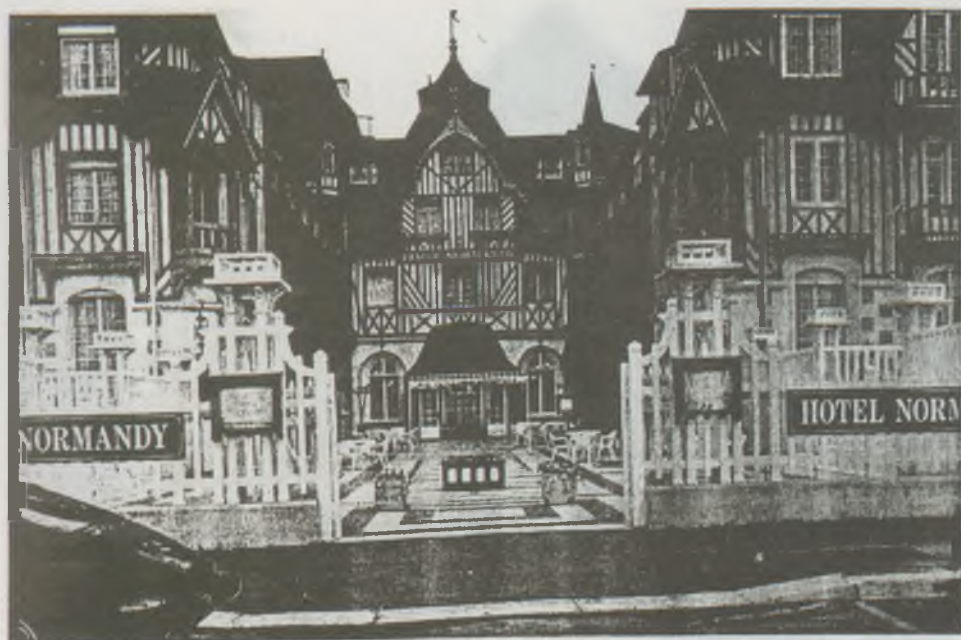
Während die Schule von Warth in einer langen und heftig geführten Diskussion gewissermaßen mit dem Architekten, dem Lehrer und dem Bürgermeister in der Gemeinde selbst entwickelt wurde und heute zum Wahrzeichen von Warth und zum Objekt einer totalen Identifikation geworden ist, wurde die Kirche von Aigen (Abb. 25 u. 26) den Bewohnern mit sanftem Druck von außen vor die Nase gesetzt. Diese heute selten, ja fast unmöglich gewordene Manifestation einer *Offenen Kirche* ist in ein Dorf ohne bauliche Mitte gesetzt worden. Erst die Art des Entwurfes, die Umwertung des Bauplatzes an einem brutal regulierten Bach, also die Schaffung eines unverwechselbaren und für die Dorfbewohner brauchbaren Ortes, machte die Kirche zum heute nicht mehr wegdenkbaren Bestandteil des bescheidenen Ensembles. Der Raum selbst, der durch einen sinnlichen und sehr künstlerischen Umgang mit neuen Materialien eine große kontemplative Kraft bekommen hat, ist, trotz heftigster Ablehnung in der Anfangsphase, heute zum geschätzten architektonischen Objekt der Gemeinde geworden. Das heißt, eine Architektur, die eher aus einem städtischen Kontext zu kommen scheint und jedenfalls auch einen Anspruch in der überregionalen Architekturdiskussion anmeldet, ist hier auf eine merkwürdige Form heimisch geworden, da sie in ihrer Akzeptanz des Ortes vielleicht mehr mit diesem zu tun hat, als ein regionalistischen Klischees folgendes Bauwerk, das in Wirklichkeit nirgends zuhause ist.

### *3. Beispiel: Wohnhaus in Wien-Hernals, Entwurf: Dieter Henke und Martha Schreieck, 1990-93*

*Alt Wien war auch einmal neu*, sagte Karl Kraus. Also wird man vielleicht auch dieses Haus (Abb. 27 u. 28) einmal zu *Alt Wien* zählen, nicht weil man die Architektur als eine der Jahrtausendwende erkennen wird, sondern weil hier die Architekten eine Lösung gefunden haben, auf eine gründerzeitliche Bebauungsstruktur, mit der rigorosen Trennung von Straße und Hof, vernünftig zu reagieren. Die in Wien zwar seltene, aber in den ehemaligen Vororten nicht untypische schmale Vorgartenzone wurde hier durch eine von außen attraktive, von der Wohnung aus aber vielfach bespielbare Raumschicht ausgebildet, die einen kontrollierbaren Filter zum öffentlichen Raum schafft, der, wenn man so will, den Ort, also das statische Moment der

Architektur, in eine charakteristische Zone verwandelt, die in der Kollektivität des gründerzeitlichen Straßenraumes eine unverwechselbare Qualität erzeugt. Wenn es in Wien auch typologische Erfindungen immer schwer hatten, so wäre die Vorstellung doch nicht so absurd, daß gerade dieser neue Haustyp einmal zum Erkennungszeichen einer regionalen, Wiener Wohnkultur wird.

Bruno Reichlin hat einmal zu mir gesagt, er habe den Eindruck, man jage den Regionalismus bei der Tür hinaus und beim Fenster komme er wieder herein. Vielleicht ist mir das gerade auch passiert. Aber ich wollte ja nur darauf hinweisen, daß es sich bei unserem Problem auch um eine Frage der Benennung, also der Übereinkunft handelt. Und wenn die Moderne immer regional war und der Regionalismus international, gibt es überhaupt keinen Grund zur Aufregung. Wir sollten uns vielleicht nur abgewöhnen, Regionen architektonisch zu interpretieren, denn erstens wissen wir gar nicht ob es sie überhaupt gibt, und zweitens kann die multiethnische Gesellschaft ohnehin mit dem Begriff nichts mehr anfangen. Da Architektur ein altertümliches, ja archaisches Medium ist und an Orte gebunden bleibt, hat das Regionale genug Gelegenheit in sie einzudringen. Wie sagt doch der Zyniker: Die Zukunft hat immer noch für sich selbst gesorgt, ich vermute, das gilt auch für die Region.

