

**Andrássy Gyula Deutschsprachige Universität
Interdisziplinäre Doktorschule
Leiterin: Prof. Dr. Ellen Bos**

Brigitta Finta

**Mitteuropäische erinnerte, erzählte und imaginäre Topographien.
Geschichts- und Identitätskonstruktionen des Grenzgängers
Gregor von Rezzori**

Betreuer: Prof. Dr. Dieter A. Binder

Disputationskommission:

1. Vorsitzender: Prof. Dr. András Masát (Andrássy Universität Budapest)
2. Gutachterin: Dr. Amália Kerekes (Eötvös Lóránd Universität Budapest)
3. Gutachter: Dr. habil. Endre Hárs (Universität Szeged)
4. Mitglied: Dr. Bianca Bican (Babeş-Bolyai-Universität Cluj-Napoca)
5. Mitglied: Dr. Richard Lein (Andrássy Universität Budapest)
6. Ersatzmitglied: Prof. Dr. István M. Fehér (Andrássy Universität Budapest)

Eingereicht: November 2013

Danksagung

Das Zustandekommen der Dissertation ermöglichte die Interdisziplinäre Doktorschule der Andrassy Gyula Universität und das zweijährige Stipendium der Bosch-Stiftung. Das Institut mit seinen Professoren und Mitarbeitern schuf eine inspirierende geistige Atmosphäre für die Forschung. Besonders dankbar bin ich hierbei Prof. Dr. Dieter A. Binder für die Übernahme der Betreuerrolle und für seine konstruktiven Vorschläge. Lehrreich waren die Gespräche mit Dr. Marcell Mártonffy während seiner literaturwissenschaftlichen Seminare. Ihm danke ich außerdem für die kritische Lektüre meines Textes und für die feinen, genauen Anmerkungen.

Auch bei meiner ehemaligen Professorin, Dr. Bianca Bican möchte ich mich diesmal bedanken, dass sie meine Aufmerksamkeit auf das Werk Gregor von Rezzoris lenkte. Sowohl ihre konstruktiven Anregungen als auch ihre menschliche Unterstützung erwiesen sich immer als fruchtbar und ermunternd.

Entscheidend für meine Studie war der Forschungsaufenthalt im Deutschen Literaturarchiv in Marbach, wo ich nicht nur Zugang zu spannenden Texten und Artikeln erhielt, sondern wesentlichen wissenschaftlichen Anstoß erfuhr. Nur zwei Namen möchte ich hier erwähnen: Prof. Dr. Liliane Weissberg und Dr. Marcel Lepper.

Dank des Ernst Mach-Stipendiums des Österreichischen Akademischen Austauschdienstes hatte ich die Möglichkeit, in den Bibliotheken in Wien recherchieren und die methodische Grundlage der Dissertation konzipieren zu können.

Ohne die Förderung von Dr. Helga Mitterbauer und Prof. Dr. Balogh András wären meine Publikationsliste und mein wissenschaftliches Kontaktnetzwerk schlichter. Die von Prof. Dr. Andrei Corbea-Hoişie und Dr. Cristina Spinei organisierte Rezzori-Tagung erwies sich in Bezug auf meine Untersuchung als besonders inspirierend. Motivierend war auch die freundschaftliche Unterstützung und Hilfsbereitschaft von Dr. Marie Lehmann.

Bei der Zusammenstellung der Rigorosum- und Disputationskommissionen sind die Bereitschaft und Flexibilität folgender Professoren hervorzuheben: Prof. Dr. Georg Kastner, Prof. Dr. Péter Varga, Dr. Marcell Mártonffy, Prof. Dr. András Masát, Dr. Amália Kerekes, Prof. Dr. Endre Hárs, Dr. Bianca Bican, Dr. Richard Lein, Prof. Dr. István M. Fehér. Durch die letzte, bürokratische Phase haben die Ratschläge und der Beistand von Mónika Dózsai durchgeholfen.

Mein besonderer Dank gilt schließlich meiner Familie und meinem Mann für ihre langjährige Unterstützung.

Inhaltsverzeichnis:

1. Einführung und Fragestellungen	5
2. Forschungsstand	9
3. Textauswahl und methodische Vorüberlegungen.....	12
4. Theoretische und methodische Grundlagen	18
4.1. Gedächtnis und Literatur	18
4.1.1. Identität und Erinnern	23
4.1.1.1. Narrative Identität	25
4.1.2. Zeit und Erinnern.....	28
4.1.3. Literarische Inszenierung der Erinnerungen.....	34
4.1.3.1. Erinnerungshaftigkeit der Zeitdarstellung	36
4.1.3.2. Erzählerische Vermittlung, Erzählinstanz und Perspektivierung	38
4.2. Raum und Literatur	40
4.2.1. Die sprachliche Raumordnungen von Cassirer	43
4.2.2. Die räumliche Metasprache als kultureller Text bei Lotman	45
4.2.3. Die Chronotopos-Theorie von Bachtin.....	49
4.2.4. Dynamisches Raumparadigma in der Literatur	51
4.2.5. <i>Mental maps</i> . Raum und Macht.....	53
4.1. Stadt und Literatur.....	59
4.3.1. Stadt und Text.....	61
4.3.2. Stadt und Moderne.....	64
5. Identitäts- und Geschichtskonstruktionen in Rezzoris Werken.....	66
5.1. Autofiktionaler Erzählkosmos.....	66
5.1.1. Theorie und Praxis einer Autofiktion: „Hypothetische Autobiographie“	66
5.1.2. <i>Memoiren eines Antisemiten</i> (1979).....	71
5.1.2.1. Eine multikulturelle Kleinstadt	73
5.1.2.2. Balkanische Randstadt - die Mahalas Bukarests.....	75
5.1.2.3. Erinnerungsraum und Intimität	79
5.1.2.4. Der Zeitgeist in Wien vor der Wende.....	81
5.1.2.5. Der Zeitwandel.....	86
5.1.2.6. Metanarrative Reflexionen.....	89
5.2.1. Poetik des Erinnerns: die „Epochenverschleppung“	94
5.1.4. <i>Blumen im Schnee</i> (1989).....	97

5.2.2.1. Multiple Grenzerfahrungen und Heimatmatrix.....	98
5.1.4.2. Identität im Schnittpunkt von familiären Portraitstudien.....	105
5.1.4.3. Medium zur multiethnischen Kultur: die rumänisch-ruthenisch-huzulische Amme	106
5.1.4.4. Familienmitglieder als „Zeitdokumente“	110
5.1.4.5. „Im Mythischen durchhalten“	113
5.1.5. Städte als Schauplatz der Selbstinszenierung.....	115
5.1.6. <i>Greisengemurmel</i> (1994).....	118
5.1.6.1. Das Konzept der Gleichzeitigkeit	119
5.1.6.2. Machtartikulationen in den Stadtbildern.....	124
5.1.6.3. „Mythos“, „Fiktion“ und „Image“	127
5.1.7. <i>Mir auf der Spur</i> (1997).....	130
5.2.7.1. Kontexte der „Tschusche“-Zuschreibungen.....	134
5.1.7.2. Medien und Zugänge zur Wirklichkeit	138
5.1.7.3. Wien: “die proteushafte Stadt”	141
5.1.7.4. Berlin: die Stadt der “Enttäuschung und Ernüchterung”	152
5.1.7.5. Bukarest: die “Verschmelzung von Ost und West”	155
5.1.7.6. Italien: die zweite Heimat	159
5.2. Fiktiver Erzählkosmos.....	165
5.2.1. Maghrebinien: imaginärer Ort von Fremd- und Selbstzuschreibungen	165
5.2.1.1. Ambivalenz der Balkanbilder	165
5.2.1.2. Rezeption der <i>Maghrebinischen Geschichten</i> (1953).....	167
5.2.1.3. Wegweiser zum Land der Vorurteile.....	170
5.2.1.4. Historie Maghrebiens als (Meta)Geschichtsschreibung	173
5.2.1.5. Die multiplen Funktionen der Anekdote.....	175
5.2.2. Utopie: ein Nicht-Ort?	180
5.2.2.1. <i>Des Freiherrn Hieronymus von Münchhausen letztes, bislang unbekanntes Abenteuer</i> (1981).....	180
5.2.2.2. Traummotiv und Traumnarrativ	183
5.2.2.3. Im Fokus der Parabel: die totalitäre Machtrhetorik	184
5.2.2.4. Mysterienspiel als Einspruch gegen die Macht.....	187
6. Schlussbetrachtungen: Raumzeitliche Formen als kulturelle Sinnträger	192
7.1. Primärliteratur	201
7.2. Sekundärliteratur:	202

Zwischen zwei Zeiten Hineingeborener. Auch geografisch zwielichtig. Grenzgänger zwischen Ost und West. [...] Sentimental unbelastete Gegenwärtigkeit des wechselvollen Vergangenen. [...] Entsprechend unverbindliche Metamorphosen: Fiktionen meiner selbst. Zu mir gehörig wie meine Bücher. Ich bin das alles und bin's doch nicht. Mein Mythos ist nicht einheitliche Gestalt geworden [...] Ich trage meine Allerweltsgesicht chamäleonisch jeder Umwelt angepaßt durch die Wechselfälle meiner Existenz.“¹

1. Einführung und Fragestellungen

Das Wesensmerkmal der mitteleuropäischen Region macht seine die Differenzen nicht aufhebende Plurikulturalität und sprachlich-kulturelle Heterogenität aus. Der Mitteleuropabegriff bezeichnet ein geographisch problematisch ungreifbares Gebiet und ein oft für politische Ziele instrumentalisiertes Konzept; eine Zwischenregion, wo weder die Zentralisierungs- und Föderalisierungsbestrebungen noch die Prozesse der Nationenbildung die sich aus der ethnischen Dichte ergebende Konflikte und Krisen zügeln konnten.

Im Kontext einer sich globalisierenden Welt und Europa könnte die Auseinandersetzung mit solchen einstigen Konflikten mitteleuropäischer Prägung von Relevanz und für den Umgang mit ähnlichen Konflikten in der Gegenwart von gravierender Bedeutung sein, wie es auch Martin A. Hainz in seinem Artikel *Bukowina/Czernowitz als europäische Lektion*² am Beispiel des ehemaligen bukowinischen Lebensmilieus ausführt.

In seinem Artikel unterstellt der Verfasser das geschriebene/gedichtete Geschichtsbuch von Czernowitz und der Bukowina einer modellhaften Lesart angesichts der „ehemaligen historischen Situation und der daraus entstehenden Formen sozialen Lebens“, um dies als „Inspiration begreifbar zu machen, als Inspiration für die Beantwortung der Frage, was nach der Multikulturalität von Czernowitz die Multikulturalität in der zumal erweiterten EU auszeichnen könne – und vielleicht auch sollte.“³

Diese zur „multikulturellen Miniatur-Metropole stilisierte Kleinstadt“⁴, das sog. "Klein-Wien", die dank der beispiellosen jüdischen Emanzipation eine enorme ökonomische und kulturelle Floreszenz verzeichnen konnte, war in der Tat nie die erhoffte „Oase der Völkerverständigung“⁵ - wie es die Vielfalt der Quellen⁶, aber auch die künstlerischen

¹ REZZORI, GREGOR VON: *Greisengemurmel*. Bertelsmann, München, 1994, S. 146.

² HAINZ, MARTIN A.: *Bukowina/Czernowitz als europäische Lektion*. In: *Kakanien revisited*, 17.08.2005. Onlinequelle: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MHainz1.pdf> (Stand am 20.02.2013).

³ Ebda, S. 1.

⁴ HAINZ, *Bukowina/Czernowitz als europäische Lektion*, S. 1.

⁵ HAINZ zitiert Amy Colin, *Bukowina/Czernowitz als europäische Lektion*, S.1.

⁶ Vgl. STIEHLER, HEINRICH: *Czernowitz. Zur kulturgeschichtlichen Physiognomie einer Stadt*. S. 15-26. In: GOLTSCHMIGG, DIETMAR; SCHWOB, ANTON: *Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft*. Tübingen, Francke, 1990, S. 19.

Manifestationen zu dieser Region bestätigen -, es sein nur eine pragmatische habsburgische Imagination zum Zwecke, die lokalen sezessionistischen Ambitionen zu zügeln und zu unterdrücken.

„Was aber ist dann doch als produktive Multikulturalität dieser Stadt zu sehen?“⁷ – beharrt dennoch der Autor auf die zentrale Frage.