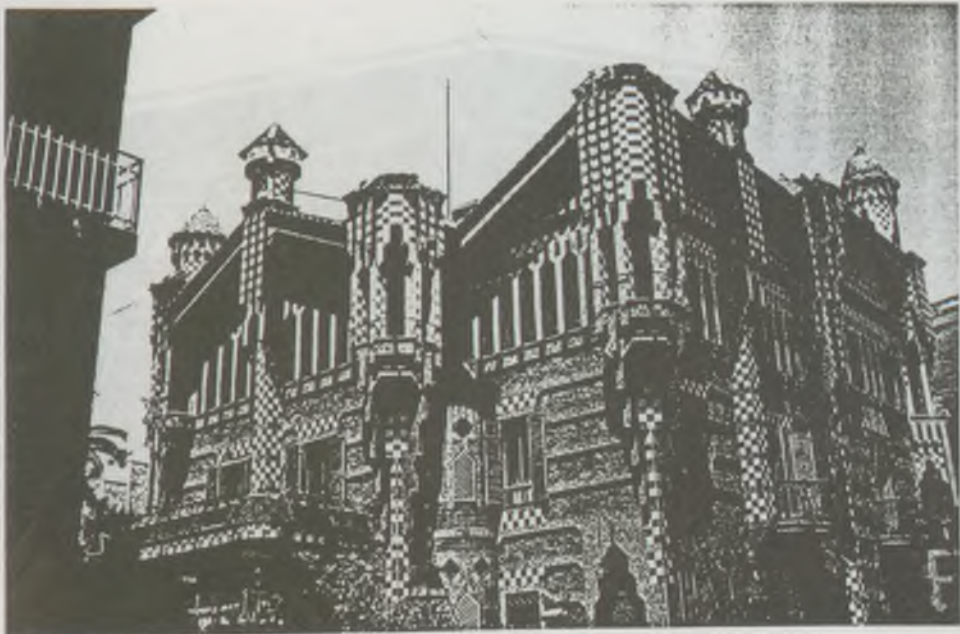


*Abb. 1 – Trouville, Le Palais Normand, 1937*



*Abb. 2 – Hermann Gesellius/Armas Lindgren/Eliel Saarinen, Wohnhaus in Hvitträsk, 1902*





*Abb. 3 – Antoni Gaudí, Casa Vicens, 1878-1880*



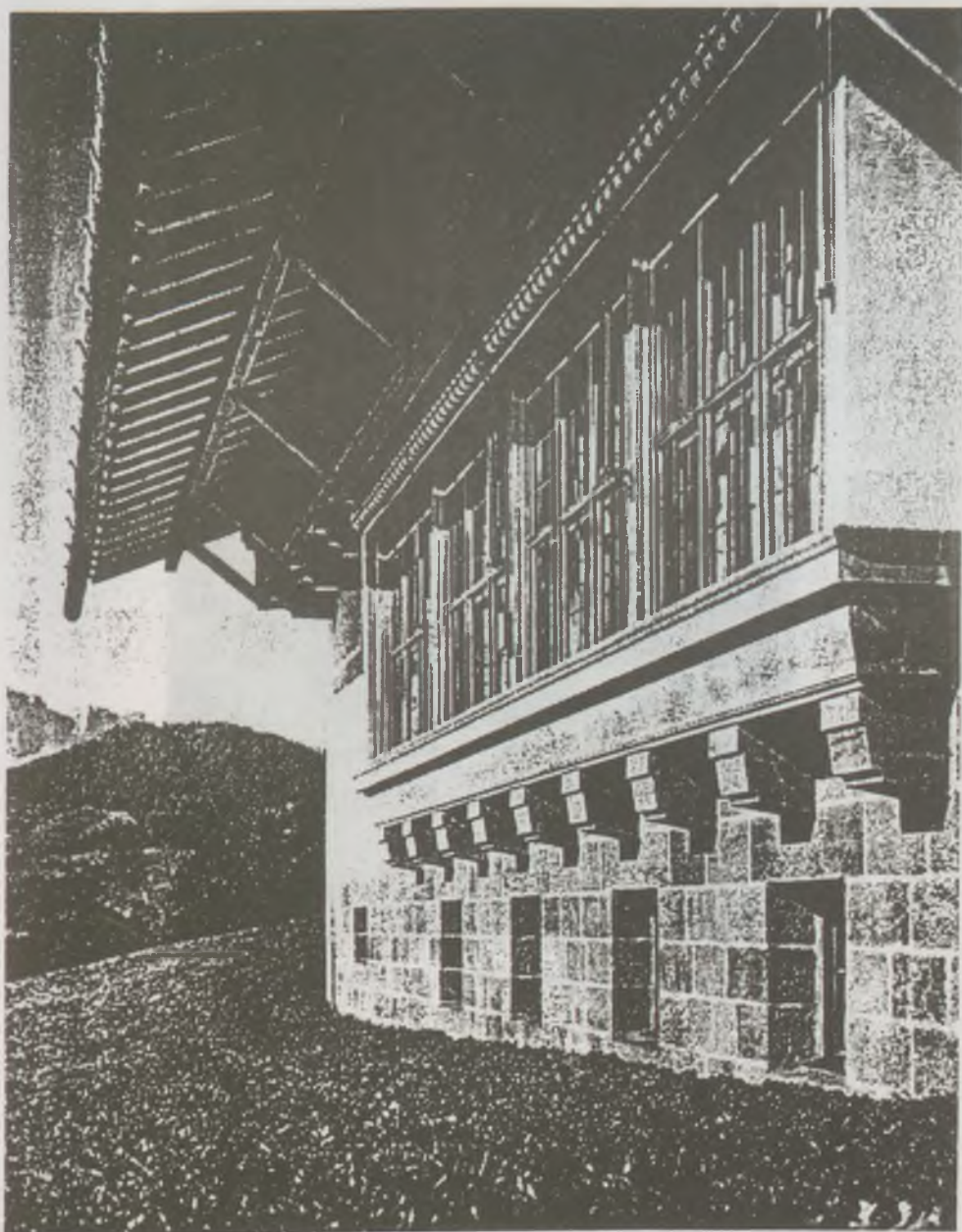
*Abb. 4 – Ivan Vurnik, Genossenschaftsbank Lubljana, 1921/22*