Aus drei exemplarischen jüdischen Lebensmodellen - von Paul Celan, Rose Ausländer und Alfred Margul-Sperber - dieser emblematischen Literaturlandschaft, wo die kulturellen und sprachlichen Berührungen, die sich daraus ergebenden Hybridisierungen den Heimatsbegriff unablässig schattierten und ihn als etwas ständig Auszuhandelndes erscheinen lassen, lässt sich die Lektion von Czernowitz und der Bukowina ableiten, "dass man der Heimat als etwas sehr Fremdem gegenübersteht"⁸ und "man lernte seine Kultur im Spiegel der anderen kennen, die anderen Kulturen durch die eigene – zuletzt also, dass das Fremde angeeignet werden kann, aber es das Eigene, das unproblematisch wäre, nicht gibt."⁹

Die Matrix dieser polyethnischen Soziotope erweist sich zum Prag eines Kafkas ähnlich als produktiv in Bezug auf die Literatur dieser Region und auf das von ihr inspirierte Neuverständnis der Kultur, denn "Kultur ist nicht das, was ein kultivierter Mensch hat, sondern das, woran er arbeitet." - wie Martin A. Hainz die in der Lektüre von Czernowitz inhärente Botschaft aufflechtet: "Das ist also jene "Oase der Vielvölkerverständigung", sie ist eine Fiktion - doch will es scheinen, gerade ihr Nichtvorhandensein habe etwas bewirkt, das womöglich ihr Vorhandensein nicht bewirken hätte können."¹⁰

Die literarische Topographie der Bukowina zwingt also zahlreiche aktuelle Fragestellungen auf und als geographischer Topos schreibt sie sich mit sinnbildlichen räumlichen, historischen und kulturellen Qualitäten ins kollektive Gedächtnis ein und eben durch diese Metaphorisierung des räumlichen Begriffes weist sie darüber hinaus in universelle Werte hin.

Als eine einmalige raumzeitliche Konstellation, die eine besondere geistige Aura um sich herum errichtete und "Bücher und Menschen" hervorbrachte, sollte sie bei der vorliegenden Analyse der von dieser Gegend mittelbar und unmittelbar inspirierte Kunstschaffung von Gregor von Rezzori - der auch dieser Region entstammte - tunlichst integriert werden, oft auch als Erklärungsmodus für eine spezifische mitteleuropäische Denkweise.

⁷ HAINZ, *Bukowina/Czernowitz als europäische Lektion*, S. 2.

⁸ Ebda, S. 4.

⁹ Ebda.

¹⁰ Ebda.

Zum Wesen dieser Geisteshaltung kann uns das Zentraleuropakonzept von Moritz Csáky näher bringen. Als „Zwischenraum“, als „übergreifender, performativer hybrider Kommunikationsraum“ bezeichnet Moritz Csáky in seinem Plädoyer für den Wortgebrauch „Zentraleuropa“ die Region der ehemaligen Habsburgermonarchie, angesiedelt zwischen Osten und Westen. Seine Argumentation für die Ersetzung des politisch hoch belasteten Mitteleuropabegriffes durch das neutrale Raumkonzept „Zentraleuropa“ erzielt die Befreiung der Bezeichnung von all jenen politischen Konnotationen, die im Laufe der Geschichte das Wort überlagerten. Zweitens begründet er mit dieser Begriffswahl auch ein kulturwissenschaftliches Konzept, das einen adäquaten Zugang mit erhöhtem Fokus auf kulturelle Austauschprozesse gewährt, und zwar diesen Raum in seiner Prozesshaftigkeit und Dynamik betrachtet. Die Plausibilität dieser Annäherungsweise folgt auch aus dem Hauptmerkmal dieser Region, ihrer ethnisch-nationalen Pluralität und kulturellen Heterogenität, Phänomene, die die kulturellen Begegnungen und Wechselspiele unumgänglich begünstigen, wie das Moritz Csáky ausführt:

Kennzeichnend für einen solchen Raum, der auch als ein "Zwischenraum" bezeichnet werden kann, sind folglich kontinuierliche historische, gesellschaftliche, ökonomische und kulturelle Verflechtungen, Vernetzungen, Wechselwirkungen, Übergänge und gerade deshalb auch kontinuierliche Konkurrenzierungen, Krisen und Konflikte, die im Konkreten vor allem seit dem 19. Jahrhundert in einem eruptiven Fremdenhass, in jeglicher Form von Antisemitismen, in potenzierten Nationalismen und Chauvinismen deutliche Formen angenommen haben."¹¹

Die vorliegende Studie, die eine raumreflektive Ausrichtung bei der Analyse bevorzugt, darf die Ausführungen von Moritz Csáky keinesfalls ignorieren, umso mehr liegt auf der Hand, die Struktur und die Kennzeichen des vom Autor skizzierten mitteleuropäischen Umfeldes auch am Beispiel von Rezzoris literarischen Raumdarstellungen hervorzuheben und dadurch seine eigene mitteleuropäische Geisteshaltung zu bestätigen, ohne dieser oder jener Regionsbezeichnung den Vorzug zu geben.

Fridrun Rinner wirft dem mitteleuropäischen Diskurs, der die europäische Zwischenregion mit der Habsburgermonarchie gleichsetzt, eine restaurative Geste vor.¹² Zugleich nimmt sie bei anderen Benennungsversuchen wie „Zentraleuropa“, „Ost-Mitteleuropa“, „Pentagonale“, „Hexagonale“ einen „ökonomischen Beigeschmack“ wahr. Beharrend beim Mitteleuropabegriff bietet sie eine dem Konzept von Csáky angrenzende, in der literarischen Tradition der sich Mitteleuropäer nennenden Schriftsteller wurzelnde, offene, auch Identifikationsbasis verkündende Raumdefinition:

¹¹ CSÁKY, MORITZ: *Das Gedächtnis des Städte. Kulturelle Verflechtungen - Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Böhlau, Wien/Köln/Weimar, 2010, S. 56.

¹² RINNER, FRIDRUN: *Ein Mitteleuropäer auf Wanderschaft: Gregor von Rezzoris Autobiographie Mir auf der Spur im mitteleuropäischen Kontext*, S. 201-212. In: *Austriaca. Gregor von Rezzori*, Nr. 54, 2003, S. 201.

Ich verstehe unter Mitteleuropa einen gemeinsamen Kulturraum (un espace spirituel et culturel), der fließende Grenzen hat, die sich im Laufe der Zeit und der Ereignisse verändern und der sich vor allem als Einheit durch seine vielfältigen Unterschiede (un unité dans sa diversité) auszeichnet.¹³

Fridrun bezeichnet auch Rezzori als „Mitteleuropäer“, als „Chronist der Geschichte Mitteleuropas“ und dieses Verständnis wird indirekt anhand einer Montage von Schriftstellerzitate und -konzepten untermauert, die wiederum die Eigenartigkeit des gemeinsamen geistigen Kulturraums akzentuieren, dessen „Atmosphäre“ - laut Josef Kafka – am besten durch die Literatur vermittelt werde¹⁴. In Anlehnung an den Antigeschichte-Diskurs von Kundera („Dieser Raum bildet ein Spezifikum der europäischen Kultur, Mitteleuropa ist eben die stetige Entdeckung der Antigeschichte“¹⁵) wird weitergehend auch Rezzori in die mitteleuropäische Literaturlandschaft eingestuft. Auch in der Lesart der Biographie von Rezzori als Schicksal eines Staatenlosen, der zahlreiche politische Formationen, ideologische Exzesse und nationale Willensäußerungen im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts erfuhr und lange jederlei nationale Zugehörigkeit ablehnte, schwingt die Mitteleuropaidee von Danilo Kis mit, der behauptete, Mitteleuropa vermag „alle nationalen und ideologischen Grenzen zu überwinden [...]“¹⁶

Was macht also die Essenz dieser mitteleuropäischen Identität aus und wie wird sie zum Ausdruck gebracht? Welche sind die Entstehungsumstände, die Medien und die Formen dieser Selbstäußerungen? Wie lässt sich davon das eigene Geschichtsbewusstsein des Schriftstellers ableiten? Welche Zusammenhänge ergeben sich zwischen Lebenswelt, Raum, Geschichte und Identität? Welche Bedeutung trägt das Erinnern bei dieser Korrelation? Welche Rolle spielt die Kunst bei der Formulierung des schriftstellerischen Selbstverständnisses? Solche und zahlreiche weitere spannende Fragen generieren die untersuchten literarischen Texte und werden in der vorliegenden Analyse tiefer nachgegangen.

Meidend bei der Herangehensweise jenen Positivismus, der die Kunst aus biographischem Datenzusammenhang herleitet, wird der Fokus erheblich auf solche künstlerischen Manifestationen gerichtet, die die kulturellen, sprachlichen und historischen Impulse eines sich von Natur aus als polyethnisch und pluralistisch auszeichnenden mitteleuropäischen Lebensraums kreativ, integrativ und produktiv verarbeiten.

¹³ FRIDRUN, *Ein Mitteleuropäer auf Wanderschaft*, S. 202.

¹⁴ Ebda, S. 202.

¹⁵ Ebda, S. 204.

¹⁶ Fridrun zitiert Kis, S. 205.

2. Forschungsstand

Das schriftstellerische Erbe Gregor von Rezzoris erweist sich zweifelsohne als ergiebiges Untersuchungsfeld und gähnendes Forschungsdesiderat. Sein unterschätztes und verkanntes künstlerisches Schaffen, nicht nachgeprüfte Einordnung seiner Kunst zur Unterhaltungsliteratur, die oft totale Ignoranz seiner Schriften in den deutschsprachigen Literaturgeschichten, die Unterrepräsentiertheit seiner Texte in den germanistischen Diskussionen und das Fehlen von wissenschaftlichen Beiträgen und Analysen zu seinem Werk sind gewiss als Symptome einerseits einer national gerichteten Kanonbildung, andererseits einer fixierten Rezeption auf den Ruf des ersten Buches (*Maghrebinische Geschichten*¹⁷) und auf die Person des Autors, der mit seiner öffentlichen Erscheinungen oft negative Resonanz erzeugte, zu betrachten. Nichtsdestotrotz fand seine vielfältige und vielschichtige schriftstellerische Tätigkeit im angelsächsischen und italienischen Kulturkreis Belobung und begeistertes Lesepublikum. Von der Diskrepanz dieser Beurteilungen zeugen solche oberflächliche Etikettierungen in verschiedenen deutschsprachigen Rezensionen und Artikeln, die anhand von subjektiven Justifikationen über die öffentlichen Hypostasen des Autors, von Vorurteilen und von eifertigen Kritiken Vorzeichen vor seinen Büchern setzen.¹⁸

Gewiss trug auch die „notorische Erscheinung“ des Autors in der öffentlichen Szene als Unterhaltungsschriftsteller, Journalist, Drehbuchautor, Radiomitarbeiter und Schauspieler zu einer vorwiegend auf seine Person gerichtete Aufmerksamkeit in Deutschland bei. Dennoch lässt sich eine subtile Begründung dieser ambivalenten Rezeption Rezzoris Bücher aus seiner multipler kulturellen Verwurzelung herleiten, wobei er selbst in einem Interview¹⁹ einräumt, dass die vermittelte Gedankenwelt seiner Schriften trotz einer geschliffener deutschen Sprache dank des erworbenen Polyglottismus in Czernowitz einen undeutschen Charakter trage. Trotz der „sprachlichen Korruption“ in einer „verbalkanisierenden Welt“ sind jedoch die Zugewinne eines polikulturellen Milieus sowohl sprachlich als auch gedanklich evident – wie darüber Rezzori selber in einem Gespräch Rechenschaft ablegt²⁰.

¹⁷ REZZORI, GREGOR VON: *Maghrebinische Geschichten*, Goldmann, München, 1991.

¹⁸ Siehe beispielweise KAMOLZ, KLAUS: *Lobreden in der Eden*. In: *Profil*. Nr. 17/25. April, 1994, S. 81-82.

¹⁹ KESTING, HANJO: *Die Epiphanie des Balkans – Gespräch mit Gregor von Rezzori*. In: Morawietz, Kurt (Hg.): *die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 35. Jahrgang, Band 3/1990, Ausgabe 159, 19-33.

²⁰ Rezzori: „Ich muss Ihnen sagen, daß meine Dankbarkeit gegenüber meiner Herkunft sich unablässig ausdrückt darin, daß ich unablässig zitiere. Die Hellhörigkeit für Sprache insgesamt kommt natürlich daher. Außerdem ist es ein unglaublicher Gewinn gewesen für unsereins, der die ganzen Einbürgerungen von ruthenischen, rumänischen, polnischen, [...], auch türkischen Vokabeln ins Deutsche meistens in der komischen

Der im 1914 in der Bukowina, dem fernsten Kronland der Habsburgermonarchie geborene, nach alt-österreichischer Weltansicht erzogene Autor kam mittelbar mit der verklärten Atmosphäre der alten Welt in Berührung, ohne diese Wirklichkeit persönlich erleben zu können. Die Ungreifbarkeit einer fest verankerten Identität ergaben sich demnach aus familiären, sozialen und historischen Umständen: das von den Eltern protegierte Kulturträgerbewusstsein einer an die Ränder der Monarchie ausgesetzten österreichischen Familie, das Angebot an kulturellen Identifikationen in einer östlichen Vielvölkerstadt, sowie der historische Zeitwandel erschufen die Grundlage für ein auch künstlerisch manifestierende Grenzgängertum.