*Abb. 5 – Carl Ludwig Engel, Rathaus in Kajaani, 1827*



*Abb. 6 – Villa Trier, St. Anton am Arlberg, 1912*



*Abb. 7 – Albert Speer, Atelierhaus am Obersalzberg, 1937*



*Abb. 8 – Pavel Janak, Haus Fára in Pelhrimov, 1913*



*Abb. 9 – Giovanni Santini-Aichel, Friedhofskapelle in Saar, 1719-1722*



*Abb. 10 – Pavel Janak, Krematorium in Pardubice, 1922/23*





*Abb. 11 – Dusan Jurkovic, Eigenes Haus in Bratislava, 1923*



*Abb. 12 – Dusan Jurkovic, Kriegerfriedhof in Gladyszow, 1916*



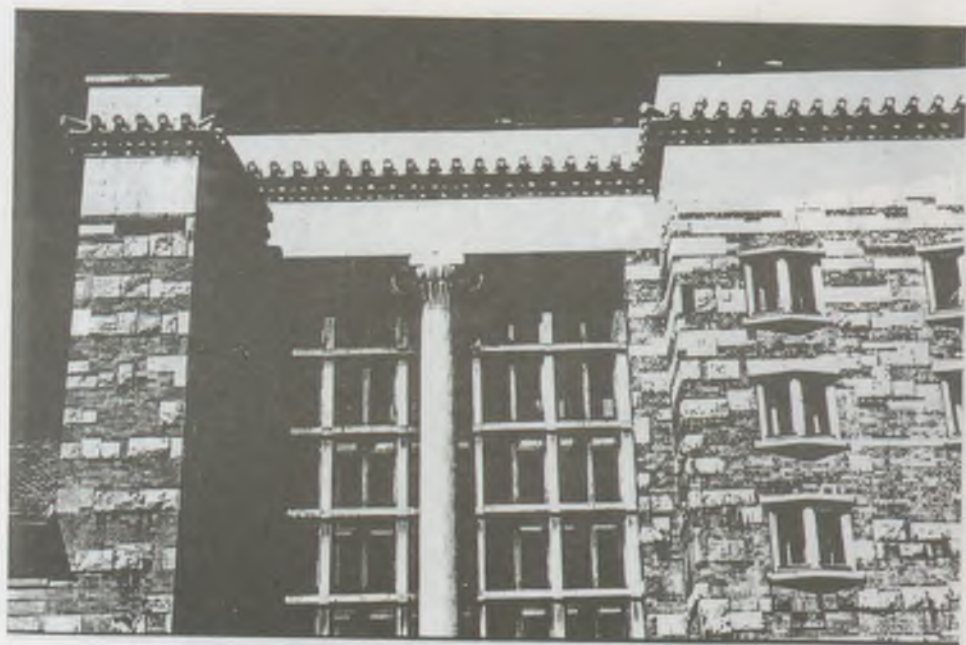
*Abb. 13 – Ödön Lechner, Postsparkasse, Budapest, 1908-1913*



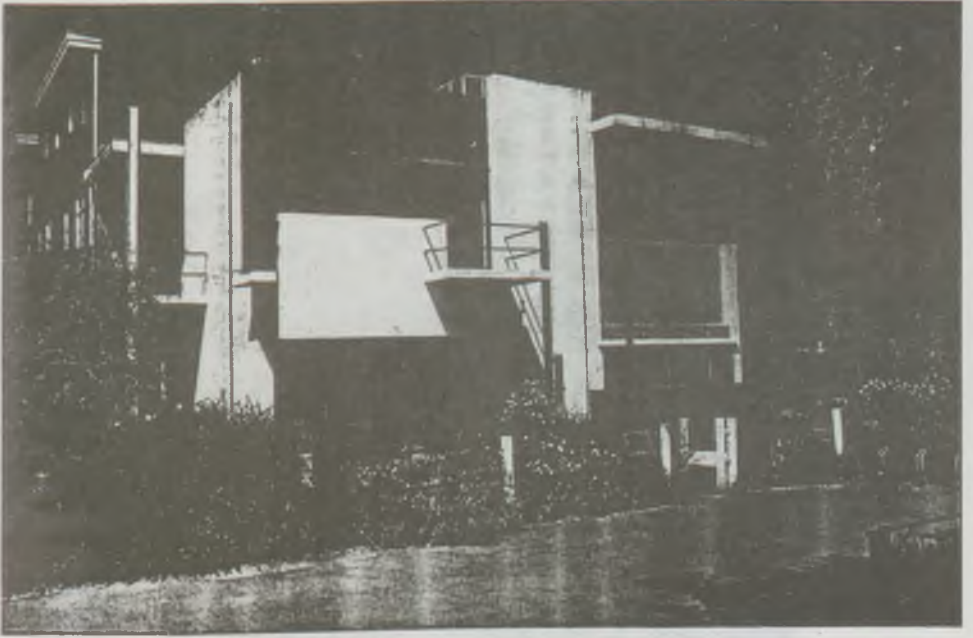
*Abb. 14 – Károly Kós, Siedlung Weckerle, Budapest, 1908-1913*



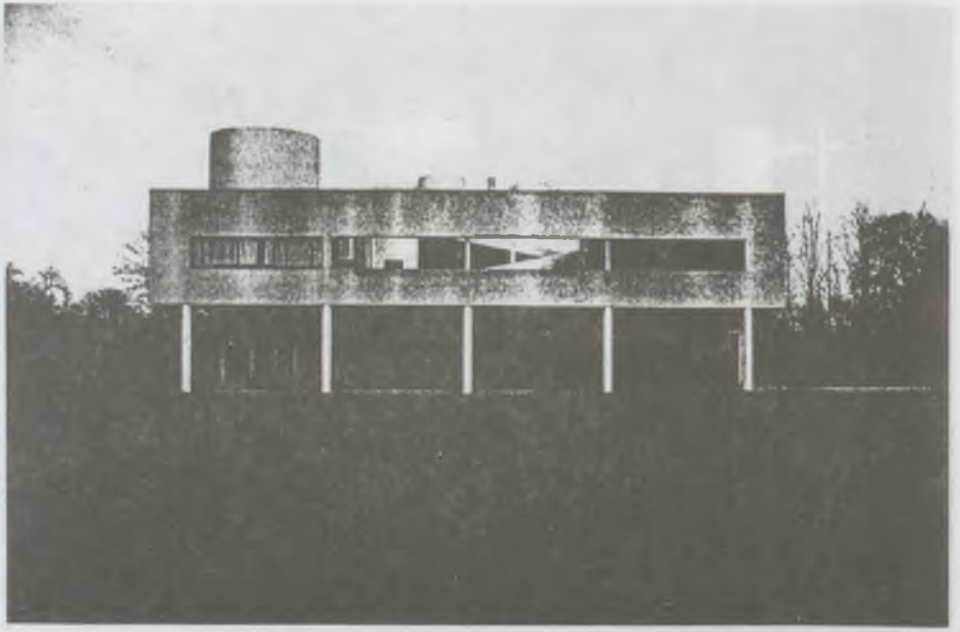
*Abb. 15 – Josef Plecnik, Kirche in Moos, Ljubljana, 1920-1940*



*Abb. 16 – Josef Plečnik, Universitätsbibliothek, Ljubljana, 1936-1941*

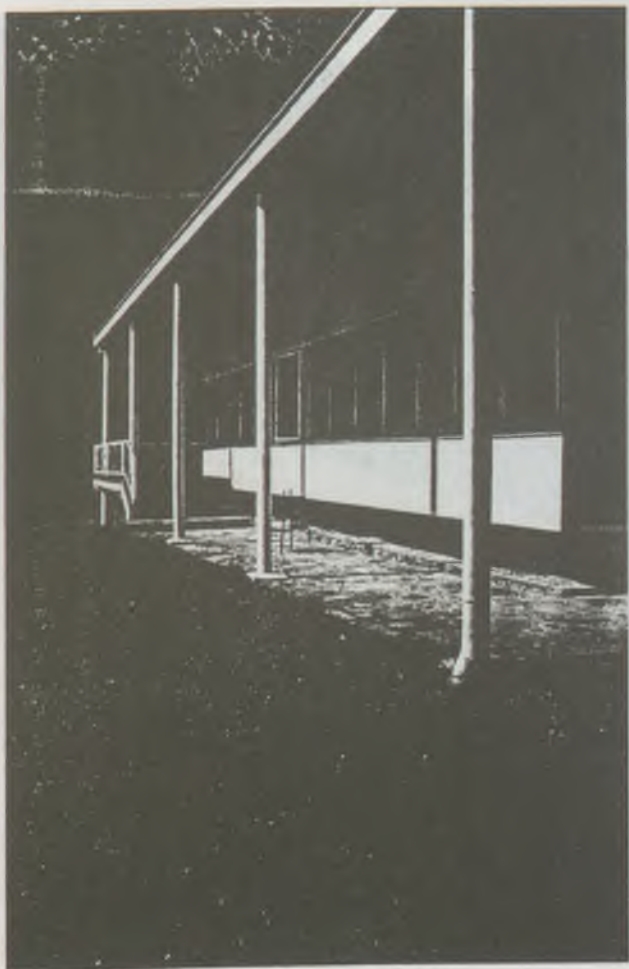


*Abb. 17 – Gerrit Thomas Rietveld, Haus Schröder, Utrecht, 1924*



*Abb. 18 – Le Corbuiser, Villa Savoye, Poissy, 1929-1931*





*Abb. 19 – Ernst Anton Plischke, Landhaus Gamerith am Attersee, 1933-34*



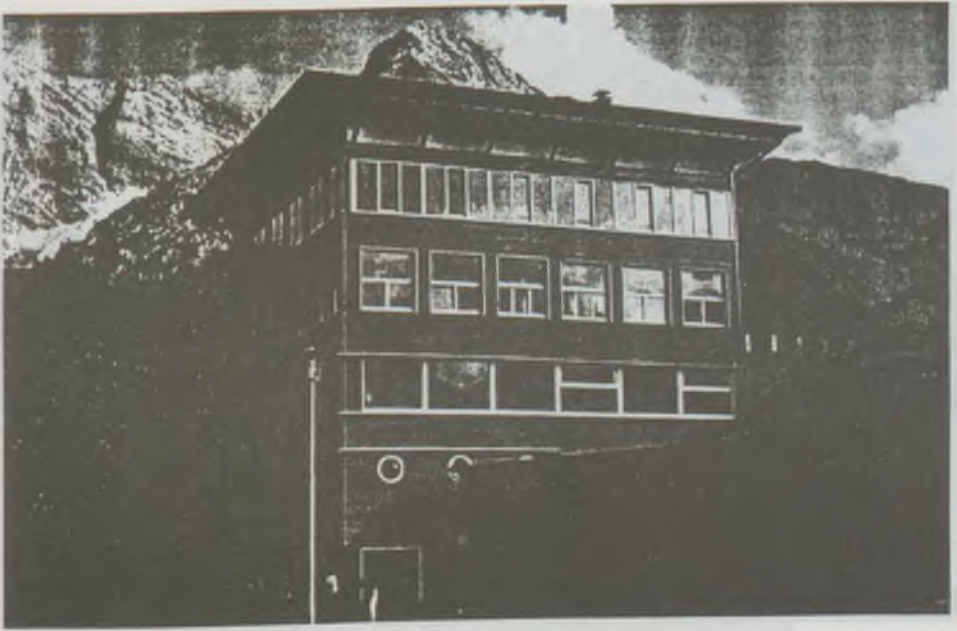
*Abb. 20 – Lois Welzenbacher, Haus Rosenbauer, Linz, 1929/30*