Diese (nationale) Grenzen überschreitende schriftstellerische Weltansicht kann also nicht von einer Kultur her angenähert werden, sondern eher von einer multipolaren und flexiblen Matrix her, die die ineinander verschmelzenden Kulturräume von Mitteleuropa umspannt. Die Arbeit setzt sich zum Ziel, die Vielfalt und Modernität seiner Erzählkunst hervorzuheben, die sowohl thematisch als auch formell Hervorragendes erschuf und zeitgemäße Fragestellungen wie Identitätssuche, Heimatlosigkeit, Begegnung mit dem Fremden, historische Begebenheiten, Paradoxien des menschlichen Seins authentisch zur Darstellung brachte. Die Raffinertheit seiner Erzählweise charakterisiert Elie Wiesel²¹ treffend: „[...] Rezzori befasst sich mit den wichtigsten Problemen unserer Zeit; seine Stimme hat dabei die verstörende, magische Kraft des wahren Erzählers.“²² Die Buntheit seines Erzählstils umfasst zahlreiche Aspekte und Register: „Pathos, Humor, eine illusionslose, aber seltsam großzügige Ironie, ein Sinn für die Schönheit der Landschaft oder eines erotischen Augenblickes – der Erzähler beherrscht viele Register und er kennt die Sprachen der Entwurzelten: französische Zitate, jiddische Lieder, rumänische Sätze, ungarische Namen, russisches Brüllen [...]“²³

Trotz der Mannigfaltigkeit und Modernität der schriftstellerischen Töne und Themen in seinen Schriften²⁴ wies der literarische Kanon ihm bisher eine Randstellung zu, unten den

Sphäre mitgekriegt hat [...]. Die Ironie selbst scheint mir im Sprachgeist zu liegen, im Bukowiner Sprachgeist – wenn man ihn hatte, wenn man nicht bewusst Bukowinerisch geredet hat, wenn man hineingehört hat auch ins Volksdeutsche, das ein schreckliches Deutsch war. Ebenso korrumpiert war das Rumänische oder das Ruthenische. Wenn man aber in die Korruption hineingehört hat, so war es selbstverständlich bereichernd.“, ebda, S. 25.

²¹ WIESEL, ELIE: *Krieg und Erinnerung. Klagelied für ein längst verlorenes Europa*. In: *Die horen*. 35 Jg., Bd. 3/1990, Ausgabe 159, S. 79 – 80.

²² Ebda.

²³ Ebda.

²⁴ Vgl. dazu eine andere Bewertung über Rezzoris Erzählkunst: „Er entdeckt uns das Erzählen, das Fabulieren, plustert und strafft unsere Sprache in gleichem Maße, reichert sie an mit den farbenfrohen Elementen des bukowinischen Lebens, wirft ein Heftchen mit Schmunzelstories auf den Büchermarkt, die „Maghrebinischen

deutschsprachigen Rezensenten wurde seine Kunst oft unbillig herabwürdigt. Zu den wenigen wissenschaftlichen Beiträgen zu seinem Werk zählen sich die Analyse von Nicole Vershoore²⁵, die Rezzori-Ausgabe *der horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*²⁶ vom 1990, eine Seminar-Veröffentlichung²⁷ in der Betreuung von Gerhard Köpf mit dem Ziel, „die Mißachtung von Rezzoris Werk in der deutschen Literaturwissenschaft“²⁸ entgegen zu wirken und eine *Austriaca*-Ausgabe herausgegeben von Jacques Lajarrige²⁹. Außerdem legen die Studien der polnischen Germanistin, Katarzyna Jaśtał³⁰ den historischen und soziokulturellen Rahmen Rezzoris Schriften offen. Nicht nur vorzügliche literaturwissenschaftliche Untersuchungen sondern auch wertvolle Rezzori-Übersetzungen kamen weiterhin dank Andrea Landolfi und Jacques Lajarrige zustande.

Äußerst begrüßenswert ist der Umstand überdies, dass das Lebenswerk von Rezzori neulich das Forschungsinteresse der jüngsten Generation von ausländischen Literaturwissenschaftlern erweckte. Ausländische GermanistInnen, Marie Lehmann³¹, Cristina Spinei³² und Alexandru Boldor³³ widmeten ihre Doktorarbeit dem schriftstellerischen Erbe Rezzoris, um neue Lesarten zu Rezzoris Texten herauszuarbeiten und eine Revidierung und Neubewertung seiner Schriften zu veranlassen. Die übergreifende Monographie von Cristina Spinei leistet einen wesentlichen Beitrag zu diesem Unterfangen,

Geschichten“, die man nur mit einem kaum unterdrückbaren Prusten lesen kann. Das ist eine neue Welt, mit dem Plündergut aus den Streifzügen durch die Idiome der Walachen, der Juden, der Slawen, der Schwaben angereichert.“ POLCUCH, VALENTIN: *Schnee und Blumen in der Bukowina*. In: *Die Welt*, Nr. 121, 27. Mai, 1989, S. 21. Anderswo über Rezzoris Stil: „[...] denn was man bei anderen Autoren oft vermißt, steht diesem im Übermaß zu Gebote: Leichtigkeit und Eleganz des Formulierens, die Kunst, Bilder in Sprache umzusetzen, oder die seit Thomas Manns Tod fast verlorengegangene Fähigkeit, Perioden zu bauen, die breit dahinströmen und doch nie undurchsichtig werden.“ AYREN, ARMIN: *Krone in der Suppe*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 284, 8. Dezember 1981, S. 3.

²⁵ VERSCHOORE, NICOLE: *Die Verzerrung des Empfindungsklima in Gregor von Rezzoris Werk*. In: *Studia Germanica II*, Gent-Belgie, 1960, S. 165-205.

²⁶ MORAWIETZ, KURT (Hg.): *die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 35 Jahrgang, Band 3/1990, Ausgabe 159.

²⁷ KÖPF, GERHARD: *Gregor von Rezzori. Essays, Anmerkungen und Erinnerungen*. Karl Maria Laufen, Oberhausen, 1999.

²⁸ Ebda, S. 9.

²⁹ LAJARRIGE, JACQUES (Hg.): *Austriaca. Gregor von Rezzori*, Nr. 54, 2003.

³⁰ JAŚTAŁ, KATARZYNA: *Erzählte Zeiträume. Kindheitserinnerungen aus den Randgebieten der Habsburgermonarchie von Manès Sperber, Elias Canetti und Gregor von Rezzori*. Aureus, Krakau, 1998.

³¹ Die auf Französisch verfasste und im 2011 verteidigte Doktorarbeit konnte leider wegen sprachlichen Barrieren nicht gelesen werden. Sei hier aber ein spannender, das Verhältnis zwischen Geschichte und Literatur analysierender Artikel von der Autorin erwähnt: LEHMANN, MARIE: *Zum Begriff der Epochenverschleppung in Gregor von Rezzoris autobiographischem Werk*. In: GERRER, JEAN-LUC (Hg.): *Anklage, Nachdenken und Idealisierung. Literatur über die ehemaligen deutschen Ostgebiete/Zeugnisse von Flucht und Vertreibung*. Frank & Timme, Berlin, S. 25 – 57.

³² SPINEL, CRISTINA: *Über die Zentralität des Peripheren: Auf den Spuren von Gregor von Rezzori*. Frank & Timme, Berlin, 2011.

³³ BOLDOR, ALEXANDRU: *Exile as severance*, Louisiana State University, Baton Rouge, 2005.

indem sie durch ein gründliches Neulesen des Gesamtwerkes von Rezzori die neuesten Zugänge einsetzt, um die Modernität und literarische Begabung des Autors unter Beweis zu stellen und die jeweilige Kanonbildung in Frage zu stellen. Auch die im 2012 vom Herrn Prof. Andrei Corbea-Hoișie, Frau Dr. Cristina Spinei und ihrem Lehrstuhl für Germanistik an der Universität Iași (Jassy) ausgerichtete Rezzori-Tagung ist ein Zeichen einer hoffentlich wiederbelebten wissenschaftlichen Aufmerksamkeit zu betrachten³⁴.

Die nachstehende Studie integriert sich in diese Initiative und bemüht ist, mit dem vorwiegend auf die autobiographischen Schriften des Autors gerichteten Augenmerk eine kleine Resonanz in der germanistischen Forschung zu verschaffen. Nicht zuletzt wird es dabei zum Ziel gesetzt, durch die Anwendung von kulturwissenschaftlichen Zugängen den Beitrag Rezzoris zu unseren Mitteleuropaverständnis und –konzepten zu unterstreichen und Fragestellungen in Bezug auf mitteleuropäische Identität, Geschichte, Geschichtskonstruktionen zu generieren.

3. Textauswahl und methodische Vorüberlegungen

Die Studie richtet sich auf die narrativen, raumzeitlichen Formen in Werken Gregor von Rezzoris. Die Analyse schließt sich an die Ansätze der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung sowie der Raumtheorien an und untersucht daher, wie Erinnerungsprozesse in literarischen Texten durch die Konstituierung einer raumzeitlichen Einheit inszeniert werden. Im Fokus der Forschung stehen einerseits die in der Narration etablierten Identitätskonstruktionen („narrative Identitäten“), andererseits das mit diesen eng zusammenhängende, historische Bewusstsein des Ich-Erzählers. Bei der Untersuchung der narrativ erzeugten, literarischen Chronotopoi steht die Korrelation Erinnerung – Identität – Raumwahrnehmung im Vordergrund.

Da die als Gedächtnisgattung bezeichneten Autobiographien diesen identitätsstiftenden Vorgang besonders anschaulich darstellen, beschränkt sich der Beitrag in erster Linie auf die Analyse der autobiographischen Schriften des Autors (*Memoiren eines*

³⁴ Die internationale Tagung *Gregor von Rezzori auf der Suche nach einer größeren Heimat. Grenzüberschreitungen* fand zwischen dem 2.-5. Mai an der Alexandru Ioan Cuza-Universität Jassy statt. An der Tagung nahmen Literaturwissenschaftler, Historiker und Übersetzer aus Österreich, Deutschland, Frankreich, Italien, der Schweiz, Ungarn, der Ukraine, Spanien und Rumänien teil. Als Resultat der Diskussionen erscheint in Kürze ein weiterer Rezzori-Band, dem auch der Verfasser dieser Studie mit einem Artikel mit dem Titel *Raumzeitliche Selbstverortungen eines Grenzgängers. Gregor von Rezzori: Memoiren eines Antisemiten* beigetragen hat.

*Antisemiten*³⁵; *Blumen im Schnee*³⁶; *Greisengemurmel*; *Mir auf der Spur*³⁷). Einen wesentlichen Teil dieser Identitätsbildung, die auch als eine Bewegung durch reale Räume und Zeiträume dargestellt wird, machen die geschichtlichen Reflexionen aus. Diese Geschichtskonstruktion ist daher auch ein Resultat des retrospektiven Läuterungsvorgangs des Ichs, der literarisch inszenierten Raum- und Zeitwahrnehmung. Diese reale und semantisierte Grenzüberschreitung schafft indes einen narrativen Zwischenraum, wo bestehende Wissensordnungen, Wertehierarchien, kollektiv begründete Identitäten hinterfragt, neucodiert und transformiert werden.

Um diese in literarischen Texten Rezzoris etablierten Identitäts- und Geschichtskonstruktionen als wiederkehrendes Sujet anschaulich zu machen, werden auch fiktionalisierte Texte, die Märchen des Autors (*Maghrebinische Geschichten*; *Des Freiherrn Hieronymus von Münchhausen letztes, bislang unbekanntes Abenteuer*³⁸) als Gegenpol zu Autobiographien herangezogen. Diese Märchen verfügen nämlich über einen latenten, referenziellen Kern, der durch das fiktionalisierende, literarische Spiel, und durch die kreative Anwendung der Ironie, Parodie, Grotoske und Anekdote immer wieder vor dem fiktiven Hintergrund hervorscheint. Die Schaffung dieses imaginären Raums illustriert die Polyphonie des kulturellen Wissens: hinterfragt das stereotypisierende, eurozentrische Denken und bestätigt die Multiperspektivität der hybriden Identitäten.

Der historisierende³⁹ Diskurs der vergangenen Jahrhunderte, der durch eine intensive Beschäftigung mit zeitlichen Kategorien und durch die Marginalisierung räumlicher Analyseformen in Funktion als statischer Behälter der Ereignisse gekennzeichnet wurde, lässt sich von dem epistemologischen Umbruch der Raumtheorien ablösen. Schon die Erinnerungskonzepte räumten neben der Akzentuierung der zeitlichen Dimension der Erinnerungsmechanismen die konstitutive Rolle der in literarischen Texten inszenierten Raumpraktiken und -repräsentationen ein. In den neu etablierten, kulturwissenschaftlichen Raumdebatten ist eine Akzentverschiebung zugunsten der Kategorie „Raum“ wahrzunehmen. Die Bedeutung des Entwurfes einer sich an die kulturwissenschaftlichen Raumtheorien

³⁵ REZZORI, GREGOR VON: *Memoiren eines Antisemiten*, Steinhausen, München, 1979.

³⁶ REZZORI, GREGOR VON: *Blumen im Schnee*. Bertelsmann, München, 1989.

³⁷ REZZORI, GREGOR VON: *Mir auf der Spur*, Bertelsmann, München, 1997.

³⁸ REZZORI, GREGOR VON: *Des Freiherrn Hieronymus von Münchhausen letztes, bislang unbekanntes Abenteuer*. Goldmann Verlag, München, 1981.