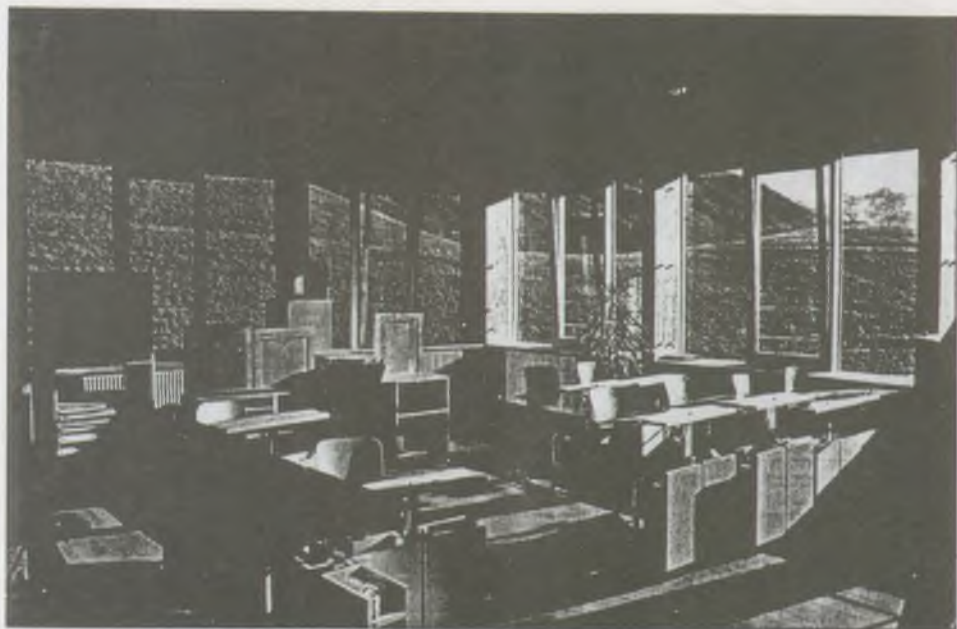
*Abb. 21 – Bohuslav Fuchs, Hotel Avion, Brunn, 1927/28*



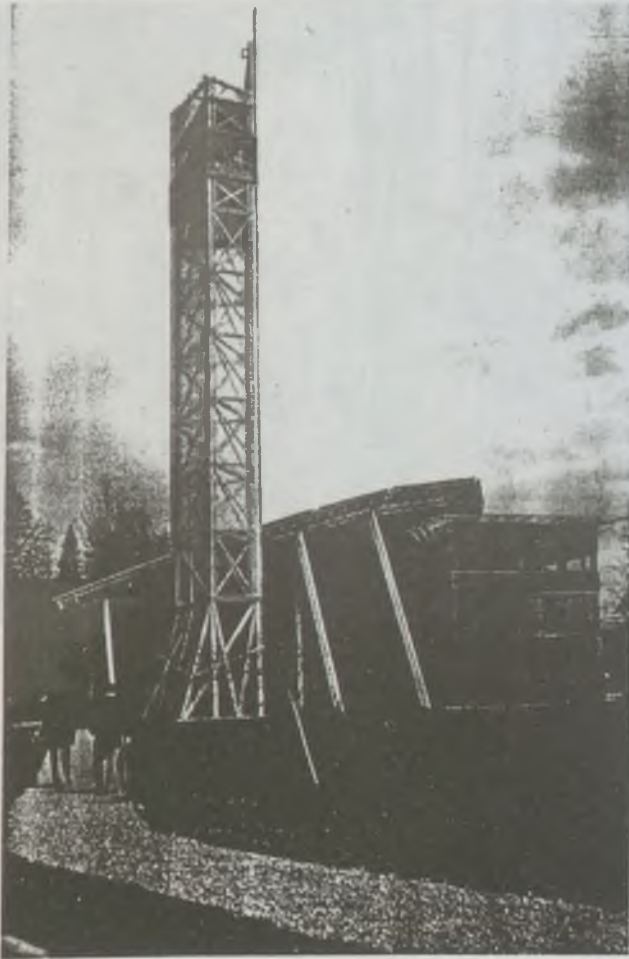
*Abb. 22 – Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Como, 1932-1936*



*Abb. 23 – Roland Gnaiger, Schule und Gemeindesaal Warth, Vorarlberg, 1990-1992*



*Abb. 24 – Roland Gnaiger, Schule und Gemeindesaal Warth, Vorarlberg, 1990-1992*



*Abb. 25 – Volker Giencke, Kirche in Aigen, Steiermark, 1990-1992*

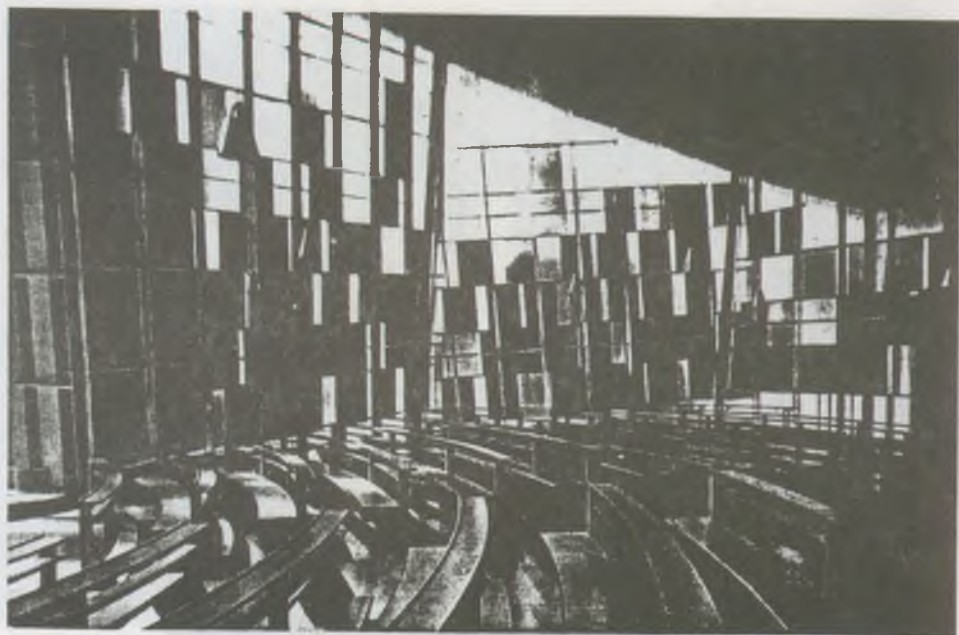
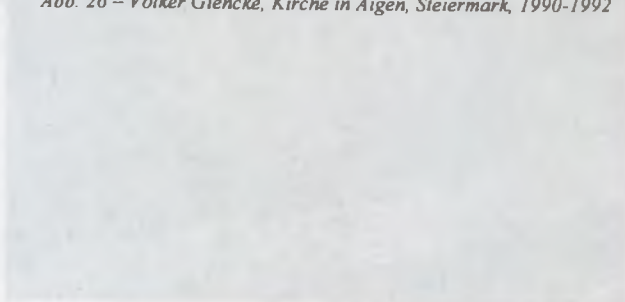