³⁹ Unter dem Begriff Historismus versteht Edward W. Soja, der bahnbrechende Raumtheoretiker die Bevorzugung des Historischen, die in den letzten 150 Jahren zu einer "ontologischen Verzerrung" im westlichen Denken führte: "Ich bezeichne dieses Raum auslöschende Verfahren, der Geschichte einen privilegierten Status einzuräumen, mit dem Begriff *Historismus*". In: SOJA, EDWARD W.: *Vom "Zeitgeist" zum "Raumgeist"*. *New Twists on the Spatial Turn*. S. 241-162. In: DÖRING, JÖRG; THIELMANN, TRISTAN (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Transcript, Bielefeld, 2008, S. 246.

anschließenden, raumorientierten Literaturwissenschaft von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann⁴⁰ zeichnet sich durch die Konzipierung der Kategorien „Raum“ und „Zeit“ als interdependente Komponenten der literarischen Werke aus, wie auch Soja formuliert: "Dieses Gleichgewicht ist das Ziel: Wir müssen das Räumliche, das Soziale und das Historische als grundlegend gleichwertige kritische Perspektive auf unser Sein, unser Leben, ja auf alles verstehen."⁴¹

Die Verknüpfung der Ansätze der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschungen und der Raumtheorien und ihre Anwendung auf literarische Texte können demnach die vielfältigen Überlappungen von Räumlichkeit und Zeitlichkeit zum Vorschein bringen, wie auch Kennenweg⁴² bezüglich unserer Raumvorstellungen beleuchtet:

Bei der wissenschaftlichen Betrachtung kultureller Raumvorstellungen wird, wie die Ausführungen zu den *mental maps* belegen, schnell deutlich, dass deren Entstehung und Verbreitung kaum ohne die zeitliche Dimension zu erklären ist. Raumdeutung und Vergangenheitsdeutung fallen also gewissermaßen zusammen. Dabei sind häufig individuelle und kollektive Erinnerungsprozesse miteinander verschränkt, denn die Zuschreibung von Bedeutung im erinnernden Umgang mit dem Raum schließt sowohl Schaffen, Vermitteln oder Aufbrechen von kulturellen Raumbildern mit ein als auch die Selbstverortung einzelner Individuen im Verhältnis zu solchen Raumbildern.⁴³

Methodologisch gesehen richtet sich der Zugang auf die raumzeitlichen Einheiten im Sinne des Bachthinschen literarischen Raums, des Chronotopos, wobei das Augenmerk besonders auf die Rolle der wechselseitigen Beziehung zwischen Raum und Zeit in der narrativen Inszenierung der Erinnerungsprozesse, und zwar auf die „Verzeitlichung des Raums“ und „Verräumlichung der Zeit“, gerichtet wird. Bezüglich des literarischen Diskurses betont schon Bachtin⁴⁴ das grundsätzliche Zusammenspiel und die Verwobenheit der Kategorien „Raum“ und „Zeit“, die sich wechselseitig einander hervorbringen und die Erzählbarkeit der Ereignisse zugänglich machen:

Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.⁴⁵

⁴⁰ HALLET, WOLFGANG und NEUMANN, BIRGIT: *Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung*. In: Hallet, Wolfgang und Birgit, Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, transcript, Bielefeld, 2009, S. 11-33.

⁴¹ SOJA, *Vom "Zeitgeist" zum "Raumgeist"*, S. 246.

⁴² KENNENWEG, ANNE CORNELIA: *Städte als Erinnerungsräume. Deutungen gesellschaftlicher Umbrüche in der serbischen und bulgarischen Prosa im Sozialismus*, Frank & Timme, Berlin, 2009.

⁴³ Ebda, S. 47.

⁴⁴ BACHTIN, MICHAÏL: *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. In: BACHTIN, MICHAÏL: *Chronotopos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008, S. 7-196.

⁴⁵ Ebda, S. 7.

Der im Fokus des Beitrages stehende Prozess der narrativen Subjektbildung und die damit parallel etablierenden Geschichtskonstruktionen können demzufolge entlang zweier Zusammenhänge einander angenähert werden, und zwar Erinnerung – Narration - Identität, bzw. Erinnerung – Raumwahrnehmung – Identität.

Die erste Korrelation bezieht sich auf den sprachlichen Aspekt der erinnernden Subjektbildung: Identitätsbildung ist ohne Erinnerungsarbeit undenkbar, wobei immer wieder die narrative Bearbeitung der Erinnerungen, der narrative Umgang mit Raum- und Zeitdarstellungen in den Vordergrund rückt. Dieses Verhältnis wird in der ricœurschen Definition von „narrativer Identität“ komprimiert. Ricœur geht von dem immanenten Paradoxon des Begriffes „Identität“ aus, der einerseits die Gleichheit des Ichs mit sich selbst, und zwar einen stabilen Mittelpunkt suggeriert, demzufolge jegliche Änderung ausschließt, die aber dem Lebensweg, der Dynamik der Identitätsbildung eigen ist. Laut Ricœur besteht die Rolle des narrativen Diskurses in der Überbrückung dieser Antinomie: parallel mit der Anordnung der Ereignisse in eine kohärente, kontinuierliche Narration und durch die ihnen zugeordneten Bedeutungszuschreibungen konstituieren sich Identitäten der Erzählfiguren. Die in die Kette der raumzeitlichen Konstruktionen gesetzten Ereignisse machen die Vektoren der dynamischen Identitätsbildung aus. Diese narrative „Konfiguration“ ermöglicht die Auflösung der zeitlichen Differenzen und die Aufhebung des Paradoxons Gleichheit-Änderung.⁴⁶ Literarische Texte können demzufolge die retrospektiven Erinnerungsmechanismen durch Erzähltechniken, durch eine „Mimesis des Erinnerns“ zur Darstellung bringen.⁴⁷

Zugleich lenken sowohl die Ansätze der Erinnerungsforschungen als auch des *spatial turn* auf die Rolle der narrativen Raumdarstellung, auf die Beziehung Erinnerung-Identität-Raumwahrnehmung. Aufgrund seiner Materialität und Stabilität wird der Raum in diesen Theorien als Medium und Träger der Erinnerungen konzipiert. Die narrative Raumdarstellung kann aber nicht nur als Auslöser der Erinnerungen und als statischer Handlungsort dienen, sondern der Raum ist in der Literatur immer mit Bewegung verbunden und steht immer in einer Beziehung zu sich bewegenden Individuen. Literarische Raum- und Stadtdarstellungen, die sich durch zeitlich-räumliche Mobilität auszeichnen, können zu einem Neuverständnis der Überlappungen zwischen Raum und Zeit, des Zusammenhangs von Identität und Erinnerung sowie von Identität und Raum beitragen. Der identitätsstiftende Vorgang ist demnach nicht

⁴⁶ RICŒUR, PAUL: *Narrative Identität*. in: ZABOROWSKI, HOLGER (Hg.): *Wie machbar ist der Mensch?* Matthias-Grünwald, Mainz, 2003, S. 109-125.

⁴⁷ BASSELER, MICHAEL UND BIRKE, DOROTHEE. *Mimesis des Erinnerns*. In: ERLI, ASTRID und NÜNNING, ANSGAR (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literatur*. Berlin, Walter de Gruyter, New York, 2005, S. 123-147.

nur eine narrative Aneignung der vergangenen und gegenwärtigen Erfahrungen, sondern bedeutet auch eine dynamische räumliche Verortung des Subjekts, eine offene Auseinandersetzung mit räumlichen Semantisierungen, Raumpraktiken und -vorstellungen.⁴⁸

Erzählte Räume können die kulturellen Wissensordnungen und Machtverhältnisse vielfältig widerspiegeln sowie durch das Prisma der individuellen Wahrnehmungsweise sie neudeuten und transformieren. Nicht nur die Kontinuität des Raumes, die eine geschichtliche Chronologie darzustellen vermag und dadurch die Kontinuität der kollektiven und individuellen Identitäten legitimieren kann, rückt dabei in den Vordergrund, sondern auch die Brüche, die markierten Grenzen des Raumes können die Epochenwandel, Umbrüche und die damit einhergehenden Identitätskrisen und Dynamiken der Identitätsbildung widerspiegeln. In dieser Hinsicht kann die Untersuchung der literarischen Stadtdarstellungen weitere Bezugspunkte für das Verhältnis Erinnerung-Identität anbieten. Erzählte Städte können durch eine subjektive Aneignung der Materie und Topographie der Stadt, durch die aufgrund historischer Spuren ausgelösten Reflexionen, durch die Verzeitlichung des Raumes nicht nur „die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“⁴⁹ anschaulich machen, sondern durch die narrative Selbstverortung des Subjekts auch sein historisches Bewusstsein vermitteln.

Ein anderes Forschungsgebiet des *spatial turn* bezieht sich auf die „imaginativen Geographien“ (wie Mitteleuropa, der Balkan, Orient) und orientiert sich dadurch an dem Phänomen der „Verräumlichung kultureller Wertehierarchien“⁵⁰, bei deren Konstitution eine erhebliche Rolle der Literatur zukommt. Koloniale und postkoloniale Texte illustrieren, wie der kulturelle Umgang mit Raumpraktiken in den ästhetischen Freiräumen der Literatur tradiert, reflektiert oder hinterfragt wird. Das binäre Denksystem der kolonialen Literatur, die auf einer diskursiven Grenzziehung zwischen Eigenem und Fremdem und der Überlegenheit der abendländischen Kultur beruht, wird von den postkolonialen Theorien überschrieben. Diese Neukartographierung der imperialen Geographie fördert ein neues Raumverständnis, das einerseits die Grenzziehungen und Fremdzuschreibungen in Frage stellt, andererseits dem Konzept der „dritten Räume“, „die das Denken von Figuren der Zwischen-Räumlichkeit, von Überlagerungen und Überlappungen sowie von entgrenzten Räumen jenseits eines dualistisch konzipierten Kulturkontakts erlauben“⁵¹, erhöhte Aufmerksamkeit schenkt.

⁴⁸ HALLET und NEUMANN, *Raum und Bewegung in der Literatur*, S. 20-21.

⁴⁹ FOUCAULT, MICHAEL: *Von anderen Räumen*. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, S. 317-329.

⁵⁰ NEUMANN, BIRGIT: *Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur. Raumkonzepte der (Post)-Kolonialismusforschung*. S. 115-138. In: HALLET, WOLFGANG; NEUMANN, BIRGIT (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. transcript, Bielefeld, 2009, S. 115.

⁵¹ Ebda, S. 129.

Die poetische und performative Kraft der Literatur, indem sie den Konstruktcharakter kulturell erzeugter Raumpraktiken widerspiegeln und neucodieren kann, kommt besonders anschaulich in symbolisch erzeugten, imaginären Räumen zur Geltung. Die fiktive Kartographie Maghrebiens in den *Maghrebinischen Geschichten* veranschaulicht zum Beispiel, wie die beschriebenen Parameter eines imaginären Raumes außerreferentielle Anspielungen zum Ausdruck bringen und dadurch Raumvorstellungen inszenieren und hinterfragen können.

Die inszenierten Räume können durch ihre Welthaftigkeit nicht nur die Nähe der außertextuellen Referenzwelt heraufbeschwören, sondern auch die Konstruktivität und den kulturellen Bedeutungsüberschuss unserer Raumvorstellungen darstellen; darüber hinaus können sie durch ihre symbolträchtige Verdichtung auch Freiräume zur zeitlich-räumlichen und geschichtlichen Reflexion eröffnen. Durch die Vermittlung der verschiedensten räumlichen Umwelten kann Rezzori einen literarischen Zwischenraum schaffen, wo auch seine hybride Identität als „Epochenschlepper“ und „Grenzgänger“ und seine eigenen Geschichtskonstruktionen und Vergangenheitsdeutungen narrativ erarbeitet und fundiert werden.

4. Theoretische und methodische Grundlagen

4.1. Gedächtnis und Literatur

Der sich im XX. Jahrhundert international und transdisziplinär entfaltende Gedächtnis-Boom, der sich auch in Form einer begrifflichen und konzeptuellen Wucherung innerhalb der Wissenschaften manifestierte, wurde durch Faktoren wie die historischen Transformationsprozesse, die Verbreitung von Medientechnologien und die postmoderne Geschichtsphilosophie begünstigt. Das neue Paradigma setzte das Verhältnis Kultur und Gedächtnis zwischen neue Koordinaten und konzipierte das Gedächtnis als Gesamtkontext, innerhalb dessen sich gesellschaftliche Phänomene abspielen.

Den Anfang des transwissenschaftlichen Interesses signalisierten Studien aus den 20er Jahren, beispielsweise die Arbeit des Soziologen Maurice Halbwachs, der in seinem Gedächtniskonzept *mémoire collective*⁵² den sozialen Bezugsrahmen des Gedächtnisses unter Beweis stellte, sowie die kulturhistorischen Forschungen von Aby Warburg⁵³ mit starker gedächtnisorientierter Fokussierung.

Eine neu entflammte Aufmerksamkeit erfuhren die Gedächtnisdiskurse allerdings in den 80er Jahren mit den Ansätzen der Erinnerungsorte (*lieux de mémoire*) von Pierre Nora⁵⁴, weiterhin im deutschsprachigen Raum mit der das Kultur – Gedächtnis- Verhältnis reflektierenden Theorie des "kulturellen Gedächtnisses" von Aleida und Jan Assmann⁵⁵.

Die Unterscheidung zwischen "kommunikativem" und "kulturellem" Gedächtnis im Assmannschen Konzept als zwei <Gedächtnis-Rahmen>, bzw. modi memorandi, erweist sich als gewinnbringend für die Analyse von unterschiedlichen Erinnerungsweisen, die durch eine Eigenart von Formen, Medien, Zeitstrukturen und Trägern geprägt sind.

Die Erläuterung der Schnittpunkte zwischen Literatur und Gedächtnis steht im Fokus des vorliegenden Kapitels. Ausgehend von der begrifflichen Differenzierung zwischen *collective* und *collected memory* wird die Funktionsweise von Gedächtnismechanismen

⁵² HALBWACHS, MAURICE: *Das kollektive Gedächtnis*. Fischer, Frankfurt am Main, 1991.

⁵³ WARBURG, ABY: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*. Akademie-Verlag, Berlin, 1998.

⁵⁴ NORA, PIERRE: *Erinnerungsorte Frankreichs*, C. H. Beck Verlag, München, 2005; NORA, PIERRE: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Fischer, Frankfurt am Main, 1998.

⁵⁵ Es wird hier keine Vollständigkeit bei der Auflistung der gedächtnistheoretisch orientierten Beiträge bestrebt. Nur die zur Begründung der methodischen Herangehensweise bedeutsamen Werken sind nachstehend genannt: ASSMANN, JAN: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in den frühen Hochkulturen*. C. H. Beck, München, 1992; ASSMAN, ALEIDA: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. C. H. Beck, München, 2005 (1999).

beschrieben, bzw. die Rolle der Literatur bei der Vermittlung und Bearbeitung der Erinnerungsinhalte herausgearbeitet. Die Gemeinsamkeiten und die Differenzen der literarischen Welterzeugung bzw. des Erinnerungsprozesses bieten weitere Anhaltspunkte zur Analyse der literarischen Inszenierung von Erinnerungsbildern und der narrativen Identitätsbildung in Bezug auf den gewählten Textkorpus.

Die inflationäre Verbreitung der gedächtnisorientierten Untersuchungen kann als Teil des umfassenderen *cultural turn* betrachtet werden, im Zuge dessen sich „Wissenschaft, Kunstsystem und gesellschaftlicher Diskurs gegenseitig befruchten.“⁵⁶ Die literarischen Texte, die die Erinnerungsmechanismen zum Thema entwickeln, können diese diskursiven Überlappungen besonders mannigfach reflektieren.

Zur Erläuterung des Verhältnisses Literatur-Gedächtnis können wie gesagt die von Erll empfohlenen Arbeitsbegriffe *collective* und *collected memory* herangezogen werden. Aufgrund der Begriffserklärung von Jeffrey Olick und Elena Espositos bestimmt sie das *collective memory* als einen Sammelbegriff für die materiellen und geistigen Objektivationen, sowie für die Institutionen des Gedächtnisses, wie „Mythen, Tradition, historisches Bewusstsein, Archiv, Kanon, Denkmäler, Rituale der Kommemoration, Kommunikation im familiären Kreis, Lebenserfahrung und neuronale Netzwerke gleichermaßen.“⁵⁷

Im Vergleich zu dieser soziokulturellen Dimension bezieht sich die Bezeichnung *collected memory* auf die individuelle Ebene, auf das „kulturell geprägte, individuelle Gedächtnis“, und umfasst die Aneignung und individuelle Assimilierung der überlieferten Werte, Normen, Modelle und Schemata des kollektiven Gedächtnisrahmens.

Die Literatur positioniert sich in diesem epistemologischen Umbruch prominent, indem sie durch ihre kulturwissenschaftliche Orientierung nicht nur neue Ansätze und Perspektivierungen für die Interpretation von literarischen Texten gewinnt, sondern auch dadurch, dass sie durch ihre repräsentativ-performative Kraft kulturelle Erinnerungsprozesse widerspiegeln, sowie hinterfragen und eventuell transformieren kann. Literatur funktioniert in diesem Sinne als ein spezifisches Medium des Gedächtnisses; sie weist nämlich solche Formen und Privilegien auf, wodurch die gegenseitigen Beeinflussungen zwischen den sozialen und individuellen Gedächtnisebenen anschaulicher gemacht werden.

⁵⁶ ERLL, ASTRID: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar, 2005, S. 61.

⁵⁷ ERLL, ASTRID: *Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses*. S. 249-276. In: ERLL, ASTRID; NÜNNING, ANSGAR (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Walter de Gruyter, Berlin, 2005, S. 250.

Die Wirkkraft der Literatur ergibt sich daher aus ihrem medialen Charakter. Die Parallele Gedächtnis – Literatur lässt sich demnach nach dem Verhältnis Form-Inhalt begreifen. Die literarische Form verleiht nämlich dem erinnerten Inhalt Gestalt, strukturiert ihn aufgrund der gattungsspezifischen Bedingungen und Möglichkeiten: „Da Erinnerung vergangene Wirklichkeit nicht einfach abbildet, sondern eine Form der Wirklichkeitskonstruktion und aktiven Welterzeugung ist, stellt sich insbesondere die Frage nach der Rolle von Medien bei solchen (kollektiven) Konstruktionsprozessen.“⁵⁸

Die Medien wie Buchdruck, Zeitschriften, Radio, Fernsehen, Internet usw. ermöglichen die Speicherung der Gedächtnisinhalte, sie sind zugleich auch als Zirkulationsmedien zu betrachten, wodurch das Individuum Zugang zum tradierten Wissen erhält. Sie beeinflussen aber auch die individuelle Aneignung der kulturspezifischen Erinnerungsinhalte, denn die Form an sich impliziert bereits ein grundsätzliches Wahrnehmungsmuster: „Mediale Rahmen des Erinnerns ermöglichen und prägen die Vergegenwärtigung und Deutung von eigener und fremder Erfahrung. Mediale Darstellungen präformieren unsere Wahrnehmung und leiten den Abruf von Erinnerung.“⁵⁹

Aufgrund ihrer spezifischen Erscheinungsform verfügt die Literatur über zwei Funktionspotenziale: die Gedächtnisbildung und die Gedächtnisreflexion.

Die gedächtnisbildende Funktion des Textes offenbart sich entweder in einer affirmativen Art und Weise, die die bestehenden Zusammenhänge bestätigt, oder in einer revisionistischen, dekonstruktivistischen Weise, wodurch „Geschichtsbilder, Wertstrukturen oder Vorstellungen vom Eigenen und Fremden revidiert“ und umgestaltet werden. Die gedächtnisreflektive Funktion bezieht sich auf das Leistungsvermögen der Kunst, eine Beobachtung zweiten Grades, und zwar die Beobachtung der Beobachter zu reflektieren und somit Multiperspektivität zu gewähren.⁶⁰

Die Frage des Mediums ist demnach immer auch mit der Repräsentationsfrage, mit der Mimesis-Problematik eng verbunden. Hinsichtlich der Korrelation Literatur-Gedächtnis soll in diesem Zusammenhang ihre besondere Fähigkeit in der Inszenierung der Erinnerungsprozesse unterstrichen werden, ohne dass man die medialen Bedingungen außer Acht lässt.

Ein wesentlicher Schnittpunkt zwischen Literatur und Gedächtnis offenbart sich in dem selektiven, konstruktiven, schöpferischen Umgang mit den Wirklichkeitselementen. Dieses

⁵⁸ ERLI, *Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses*, S. 252.

⁵⁹ Ebda, S. 257.

⁶⁰ Vgl. ERLI, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 165.

Umgestaltungsverfahren lässt sich vor allem in drei für die Literatur und für das Gedächtnis charakteristischen Phänomenen identifizieren: „die Verdichtung“, „die Narration“ und das System der Gattungsmuster.⁶¹

Während der Verdichtung werden Topoi, Bilder, Metaphern, Allegorien erzeugt, wodurch die Komplexität der Ereignisse in einer bildhaften, kondensierten Form semantisiert wird. Bei diesem Sinnstiftungsprozess rücken die Wahrnehmungspraktiken der jeweiligen Erinnerungskultur in den Vordergrund, er zeugt aber auch von den Bedürfnissen der jeweiligen Gesellschaft, denn die retrospektive (Re)konstruktion der Vergangenheit steht immer mit einer gegenwärtigen Fragestellung im Zusammenhang.

Ein weiteres gemeinsames Kennzeichen des kollektiven Gedächtnisses und der Literatur ist die sprachlich-narrative Erscheinungsform. Die Prozesse der paradigmatischen Selektion von Ereignissen und deren syntagmatischen, linearen Anordnung in eine kohärente Einheit bilden die grundlegendsten Verfahren der narrativen Sinnstiftung: „Erst die Narrativisierung von historischem Geschehen oder prä-narrativer Erfahrung zu einer Geschichte ermöglicht deren Deutung.“⁶²

Jürgen Straub betrachtet das Erzählen als „einen Modus des Denkens“, als „eine spezifische Sprachform und kommunikative Praxis“. Der Autor stellt es anderen Kommunikationsformen wie „Beschreiben, Berichten, Schildern oder Argumentieren“ gegenüber und schreibt ihm einen besonderen Stellenwert zu.⁶³

Die Besonderheit des Erzählens besteht demnach in der eigenartigen, subjekt- bzw. kollektivbezogenen Semantisierung und Perspektivierung von Begebenheiten. Der in Autobiographien erzählte und semantisierte Lebensweg ist ein anschauliches Beispiel für die infolge der retrospektiven Vergegenwärtigung von individuellen Erinnerungen erzeugte, narrative Sinn- und Identitätskonstitution.

Das Repertoire der Gattungsmuster als die im kulturellen Gedächtnis verankerten, grundlegenden Erzählformen zur narrativen Verarbeitung von Erinnerungen (wie Autobiographie, Bildungsroman, historische Roman, Tagebuch usw.) bildet einen dritten Bereich, wo sich Literatur und Gedächtnis überlappen.

Literatur als eine Form der Gedächtnisbildung neben anderen Symbolsystemen weist nicht nur Gemeinsamkeiten, sondern auch systemspezifische Differenzen im Verhältnis zum Gedächtnis auf. Laut Erll sind diese Unterschiede unter drei wesentlichen Aspekten zu

⁶¹ Vgl. ERLI, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 145-147.

⁶² Ebda, S. 145.

⁶³ STRAUB, JÜRGEN: *Geschichten erzählen, Geschichten bilden*. S. 81-170. In: *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, S. 82-83.

definieren: „fiktionale Privilegien und Restriktionen“, „Interdiskursivität“ und „Polyvalenz“. Bei all diesen drei Merkmalen handelt es sich um eine besondere Beziehung zwischen Literatur - Wirklichkeit, Literatur - Erinnerungskultur.

Die fiktionalen Privilegien und Restriktionen der Literatur sind auf den grundsätzlichen, literarischen Akt des Fingierens⁶⁴ zurückzuführen, der auf zwei wesentlichen Umdeutungsprozessen beruht. Einerseits werden außertextuelle Wirklichkeitselemente in die fiktionale Welt eingeholt und einem Sinnstiftungsprozess unterworfen. Durch diese textimmanente Semantisierung werden sie daher „irrealisiert“. Andererseits operiert der referenzlose, imaginäre Bereich mit fiktionalen Zeichen, die im Medium der Fiktion eine Referenzialität erhalten und somit „realisiert“ werden. Die erinnerungskulturelle Bedeutung des Fingierens besteht eben in der die kulturellen Wahrnehmungsweisen neu strukturierenden Kombination von Realem und Imaginärem.⁶⁵ Der interdiskursive Aspekt der Literatur ermöglicht anhand der Neukontextualisierung von Texten, Sujet und Diskursen die Tradierung und Neudeutung von kulturellen Kenntnissen, während die Polyvalenz auf die Besonderheit der literarischen Welterzeugung hindeutet, die in der Vergangenheitsdeutung dominierende Vielstimmigkeit im Medium der Literatur wiedergeben zu können.

Das Verhältnis Gedächtnis - Literatur ist demnach aufgrund eines dynamischen Modells zu beschreiben, das durch Wechselspiel gekennzeichnet ist. Die theoretische und methodische Anwendung der Ergebnisse von kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschungen auf die Literatur kann spannende Anregungen veranlassen.

Innerhalb des Forschungsinteresses der literaturwissenschaftlichen Gedächtniskonzepte bestimmt Astrid Erll vier Tendenzen.⁶⁶

Einerseits steht die mittelalterliche, frühneuzeitliche Mnemotechnik im Mittelpunkt zahlreicher kunst- und literaturhistorisch orientierten Forschungen. Zweitens rückt das mit dem Begriff „Intertextualität“ bezeichnete „Gedächtnis der Kunst/Literatur“ in den Blick von weiteren Untersuchungen. Das literaturhistorisch ausgerichtete Forschungsgebiet „Gedächtnis der Kunst/Literatur“ analysiert die Umstände und Faktoren der literarischen Kanonenbildung, während der Begriff „Gedächtnis in der Kunst/Literatur“ die Verfahren der ästhetischen Inszenierung von Erinnerungsprozessen in literarischen Werken erforscht.