Abb. 26 – Volker Giencke, Kirche in Aigen, Steiermark, 1990-1992

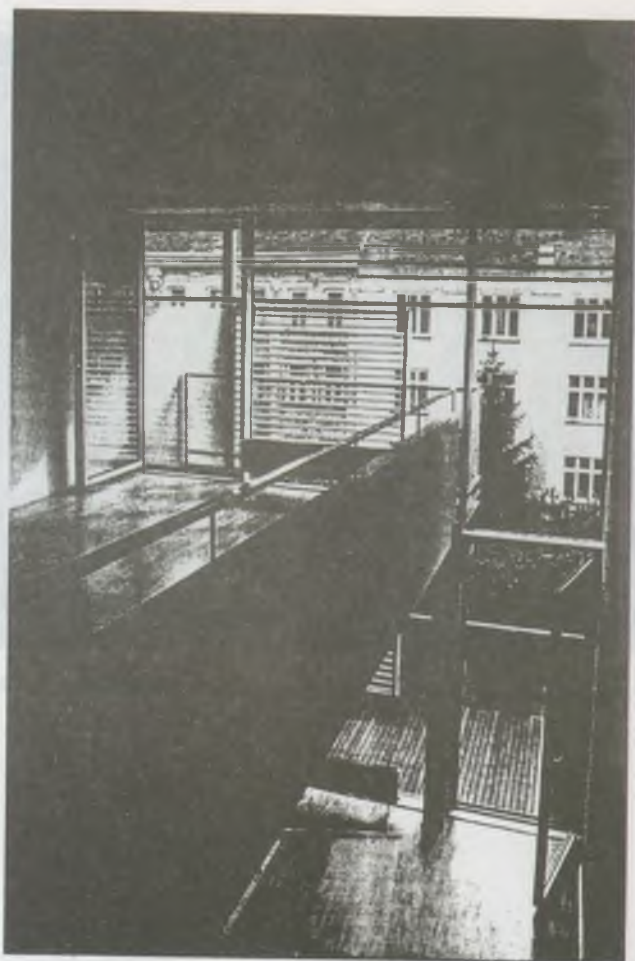


1990-1992, Kirche in Aigen, Steiermark, 1990-1992





*Abb. 27 – Diether Henke/Martha Schreieck, Wohnhaus in Hernals, Wien, 1990-1993*



*Abb. 28 – Diether Henke/Martha Schreieck, Wohnhaus in Hernals, Wien, 1990-1993*

## Die Beiträgerinnen und Beiträger:

### *Friedrich Achleitner*

Geboren 1930 in Schalchen (Oberösterreich), Architekturstudium bei Clemens Holzmeister an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Heute Professor und (seit 1983) Vorstand der Lehrkanzel für Geschichte und Theorie der Architektur an der Hochschule für angewandte Kunst. Neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit (Mitglied der »wiener gruppe«) hauptsächlich Publikationen über Architektur. Wichtigste Publikationen: *prosa, konstellationen, montagen, dialektgedichte, studien*. Reinbek 1970; *Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert*. Salzburg 1980 ff. (Band I 1980, Band II 1983, Band III/1 1990, Band III/2 1995), *Nieder mit Fischer von Erlach*. Salzburg 1986, *Aufforderung zum Vertrauen*. Salzburg 1987, *quadratroman*. Neuauf. Salzburg 1995, *Die Plotteggs kommen. Ein Bericht*. Wien <sup>2</sup>1996. Aktuelle Publikation: *Region, ein Konstrukt? Regionalismus, eine Pleite?* Basel 1997  
Adresse: Prof. Mag. arch. Dr. techn. Friedrich Achleitner, Hochschule für angewandte Kunst, Oskar Kokoschka-Platz 2, A - 1010 Wien

### *Friedbert Aspetsberger*

Geboren 1939 in Rottenmann (Steiermark), absolvierte die Akademie der bildenden Künste (1962) und die Universität Wien (1963), studierte danach in Frankfurt und Rom. 1970 Habilitation in Wien und seit 1973 O.Univ.-Prof. am Germanistischen Institut der Universität Klagenfurt. Neben zahlreichen Aufsätzen hat er zu Hölderlin (*Welteinheit und epische Gestaltung*. Hölderlins *Hyperion*. München 1971), zur Literatursoziologie (*Literarisches Leben im Austrofaschismus*. Königstein 1980), zu geistesgeschichtlichen Fragen (*Der Historismus und die Folgen*. Frankfurt/Main 1987), zu historisch-psychologischen Bedingtheiten der Literatur (*Arnolt Bronnens. Biographie*. Wien, Weimar 1995) publiziert, den Nachlaß Robert Musils (Gemeinsam mit A. Frisé und K. Eibl. CD-Rom. Reinbek 1992), die Werke Arnolt Bronnens (5 Bände. Klagenfurt 1989) und zahlreiche Sammelbände herausgegeben. Aktuelle Publikation: *Einritzungen auf der Pyramide von Mykerinos. Zum Geschlecht [in] der Literatur*. Wien 1997.  
Adresse: Univ.-Prof. Dr. Friedbert Aspetsberger, Institut für Germanistik der Universität Klagenfurt, Universitätsstr. 67, A - 9020 Klagenfurt

### *Gábor Kerekes*

Geboren 1961 in Budapest, Studium der Anglistik und Germanistik in Berlin und Budapest. Lehrtätigkeit an verschiedenen Hochschulen und Universitäten in Ungarn, seit 1995 Oberassistent am Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen im Germanistischen Institut der ELTE, seit 1997 Chefredakteur der *Filológiai Közlöny*, der Vierteljahresschrift über Weltliteratur der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1991 Promotion über Theodor Fontanes

Literaturtheorie und deren Verhältnis zur deutschen Klassik. Seit 1996 Vorstandsmitglied der Internationalen Robert-Musil-Gesellschaft. Zahlreiche Publikationen zur österreichischen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, zum deutschen Realismus sowie zu Fragen der ostdeutschen Literatur (Zensur, Widerstand und Anpassung).