Im Vergleich zur mehr diachron ausgerichteten Aufmerksamkeit der Intertextualitätstheorien

⁶⁴ Siehe ISER, WOLFGANG: *Das Fiktive und das Imaginäre*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993.

⁶⁵ ERLI, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 147.

⁶⁶ Ebda, S. 65.

und der Kanonforschungen lässt sich das synchrone Interesse derjenigen Gedächtnisdiskurse hervorheben, die sich auf die Beziehung zwischen Literatur und außerliterarischer Wirklichkeit richten. Ihre Grundannahme basiert darauf, dass „literarische Werke auf die außertextuelle kulturelle Wirklichkeit Bezug nehmen und sie im Medium der Fiktion beobachtbar machen.“⁶⁷

Die vorliegende Analyse verfolgt hauptsächlich diese markant textanalytische Forschungslinie und untersucht, wie die Identitätsbildung und die Etablierung eines individuellen Geschichtsbewusstseins mit der literarischen Inszenierung der individuellen Erinnerungen einhergehen.

4.1.1. Identität und Erinnern

Das Verhältnis Literatur – Gedächtnis impliziert die Frage nach der narrativen Identitätsbildung. Die literarische Mimesis des Erinnerns kreist hauptsächlich um die Problematik der Identitätskonstitution. In der Fiktion der Literatur werden daher die erinnerungskulturellen Inhalte des *collective memory* durch eine individuelle Aneignung narrativ geordnet, neu strukturiert und umgedeutet. Somit wird eine ästhetisch inszenierte Form des *collected memory* angeboten und der narrative Prozess der Identitätsbildung aufgrund des in der Erinnerungskultur vorhandenen Identitätsrepertoires vorgeführt. Neumann⁶⁸ erläutert diese Wechselwirkung wie folgt:

Literarische Werke sind auf vielfältige Weise mit kulturellen Konstruktionen und Konzepten von Erinnerung und Identität verwoben. Sie greifen bei ihrer 'Welterzeugung' (Nelson Goodman) auf Elemente der präexistenten (Erinnerungs-)Kultur zurück und entwerfen mit formästhetischen Verfahren eigenständige, symbolisch verdichtete Erinnerung- und Identitätsmodelle. Solche literarischen Inszenierungen mögen wiederum auf die individuellen und kollektiven Dimensionen der Erinnerungskultur zurückzuwirken und damit Vergangenheitsversionen sowie Selbstbilder aktiv mitzuprägen.⁶⁹

Die These, dass sich die Identität infolge einer retrospektiv-erinnernden Aneignung vergangener Erfahrungen herausbildet, rückt die Beziehung zwischen Erinnerung und Identität in den Vordergrund. Die interdisziplinär inspirierte Literaturwissenschaft kann zur Analyse dieser Wechselwirkung lehrreiche Reflexionen aus anderen Wissenschaftsbereichen einholen und in sich integrieren. Birgit Neumann zeigt zum Beispiel, welchen Beitrag das In-Betracht-Ziehen von kognitionspsychologischen Ansätzen für literaturwissenschaftliche

⁶⁷ ERLI, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 71.

⁶⁸ NEUMANN, BIRGIT: *Literatur, Erinnerung, Identität*. In: ERLI, ASTRID; NÜNNING, ANSGAR (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*. Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2005, S. 149-177.

⁶⁹ Ebda, S. 159.

Untersuchungen leisten könnte.

Der identitätsstiftende Aspekt der Erinnerung setzt sich als eine Zentralfrage in den Werken der antiken Philosophen, aber auch in der Psychoanalyse bis zu den heutigen Ansätzen der Kognitions- und Narrationspsychologie durch. Entlang dieser Fragestellungen ragen solche wissenschaftlichen Schwerpunkte hervor wie der Konstruktcharakter der Erinnerungsprozesse, die Bedeutung des Kontextes, das verfügbare Gattungsschemata und die individuellen Bedürfnisse bei der Rekonstruktion der Vergangenheit.

Die autobiographische Gedächtnispsychologie stellt das Problem der Gedächtnisselektion in den Mittelpunkt der Forschung und unterscheidet zwei grundlegende Gedächtnissysteme: zum einen das semantische Gedächtnis, das das „kategorische Weltwissen“ speichert und zum anderen das episodische Gedächtnis, das einen persönlichen Bezug zu den aktuellen Begebenheiten herstellt. Daraus erfolgt die Bedeutung der episodischen Erinnerung für die autobiographische Narrative, „es schafft damit die Grundlage für die Herstellung von autobiographischer Kontinuität und lebensweltlicher Kohärenz. Das Gefühl über ein kontinuierliches Selbst zu verfügen, basiert im Wesentlichen auf episodischen Erinnerungen an die Vergangenheit.“⁷⁰

Die Merkmale der episodischen Erinnerung, die Bruchhaftigkeit, die situative Erscheinung und die Konstrukthaftigkeit, die früher als Gedächtnisdefizite gebrandmarkt wurden, wurden in den kognitionspsychologischen Ansätzen einer Revision unterzogen und der Eigenart des dynamischen Erinnerungsprozesses zugeschrieben. Diese Dynamik beruht auf der Neuordnung vergangener Momente aufgrund gegenwärtiger Bedürfnisse sowie auf der Assimilierung „selbstrelevanter Informationen an bestehende Gedächtnisbestände“. Den Gedächtnisspuren wird eine erhöhte Relevanz im Hinblick auf die Rückbesinnung vergangener Ereignisse in die Gegenwart zugeordnet.⁷¹

Ein anderes für diesen Beitrag relevantes Forschungsgebiet fokussiert auf die gedächtnis- und identitätsbezogenen Auswirkungen von erlebten Traumata. Das Trauma lässt sich ins aktive Gedächtnis problematisch integrieren und somit wird auch die Verarbeitung der Erinnerungen und ihr Anschluss an Gedächtnisbestände beeinträchtigt, diese Erinnerungskrise destabilisiert folglich auch die Identitätsbildung.

Mit der Erforschung der narrativen Repräsentationsformen als mediale Formen für Erinnerungen liefert auch die narrative Psychologie erhebliche Anknüpfungspunkte für die literarischen Gedächtniskonzepte. Bei diesen Theorien wird das Augenmerk auf den

⁷⁰ NEUMANN, *Literatur, Erinnerung, Identität*, S. 153.

⁷¹ Ebda, S. 154.

sprachlichen Aspekt gerichtet und als Ausgangspunkt dient die Annahme, dass „eine Erzählung nicht nur pragmatisch-interaktive oder ästhetische Funktionen erfüllt, sondern als elementarer anthropologischer Modus der Orientierungsbildung spezifische Funktionen für die Identitätsformation erfüllt.“⁷²

Infolge der Etablierung des Identitätsproblems im 19. Jahrhundert als Begleiterscheinung der Industrialisierung und der Modernisierung erhielten auch die narrativen Ich-Erzählungen einen deutlichen Akzent.

In Anlehnung an die Argumentation von Baumeister⁷³ betont auch Polkinghorne⁷⁴ diese historische Dimension der Identitätsfrage. Die früher durch kulturelle Normen und Glaubenslehren festgelegten Identitätsmodelle boten den Menschen kohärente, einheitliche Muster und Rollenzuschreibungen. Demgegenüber setzte sich in der modernen abendländischen Kultur eine neu konzipierte Auffassung durch, wonach die Identität nicht mehr als ein stabiles und gemeinschaftlich kodiertes Modell zur Verfügung gestellt, sondern vielmehr als eine Lebensaufgabe angesehen wird, die infolge der tagtäglichen Interaktionen und Begegnungen erst entworfen, konstruiert und wegen sich wandelnder Herausforderungen immer neu gedeutet wird. Dieser reflexive Modus der Identitätsbildung ist daher auch mit einem sprachlich-reflektiven Auslegungsprozess eng verbunden, somit erhalten die Gestaltungsverfahren der textuellen Identitätsstiftung eine konstitutive Funktion.

4.1.1.1. Narrative Identität

Aufgrund der Identitätstheorien definiert Neumann zwei grundlegende Funktionen, die die narrativen Strukturen erfüllen: zum einen die Herstellung einer „bedeutungsstrukturierenden Synthese der Ereignisse“, indem ein kohärenter und logischer Zusammenhang aus den Erfahrungselementen erstellt wird; zum anderen die Kontingenzreduktion, indem die vergangenen Ereignisse einer Selektion unterworfen werden. Diese Vorgänge weisen nicht nur auf den Konstruktcharakter der Vergangenheit(re)konstruktion hin, sondern auch auf ihre gegenwartsbezogene Deutung, auf ihre bedürfnismäßige Plausibilisierung, sowie durch die angewandte Plotstruktur auf die kulturelle Einwurzelung der Erzählung, wie es Polkinghorne zusammenfasst:

⁷² NEUMANN, *Literatur, Erinnerung, Identität*, S. 155.

⁷³ BAUMEISTER, ROY F.: *Identity. Cultural Change and the Struggle for Self*. Oxford University Press, New York, 1986.

⁷⁴ POLKINGHORNE, DONALD E.: *Narrative Psychologie und Geschichtsbewusstsein*. In: STRAUB, JÜRGEN (Hg.): *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, S. 12-46.

Narratives Wissen ist kein bloßes Zurückrufen der Vergangenheit. Narratives Verstehen ist eine retrospektive, interpretative Komposition, die vergangene Ereignisse im Lichte der aktuellen Auffassung und Beurteilung ihrer Bedeutung zeigt. Während sich die Erzählung auf ursprünglichen, vergangenen Lebensereignisse bezieht, transformiert sie diese, indem sie zu einer Plotstruktur anordnet, deren Teile sich stimmig zum Ganzen verhalten (und vice versa).⁷⁵

Die Variabilität der Antworten auf die Frage „wer bin ich?“ hängt mit der Erweiterung des Erfahrungshorizontes zusammen, indem das neu Erlebte stetig im Verhältnis zum Vergangenen gewertet und semantisiert wird: „Selbsterzählungen liefern nie endgültige Antworten auf die Frage nach dem Gewordensein der individuellen Identität, sondern sind an das Paradox gebunden, stets neue Narrationen zu motivieren.“⁷⁶ Polkinghorne akzentuiert auch die zeitliche Dimension der erneuernden Selbst-Narrativen: „Der Fluss der Zeit höhlt die narrativ konstruierte Identität einer Person aus und macht es erforderlich, sie immer wieder zu re-konstruieren.“⁷⁷

Das Konzept der „narrativen Identität“ von Ricœur bestimmt die sprachlich zugängliche Selbstdefinition als eine Art, eine mögliche Erscheinungsform der Identität: „Mit <narrativen Identität> bezeichne ich jene Art von Identität, zu der das menschliche Wesen durch die Vermittlung der narrativen Funktion Zugang haben kann.“⁷⁸

Sein Beitrag geht von der im Begriff „Identität“ implizierten Aporie aus. Diese Ambivalenz ergibt sich aus der Semantik des Wortes, das „Gleichheit“ und „Selbstheit“ gleichzeitig bedeutet: einerseits setzt es einen stabilen, unwandelbaren Kern voraus, der aber der empirischen Erfahrung widerspricht, denn Lebensgeschichte wird eben von der Veränderlichkeit, Variabilität und Dynamik der Selbstfindung gesteuert. Die Vermittlungsfunktion der Narration besteht laut Ricœur in der Versöhnung des Spannungsverhältnisses „Beharrlichkeit“- „Nicht-Beharrlichkeit“.⁷⁹

Ricœur lenkt das Augenmerk auf die Ebene der Handlungsverknüpfung, die von der Dialektik der Konkordanz - Diskordanz gesteuert wird: das Durcheinander und die Kontingenz der Ereignisse wird durch die narrative „Konfiguration“ in eine kausale und temporale Reihenfolge gesetzt und somit ein kohärenter, kontinuierlicher Zusammenhang geschaffen. Das Hauptmerkmal der narrativen Struktur sei damit durch die „diskordante Konkordanz“, durch die „Synthese des Heterogenen“ gekennzeichnet, die auf der

⁷⁵ POLKINGHORNE, *Narrative Psychologie und Geschichtsbewusstsein*, S. 26.

⁷⁶ NEUMANN, *Literatur, Erinnerung, Identität*, S. 157.

⁷⁷ POLKINGHORNE, *Narrative Psychologie und Geschichtsbewusstsein*, S. 33.

⁷⁸ RICŒUR, *Narrative Identität*, S. 113.

⁷⁹ Ebda, S. 114.

Handlungsebene eine vielschichtige (zeitliche, kausale, räumlich, perspektivische usw.) Vermittlung mit sich bringt.⁸⁰

Laut der Ausführungen Ricœurs beruht die Identität des Helden auf der Verknüpfung der Handlungssequenzen. Die sich die geschilderten Ereignisse entlang konturierende Entwicklungslinie ist als eine Anordnung der Erfahrungen des Einzelnen, als ein Aneignungsprozess zu betrachten:

Wenn nämlich jede Geschichte als eine Kette von Transformationen angesehen werden kann – ausgehend von einer anfänglichen Situation bis hin zu einer abschließenden Situation –, so kann die narrative Identität des Helden nichts anderes sein als der einheitliche Stil von subjektiver Transformation, in Entsprechung zu den objektiven Transformationen, die der Regel der Abgeschlossenheit, Totalität und Einheit der Handlungsverknüpfung gehorchen.⁸¹

Die stilistisch-poetische Handlungsgestaltung fördert auch die Persönlichkeitsmerkmale des Helden zutage, so dass sich seine Identität vom Stil der Erzählung ablesen lässt.

Das Interesse der narrativen Psychologie richtet sich nicht nur auf die psychologische und sprachliche Ebene der Erzählung, sondern auch auf die kulturelle Bedingtheit der Vertextung. Polkinghorne definiert die Narrativierung der Erfahrungen als einen grundsätzlichen, kognitiven Vorgang, indem das Erlebte aufgrund bestehender, kultureller Erzählmuster ans Erfahrungssystem angeschlossen und darin integriert wird:

Die narrative Strukturierung ist eine Operation, die nachträglich – retrospektiv – abläuft. Sie dient dem Zweck, die potentielle narrative Bedeutung von Handlungen und Ereignissen, welche ursprünglich auf einer prä-narrativen Ebene bereits als bedeutungsvoll erschienen, auszumachen. Die narrative Strukturierung führt zu narrativen Produkten, die in ihrem Aufbau kulturelle Plots und Charakterisierungen verwenden.⁸²

Die anthropologische Annahme, das Erzählen sei eine universale Fähigkeit und Notwendigkeit, indem Erfahrungen kognitiv und sprachlich verarbeitet werden, erfährt mit der Untersuchung der kulturellen Variabilität von Plotstrukturen eine Nuancierung. Die Vertextung der lebensgeschichtlichen Elemente gehorcht bestimmten, kulturell erprobten und etablierten Geschichtsmustern, die als formale Grundlagen zur Organisation eigener Erfahrungen dienen. Die Gattungsmuster und -konventionen bilden demgemäß ein Repertoire von kulturell akzeptierten, narrativen Modellen, die durch ihr vorhandenes Handlungsgerüst Orientierung zur Strukturierung und zur Sinnstiftung des Erlebnismaterials bieten. Demzufolge lässt sich das Resultat der autobiographischen Erinnerung als eine Kombination der individuellen und kollektiven Erinnerungsmechanismen betrachten, wobei die subjektive Vergangenheitsrekonstruktion und Identitätsbildung anhand kulturell etablierter Strukturen dargeboten werden. Sie legen demnach nicht nur über die eigene Geschichte Rechenschaft

⁸⁰ Vgl. RICŒUR, *Narrative Identität*, S. 117.

⁸¹ Ebda, S. 117.

⁸² POLKINGHORNE, *Narrative Psychologie und Geschichtsbewusstsein*, S. 17.

ab, sondern erlauben zugleich, Rückschlüsse über herrschende Epochentendenzen, Mentalitäten, Vorstellungen in der jeweiligen Gesellschaft zu ziehen, wie es auch Neumann hervorhebt: „Da Konstruktionen der individuellen Vergangenheit also tiefgreifend von soziokulturellen Faktoren geprägt sind, vollzieht sich in der Praxis der autobiographischen Erinnerung stets auch die Produktion einer überindividuellen Vergangenheit.“⁸³

4.1.2. Zeit und Erinnern

Die assoziative Zuordnung der Kategorie „Zeit“ zu den Erinnerungsmechanismen geht auf die grundlegende Funktion des Erinnerns zurück, Brücken zwischen Zeitebenen zu schaffen, die zeitlichen Differenzen zwischen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft aufzulösen und spontane Bezüge zwischen ihnen herzustellen. Folglich lässt sich behaupten, dass das Erinnern das unaufhaltsame Fortschreiten der Zeit bündigt, Vergangenes verarbeitet, Gegenwärtiges begreifbar macht und Zukünftiges vorbereitet.

Das Verhältnis Identität - Zeit kann von der Wirksamkeit des Erinnerns her begriffen werden, das Entsinnen läuft nämlich meistens auf eine zu erfassbare Identität hinaus. Die retrospektive erinnernde Zeitreise setzt vorwiegend die dem gegenwärtigen Zustand entspringende, zentrale Frage „wer bin ich?“, und stürzt auch die zeitliche Chronologie zugunsten einer Antwortmöglichkeit um.

Die narrativen Identitätstheorien betrachten die Identitätsfrage mit der Zeitproblematik und mit der Sprachlichkeit eng verbunden; die die Vergangenheit und die Gegenwart überspannenden Zeitdifferenzen und damit markierten Erfahrungen sind nämlich ohne sprachliche Kategorien nicht zu überbrücken.

In diesem Abschnitt werden diejenigen Reflexionen ausgeführt, die um die zeitliche Problematik des Zusammenhangs Erinnerung – Identität – Literatur kreisen und für unsere Untersuchung relevante Anknüpfungspunkte liefern.

In diesem Kontext ist es weiterführend, die Analyse Stephanie Wodiankas zu erwähnen. Die Autorin verschränkt in ihrer Ausführung die geschichtswissenschaftlichen, hermeneutischen und poststrukturalistischen Konzepte in Bezug auf das Verhältnis Zeit – Literatur - Gedächtnis und bietet eine systematische Darlegung über die Kategorie „Zeit“.

Ausgehend von zwei grundsätzlichen Zeitbegriffen - Zeit als kognitives Schema und

⁸³ NEUMANN, *Literatur, Erinnerung, Identität*, S. 158.

historische Zeit - beleuchtet Stephanie Wodianka⁸⁴ den Zusammenhang zwischen Zeit, Literatur und Gedächtnis. Zeit als kognitives Schema und Wahrnehmungsmuster ist hauptsächlich durch den Konstruktcharakter und den präformierenden Aspekt in Bezug auf unsere kulturellen Kenntnisse gekennzeichnet. Das Wechselspiel zwischen Literatur und Zeit begründet Wodianka wie folgt: „Literatur und Formen der Erinnerung stehen im Einflussbereich des kulturellen Konstrukts Zeit und zu dessen beobachtbaren Kristallisationen gehören, aber auch zur ordnenden und normierenden kulturellen Konstruktion von Zeit beitragen.“⁸⁵

Unter dem Begriff „historische Zeit“ wird die lineare, historische Chronologie als Wahrnehmungs- und Deutungsmuster für historische, politische, kulturelle und soziale Ereignisse verstanden, eine Perzeptionskonvention, die die Linearität zum verbindlichen Wahrnehmungsmodell erklärte. Dem Paradigma „historische Zeit“ scheinen Literatur und Gedächtnis wegen der „inhärenten, transformierenden Kraft“⁸⁶ ihrer Zeitlichkeit oft gegenübergestellt zu sein.

Die geschichtswissenschaftlichen Konzepte unterstützen maßgeblich die Gedächtnisforschung und tragen zur Konzipierung der historiographischen Erinnerung bei. Indem diese Untersuchungen die Konstruktivität und Literarizität der Historiographie zum Gegenstand der wissenschaftlichen Diskussionen machten, boten sie lehrreiche Thesen über die Herstellung der Geschichte, über die Dynamik der Wissenstradierung, sowie über kulturelle und individuelle Zeitkonzepte. Wodiankas Analyse erörtert die zeitbezogenen Reflexionen der geschichtswissenschaftlichen Untersuchungen und in diesem Kontext wird nicht nur auf den Ansatz des Konstruktcharakters der Zeit im Buch *Das kollektive Gedächtnis* von Maurice Halbwachs eingegangen, sondern auch das die erinnerungsbewahrende Funktion der Literatur betonende Konzept *lieux de mémoire* des Historikers Pierre Nora wird in diesem Rahmen herangezogen. Gezogen wird die Folgerung daraus, dass die literarischen Texte als kulturelle Objektivationen der „transformierenden und Gedächtnis fortreibenden Kraft der 'beschleunigten' Zeit“⁸⁷ widerstehen.

Die Reflexionen von Hayden White⁸⁸ zu den Überlappungen zwischen Literatur und Historiographie vermitteln weitere anregende Ansätze zum erörterten Thema. Aufgrund der

⁸⁴ WODIANKA, STEPHANIE: *Zeit – Literatur – Gedächtnis*. In: ERLI, ASTRID; NÜNNING, ANSGAR (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*. Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2005, S. 179-202.

⁸⁵ Ebda, S. 180.

⁸⁶ Ebda, S. 180.

⁸⁷ WODIANKA, *Zeit – Literatur – Gedächtnis*, S. 187.

⁸⁸ WHITE, HAYDEN: *Metahistorie. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert*. Fischer, Frankfurt am Main, 1991.

in der Geschichtsschreibung verwendeten narrativen Strukturen und gattungsspezifischen Erzählverfahren hinterfragt Hayden die Objektivität der Historiographie. Infolge der sich aus der Narrativität ergebenden Gemeinsamkeiten literarischer und historischer Texte eröffnen sich zahlreiche Fragestellungen über die Herangehensweise zur Geschichte und zur Geschichtsschreibung. Nicht nur die Objektivität der Historiographie geriet unter neuen Blickwinkel, sondern auch die Quellenbearbeitung und die Bedeutung des Geschichtsschreibers.

Die hermeneutischen und poststrukturalistischen Forschungen richten sich auf die sprachliche Ebene, auf die narrative Inszenierung der Zeitkonzepte, „auf das Zusammentreffen bzw. das Zusammenspiel von inner- und außerliterarischen Zeitkonzepten und Zeitstrukturen [...], das sich bei der Produktion und Rezeption sowie auf textimmanenter Ebene ereignet.“⁸⁹ Als Meilenstein in der Konzipierung der Temporalität im Rahmen der hermeneutischen Theoriebildung gelten die Überlegungen von Wilhelm Dilthey und Hans Georg Gadamer. Die Theorie des Verstehens und der Textauslegung operiert notwendigerweise mit der Kategorie der Zeitlichkeit, denn eine aus einem gegenwärtigen Bedürfnis sich ergebende Reflexion stellt immer Zusammenhänge zwischen Sachverhalten her, die sich zeitlich voneinander differenzieren: „Zeitlichkeit ist das Grundprinzip und die Voraussetzung für das Verstehen des (eigenen) Lebens [...] und der Literatur, weil sie Einzelnes und Ganzes ins Verhältnis setzt.“⁹⁰

Einen weiteren Beitrag zur Erforschung der narrativ erzeugten Zeitverhältnisse, -konzepte und -strukturen leisten die Beiträge von Gerard Genette⁹¹. Durch die Unterscheidung zwischen der auf den Plot, auf die erzählten Ereignisse bezogenen Kategorie der erzählten Zeit, bzw. der den Aussageakt andeutenden Erzählzeit bietet er einen anwendbaren Wortschatz zur Erfassung der zeitlichen Differenzen der Erzählung. Das erzähltechnisch generierte Oszillieren zwischen Zeitdimensionen, das von Genette bezeichnete „Spiel mit der Zeit“ ist den alternierenden Aussagen, die entweder zur erzählten Zeit oder aber zur Erzählzeit Bezug herstellen, zu entnehmen. Aufgrund dieser Verdoppelung der narrativen Stimmen realisiert sich eine Distanz von eigener Produktion und somit eine erhöhte Selbstreflexivität des Textes. Auf diese Weise können die Erinnerungen in literarischen Texten nicht nur repräsentiert und inszeniert werden, sondern „das Spiel mit der Zeit“, die narrativen Verschiebungen und Verschachtelungen von Zeitebenen rücken den

⁸⁹ WODIANKA, *Zeit – Literatur – Gedächtnis*, S. 188.

⁹⁰ Ebda, S. 189.

⁹¹ GENETTE, GÉRARD: *Die Erzählung*. Fink, München, 1998.

Erzähl- und Erinnerungsmodus, sowie die im Text semantisierten Zeitkonzepte, und -verhältnisse in den Vordergrund. Das von Genette entworfene Begriffsinstrumentarium zur Beschreibung der narrativ hervorgebrachten Zeitverhältnisse, wie die Analysekategorien „Ordnung“, „Dauer“, „Frequenz“ und „Modus“ stellen einen Zugang zur Untersuchung der narrativ inszenierten Erinnerungen⁹² zur Verfügung.

Die in den gedächtnistheoretischen Texten oft zitierten Überlegungen von Paul Ricœur⁹³ hinsichtlich des Verhältnisses Literatur – Erinnerung – Zeit sind für unseren Beitrag vor allem aufgrund seines Mimesis-Modells gewinnbringend. Das Modell konzeptualisiert die Dynamik und Gegenwirkung der außer- und innerliterarischen Perzeptionsweisen und Erfahrungen. Literatur als ein bedeutendes Symbolsystem eignet sich aus dieser Perspektive nicht nur zur Repräsentation unserer Zeiterfahrungen und Erinnerungen, sondern aufgrund seines besonderen Leistungsvermögens trägt sie auch zur Gestaltung der jeweiligen Wahrnehmungsweisen bei. Auf der Basis des Verhältnisses Zeit-Erzählung steht die Wechselwirkung der außer- und innerliterarischen Zeitlichkeit, wobei der Zeit eine sinnkonstituierende Bedeutung zukommt. Dieses Zusammenspiel ist die drei Ebenen des Mimesis-Modells entlang nachvollziehbar. Die im Text erschaffene Zeitlichkeit antizipiert ein kulturell geprägtes und individuell erlebtes Vorverständnis von temporalen Verhältnissen, das in den Ausführungen von Ricœur mit dem Begriff „präfigurierte Zeit“ (Mimesis I) erfasst wird. Dieses Zeitbewusstsein wird einem poetischen Umgestaltungsverfahren unterworfen, wodurch eine textimmanente Zeittotalität, die sog. „konfigurierte Zeit“ (Mimesis II) erzeugt wird. Die Wirksamkeit der ästhetisch erschaffenen Zeitimagination auf die Rezipienten offenbart sich im Vorgang der „Refiguration“ (Mimesis III), indem sie aufgrund ihrer Texterfahrung die präfigurierte Zeitlichkeit neu auslegen und gelegentlich sogar transformieren.