Adresse: Oberassistent Gábor Kerekes, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Germanisztikai Intézet, Németnyelvű Irodalmak Tanszék, Ajtósi Dürer sor 19-21., H-1146 Budapest

#### *Edit Király*

Geboren 1959 in Budapest, Studium der Germanistik und der Soziologie an der ELTE Budapest, 1985-1986 Sozialarbeiterin, später Gymnasiallehrerin, seit 1991 Assistentin am Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen im Germanistischen Institut der Loránd-Eötvös-Universität Budapest, 1995-1996 Studienaufenthalte in Wien, Arbeit an der Dissertation über Heimito von Doderers Die Dämonen. Zahlreiche Aufsätze über ungarische Gegenwartsprosa und moderne österreichische und deutsche Literatur. Auch als Übersetzerin tätig (K. Kraus, Jelinek, Moniková, Jaus, Paul de Man, Adorno, Benn, Dürrenmatt u.a.).

Adresse: Assistentin Edit Király, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Germanisztikai Intézet, Németnyelvű Irodalmak Tanszék, Ajtósi Dürer sor 19-21., H-1146 Budapest

#### *Endre Kiss*

Geboren 1947 in Budapest. Studium der Hungarologie und Germanistik an der Loránd-Eötvös-Universität Budapest, seit 1974 Dozent am Lehrstuhl für Philosophiegeschichte der ELTE Budapest. Zahlreiche Publikationen zur österreichisch-ungarischen Philosophie- und Ideengeschichte sowie zur neuzeitlichen Philosophiegeschichte überhaupt. Aufsätze zu Problemen der Interpretation der Werke Hermann Brochs. Wichtigste Veröffentlichungen: A világnézet kora. Friedrich Nietzsche abszolutumokat relativizáló hatása a századelőn. Budapest 1982, Szecesszió egykor és most. Budapest 1984, Hermann Broch. Bonn 1985, Der Tod der k.u.k. Weltordnung in Wien. Wien-Köln-Graz 1986, Friedrich Nietzsche filozófiája. Budapest 1993, Studien über österreichische Philosophie, Cuxhaven-Dartford 1995.

Adresse: Univ.-Doz. Dr. Kiss Endre, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Filozófiatörténeti Tanszék, Piarista Köz 1., Pf. 107, H-1367 Budapest

#### *Dániel Lányi*

Geboren 1962 in Budapest, Studium der Anglistik und Germanistik an der ELTE Budapest. Seit 1990 Assistent am Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen im Germanistischen Institut der ELTE Budapest. Zahlreiche Publikationen über zeitgenössische ungarische Literatur, Kleist und moderne österreichische Literatur.

Adresse: Assistent Dániel Lányi, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Germanisztikai Intézet, Németnyelvű Irodalmak Tanszék, Ajtósi Dürer sor 19-21., H-1146 Budapest

### *Magdolna Orosz*

Geboren 1951 in Szeged (Ungarn), Studium der Germanistik und Romanistik an der Universität Szeged. Lehrtätigkeit an mehreren Hochschulen und Universitäten in Ungarn, seit 1990 Dozent am Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen im Germanistischen Institut der ELTE Budapest. 1986 Erlangung des Titels »Kandidat der Wissenschaften« [Csc.]. Seit 1990 Vorstandsmitglied der Ungarischen Gesellschaft für Semiotik, seit 1994 Vorstandsmitglied der *International Association for Semiotic Studies*, Mitglied des Redaktionsausschusses der Zeitschriften *S - European Journal for Semiotic Studies* (Wien) und *Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis* (Berkeley, California). Zahlreiche Aufsätze zur Theorie narrativer Texte, zu Problemen der Intertextualität und Textanalyse sowie zur deutschen Romantik, insbesondere zu E. T. A. Hoffmanns Oeuvre. Aktuelle Publikation: *Intertextualität in der Textanalyse*, Wien 1997.

Adresse: Univ.-Doz. Magdolna Orosz, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Germanisztikai Intézet, Németnyelvű Irodalmak Tanszék, Ajtósi Dürer sor 19-21., H-1146 Budapest

### *Peter Plener*

Geboren 1968 in Lilienfeld (Niederösterreich), 1987-1993 Studium der Deutschen Philologie und Geschichte in Wien, 1993-1997 Lehrtätigkeit als Lektor am Germanistischen Institut der ELTE-Budapest, seit 1993 Lehrbeauftragter am Germanistischen Institut der Universität Wien. Publikation mehrerer Artikel (u.a. zu Arthur Schnitzler, Jahrhundertwende, Tagebüchern, Optische Medien und Literatur, Gegenwartsliteratur) und Rezensionen. Arbeitet gegenwärtig an einer Dissertation zu den Tagebüchern Arthur Schnitzlers.

Adresse: Mag. Peter Plener, Westbahnstr. 31/2/2/28, A - 1070 Wien

### *Karlheinz Rossbacher*

Geboren 1940 in Waidegg (Kärnten), Studium der Germanistik und Anglistik in Wien, Innsbruck und Salzburg, Fulbright-Stipendiat an der University of Kansas/Lawrence, 1966 Dissertation über Adalbert Stifter. O.Univ.-Prof. für neuere deutsche Literatur an der Universität Salzburg. Gastprofessuren: University of Massachusetts/Amherst, Universität Innsbruck, Emory University/Atlanta/Georgia, Stanford University, University of the Witwaterstrand/Johannesburg. Zahlreiche Veröffentlichungen zur deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, zur Vermittlung von Literatur und Sozialgeschichte bzw. Zivilisationstheorie, Heimat und Provinzliteratur; u.a.: *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien*. Wien 1992.

Adresse: Univ.-Prof. Dr. Karlheinz Rossbacher, Institut für Germanistik der Universität, Akademiestraße 20, A - 5020 Salzburg

### *Wendelin Schmidt-Dengler*

Geboren 1942 in Zagreb (Kroatien), 1960-1965 Studium der Klassischen Philologie und Germanistik in Wien, 1974 Habilitation mit der Schrift »Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit«, seit 1989 O.Univ.-Prof. am Germanistischen Institut der Universität Wien, seit 1996 Leiter des Österreichischen Literaturarchivs an der Österreichischen Nationalbibliothek. Zahlreiche Gastprofessuren (im In- und Ausland) und Preise (für Literaturkritik). Herausgeber von Schriften Heimito von Doderers und der Werke Fritz von Herzmanovsky-Orlandos. Weiters Publikation vieler Aufsätze und Bücher zur deutschen und österreichischen Literatur, im besonderen aus dem 19. und 20. Jahrhundert, u.a.: Genius. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit. München 1978; Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur. Salzburg, Wien <sup>2</sup>1996; Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Wien <sup>3</sup>1997.

Adresse: Univ.-Prof. Dr. Wendelin Schmidt-Dengler, Institut für Germanistik der Universität Wien, Dr. Karl Lueger-Ring 1, Stiege VII, A - 1010 Wien

### *Gertraud Steiner*

Geboren 1956 in Kirchberg/Wechsel (Niederösterreich), Studium der Theaterwissenschaft und Publizistik in Wien, Lektorin an den Universitäten Wien und Klagenfurt. Seit 1986 Beamtin im Bundeskanzleramt/Bundespressdienst). 1995 Entsendung zur Europäischen Union (Brüssel, Luxembourg). Publikationen: Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966. Wien 1987; 25 Jahre ERP-Fonds. Der Marshall-Plan in Österreich. Wien 1987; Filmbuch Österreich. Wien 1995.

Adresse: Univ.-Lektorin Dr. Gertraud Steiner, Bundeskanzleramt, Bundespressdienst (Abteilung III/3), Ballhausplatz 1, A - 1014 Wien

### *Zsuzsa Széll*

Geboren 1925 in Wien. Studium der Philosophie und der Germanistik an der Bolyai-Universität in Klausenburg, Übersiedlung nach Budapest, später Dozentin am Germanistischen Lehrstuhl der Loránd-Eötvös-Universität Budapest. 1976 Erlangung des Titels »Kandidat der Wissenschaften« [Csc.]. Zahlreiche Studien über moderne, insbesondere österreichische Literatur. Wichtigste Veröffentlichungen: Ichverlust und Scheingemeinschaft. Gesellschaftsbild in den Romanen von Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, Elias Canetti und Gerog Saiko. Budapest 1979, A viszonylagosság kihívása. Budapest 1982, (Mithrsg.): Ist Wahrheit ein Meer von Grashalmen? - Zum Werk Elias Canettis. Frankfurt/New York/Bern 1993.

Adresse: Univ.-Doz. Dr. Zsuzsa Széll, Pannónia u. 62/b, H-1133 Budapest

### *László Tarnói*

Geboren 1934 in Budapest, Studium der Hungarologie und Germanistik an der Loránd-Eötvös-Universität Budapest, 1969 Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin, 1978-1984 Prodekan für wissenschaftsorganisatorische Aufgaben an der Philosophischen Fakultät der ELTE Budapest, 1985-1991 Gastprofessur im Hungarologischen Seminar der Humboldt-Universität, seit 1992 Leitung des Lehrstuhls für deutschsprachige Literaturen im Germanistischen Institut der ELTE Budapest, 1992-1995 beauftragter Direktor des Internationalen Zentrums für Hungarologie, 1994 Habilitation in Budapest und Ernennung zum ordentlichen Professor, 1995-1997 Leitung des Lehrstuhls für Germanistik an der Katholischen Universität Péter Pázmány in Piliscsaba. Mitherausgeber der *Beliner Beiträge zur Hungarologie*. Zahlreiche Veröffentlichungen zur deutschen Klassik und Romantik sowie zum Themenbereich der deutsch-ungarischen Komparatistik. Weitere Publikationen: (Mithrsg.) Goethe-Studien. Zum 150. Todestag des Dichters. Budapest 1982, (Hrsg.) Sieben und siebenzig sehr anmutige Neue Arien und Lieder oder Ganz neue 77blättrige Lust- und Liebesrose worinnen viele neue Liebes-Arien angenehme weltliche Lieder zu finden, welche ohne Ärgernis können gelesen werden. Berlin 1983, (Hrsg.) Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800-1850. 1. Teil: Deutsche und ungarische Dichter, 2. Teil: Zeitschriften und Tendenzen. Budapest 1987, (Hrsg.) Deutschsprachige Lyrik im Königreich Ungarn um 1800, Budapest 1996. Adresse: Univ.-Prof. Dr. László Tarnói, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Germanisztikai Intézet, Németnyelvű irodalmak tanszék, Ajtósi Dürer sor 19-21., H-1146 Budapest

### *Karl Wagner*

Geboren 1950 in Steyr (Oberösterreich), Studium der germanistik und Anglistik in Wien. Dr. phil. habil. Dozent am Institut für Germanistik der Universität Wien. zahlreiche Aufsätze zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Weitere Publikationen: Herr und Knecht. Robert Walsers »Der Gehülfe«. 1980, Die literarische Öffentlichkeit der Provinzliteratur. Der Volksschriftsteller Peter Rosegger. 1991, (Hrsg.) Peter Rosegger. »Lebens-Beschreibung. Die Schriften des Waldschulmeisters«. 1993, (Mithrsg.) Metropole und Provinz in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. 1994, (Mithrsg.) Comentarii. Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. 1994ff., (Mithrsg.) Peter Rosegger - Ludwig Anzengruber. Briefwechsel 1871-1889. 1995, (Mithrsg.) Literatur und Nation. Die Gründung des Deutschen Reiches in der deutschsprachigen Literatur. 1996. Aktuelle Publikation: (Hrsg.) Ferdinand von Saar: Wiener Elegien. 1997. Adresse: Univ.-Doz. Dr. Karl Wagner. Institut für Germanistik der Universität Wien, Dr. Karl Lueger-Ring 1, Stiege VII, A - 1010 Wien







1500. —



139