Die Relation Zeit – Gedächtnis – Literatur erwarb auch aus den Thesen und Reflexionen der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschungen der 1980er und 1990er Jahre inspirative Gedanken. Bei diesen Ansätzen wird vor allem die mediale Rolle der Literatur hervorgehoben, Erinnerungen trotz der vernichtenden Kraft der Zeit zu bewahren und zu vermitteln.

Hinsichtlich der Zeitlichkeit liefert der Intertextualitätsbegriff von Renate Lachmann⁹⁴ weitere spannende Feststellungen und Denkrichtungen. Die im Text zerstreuten,

⁹² Ein detaillierte Ausführung dieser Kategorien bietet das nächste Kapitel.

⁹³ RICŒUR, PAUL: *Zeit und Erzählung*. 3 Bde., Fink, München, 1988-1991.

⁹⁴ LACHMANN, RENATE: *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990.

intertextuellen Bezüge können als ein die Epochengrenzen überschreitender „chaotisch direkter Dialog mit der Vergangenheit“⁹⁵ aufgefasst werden. Das Konstrukt Zeit als kulturelles Phänomen wird im Band *Zeit und Tradition*⁹⁶ von Aleida Assmann tiefgehender erörtert. Nicht nur die im Medium der Literatur konfigurierten, historisch erzeugten, kulturellen Zeitkonstruktionen werden im Buch thematisiert, sondern auch mit dem Verhältnis Literatur – Tradition auseinandergesetzt und die Literatur als zeit- und gedächtniskonstituierender Erinnerungsort bezeichnet. Mit literarischem Belegmaterial untermauert wird die Annahme, Literatur sei ein Medium des kollektiven Gedächtnisses und ein Diskursfeld für herrschende, bzw. miteinander kämpfende Erinnerungstraditionen in der Monographie *Erinnerungsräume*⁹⁷ von Aleida Assmann noch ziselierter herausgearbeitet. Wodianka findet die Unterscheidung Assmans zum Gedächtnis als *ars* und als *vis* sinngemäß für das Verhältnis Zeit – Literatur – Gedächtnis:

Während die Gedächtnis – Kunst (Mnemotechnik) als räumliches Verfahren auf einen Akt des Speicherns abzielt, der gegen Zeit und Vergessen gerichtet ist, kommt bei der Gedächtnis-Kraft die Zeit ins Spiel: Sie verweist auf den Erinnerungsakt, der immer eine Differenz von Einlagerung und Rückholung mit sich bringt. Er vollzieht sich nicht 'gegen', sondern 'in' und 'mit' der Zeit. Die Gedächtnis-Kraft ist eine schöpferische Kraft, die Transformationsprozesse impliziert.⁹⁸

Mit der von Assmann eingeführten Differenzierung zwischen Speichergedächtnis und Funktionsgedächtnis kann auch die performative Kraft der Literatur im Hinblick auf den Modus unserer Zeitwahrnehmung erklärt werden: „Literatur kann Gedächtnisinhalte mit Zeit-Qualität versehen, aber auch zu deren Ent-Zeitlichung (und damit einhergehender Entsemantisierung) beitragen.“⁹⁹

Eine weitere Linie im Bereich der die Zeitqualitäten des Gedächtnisses thematisierenden Ansätze zeichnet sich in den Fragestellungen der Autobiographieforschungen aus. Charakteristisch für die Untersuchungen ist der markante Fokus auf die individuellen Erinnerungen bzw. auf die narrativen Identitäten und das Zeitbewusstsein von Subjekten.

Aufgrund der erörterten Zeitkonzepte entwickelt Wodianka drei mögliche Verhältnissysteme zwischen den Analysebegriffen Zeit, Gedächtnis und Literatur. Erstens wird Literatur als „zeitübergreifender Gedächtnisspeicher und Gedächtnisinhalt“ konzipiert, indem ihre Fähigkeit, Erinnerungsinhalte zu bewahren, im mehrfachen Sinne akzentuiert

⁹⁵ LACHMANN, *Gedächtnis und Literatur*, S. 10.

⁹⁶ ASSMAN, ALEIDA: *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*, Böhlau, Köln, 1999.

⁹⁷ ASSMAN, ALEIDA: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Beck, München, 1999.

⁹⁸ WODIANKA, *Zeit – Literatur – Gedächtnis*, S. 194.

⁹⁹ Ebda, S. 195.

wird: die kanonisierten, „kulturellen“ Texte als epochenübergreifend tradierte Inhalte; das mit dem Begriff „Intertextualität“ angedeutete, innerliterarische Gedächtnis; sowie die als Gattungssystem herauskristallisierte Einheit von Formen.

Diesem überzeitlichen Aspekt der literarischen Produktion wird ihre Bedingtheit von der historischen Zeit gegenübergestellt, ein Gedanke, der die Abhängigkeit der Literatur vom jeweiligen historischen Kontext mitreflektiert. Im Verhältnis zu diesen erwähnten, „außerhalb der Literatur“ angesiedelten Zeitvorstellungen weist die dritte mögliche Konstellation Zeit-Literatur-Gedächtnis auf die im Medium der Literatur konstituierte Zeitlichkeit hin und „beruht auf der Erkenntnis, dass Literatur Zeitkonzepte, Zeitprozesse und Zeitbewusstsein darüber hinaus performativ abbilden, (reflektiert) darstellen oder auch präformieren kann.“¹⁰⁰ Die konsequente Ausführung über die im künstlerischen Medium inszenierte Zeitlichkeit fördert auch die grundlegenden Parallelen und Überlappungen zwischen Literatur und Erinnerung zutage:

Sie [Literatur] ist mit Zeit als kulturell geprägtem Wahrnehmungsmuster produktiv verwoben. Literatur bringt eigene, ihr inhärente Zeitkategorien hervor und ist ihrerseits eine 'Kraft', die sowohl innerliterarisch als auch außerliterarisch wirksame Zeitkonzepte sowie Zeitbewusstsein beeinflusst. Ihr Potential zur Herstellung und Semantisierung von Zeitverhältnissen macht die Literatur zu einem Medium der Erinnerung: Wie die Erinnerung beruht auch Literatur auf der Verknüpfung von Ereignissen und deren Verortung in der Zeit. Durch diese narrative Dimension von Erinnerungsprozessen wird Zeiterfahrung sinnhaft gestaltet. Der sinngebende Gestaltungsprozess kann sich in der literarischen Formung vollziehen oder durch die Anregung erfahren sowie in ihr repräsentiert oder beobachtet werden: Zeit ist deshalb als kognitives Schema zu verstehen, das Literatur und Erinnerung gleichermaßen prägt und von diesen geprägt wird [...].¹⁰¹

Dieser Beitrag setzt sich zum Ziel, mittels der narrativen Chronotopoi den Prozess des individuellen Erinnerns, die damit einhergehende Identitätskonstitution sowie die textuelle Etablierung eines dichterischen Geschichtskonstrukts zu untersuchen. Für die Analyse liefert daher der dritte Aspekt der literarischen Temporalität besonders konstruktive Anknüpfungspunkte zu den Fragestellungen, wie mit der Kategorie Zeit in der Literatur umgegangen wird bzw. wie sich die performative Wirkkraft der Literatur im Hinblick auf die kulturellen Wahrnehmungspraktiken manifestiert.

¹⁰⁰ WODIANKA, *Zeit – Literatur – Gedächtnis*, 184.

¹⁰¹ Ebda.

4.1.3. Literarische Inszenierung der Erinnerungen

In den literarischen Gedächtniskonzepten wird das in der *Zeit und Erzählung* entworfene Mimesis-Modell von Ricœur für die Veranschaulichung der Literarisierung von erinnerungskultureller Wirklichkeit, für die künstlerische Gedächtniserzeugung sowie für die Wechselwirkung zwischen Literatur, Gedächtnis und Erinnerungskultur häufig herangezogen. Die auf den Mimesis-Begriff von Aristoteles zurückgreifende Beschreibung von Transformationsstufen "Mimesis I, II, II" konzipiert die literarische Welterzeugung als konstruktiver, performativer, dynamischer Prozess, indem die Wirklichkeit nicht mimetisch abgebildet, sondern „poietisch erzeugt“ und „ikonisch bereichert“ wird.

Welche Tragweite die Theorie Ricœurs für das Verständnis der Wechselwirkung von Literatur und Gedächtnis hat, wird von Erll detaillierter erklärt und dargelegt. Die kulturelle Gedächtnisarbeit durchläuft drei Phasen: die Übertragung der Erinnerungsbilder ins Medium der Literatur, ihre ästhetische Anordnung und drittens die jeweilige Rezeption von Seiten der Leser. In Anlehnung an Ricœur bezeichnet Erll diese drei Stufen folgendermaßen: 1. die erinnerungskulturelle Präfiguration, 2. die Konfiguration neuartiger Gedächtnisnarrative und 3. deren leserseitige, kollektive Refiguration.¹⁰²

Bei der ersten Transformationsstufe kommt der außertextuellen Wirklichkeit eine erhebliche Rolle zu, indem eine schon vorhandene, symbolische Ordnung, eine „prä narrative Struktur“ und die damit einhergehenden und darin kodierten Wertehierarchien, Machtverhältnisse, Zeit- und Raumkonzepte während der Sozialisation oder Enkulturation von Individuen angeeignet werden. Der narrative Umgang in der Phase „Mimesis I“ beruft sich auf die paradigmatischen Selektionsmechanismen, indem die für bedeutungsvoll erklärten Elemente aus der außertextuellen Realität herausgefiltert werden. Die Artikulationsfunktion der Literatur, bewusste und unbewusste Begebenheiten, denkwürdige und verdrängte Momente beliebig in die syntagmatische Stufe des Aussageaktes zu überheben, setzt sich in diesem Vorgang durch.

„Mimesis II“ bezeichnet den Prozess der literarischen Konfiguration, und zwar die syntagmatische, temporale und kausale Anordnung der aus der paradigmatischen Achse selektierten Elemente, bzw. bedeutet es figürlich formuliert zugleich den Übergang ins „Reich des Als ob“¹⁰³. Dieser konfigurative Vorgang stimmt von seinem poetischen Aspekt her betrachtet mit dem von Iser genannten schöpferischen Akt des Fingierens überein, indem

¹⁰² Vgl. ERLL, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 150.

¹⁰³ Erll zitiert Ricœur, ebda, S. 152.

die der Realität und der Imagination entstammenden Komponenten im Medium der Kunst einer grundsätzlichen Umgestaltung und Sinnstiftung unterstellt werden. Die vermittelnde Funktion und das Privilegium der Literatur zeigen sich auch in der Neuordnung und -kontextualisierung des erinnerungskulturellen Wissens, und zwar können die künstlerisch erzeugten Strukturen bestehende Bedeutungen bestätigen oder aber problematisieren.

Auf der Basis der Literarisierung steht eine Vielzahl von ästhetischen Darstellungsverfahren wie die Raum- und Zeitdarstellung, die Perspektivierung durch Erzählinstanzen, die Anwendung von Denkfiguren (Metapher, Allegorie, Ironie usw.), mittels deren die Konzepte des kulturellen Gedächtnisses inszeniert und neue Bedeutungszusammenhänge hergestellt werden können.

Im Rezeptionsakt handelt es sich nicht nur um das Bewirken eines Textverständnisses, sondern auch darum, eine proaktive Textaneignung zu fördern und zum Nachdenken bezüglich des eigenen Lebens und Handelns anzuregen, ferner zur Transformation der kulturellen Ideen und Praktiken beizutragen. Die produktive Dimension der leserseitigen Refiguration des Textes und die erinnerungskulturelle Tragweite der Rezeption formuliert Erll wie folgt:

Als aus der Lektüre resultierende <Handlung> ist zunächst die durch den literarischen Text beeinflusste <Sinnbildung über Zeiterfahrung> zu nennen: Literatur prägt Kollektivvorstellungen vom Ablauf und vom Sinn vergangener Ereignisse, deutet die Gegenwart und weckt Erwartungen für die Zukunft. Aus der kollektiven Refiguration können aber auch tatsächliche Handlungen, von veränderten Formen der Alltagskommunikation bis hin zur politischen Aktion, hervorgehen.¹⁰⁴

In Anlehnung an das Mimesis-Konzept von Aristoteles, Gerard Genette und Paul Ricœur erweitern die Autoren im Aufsatz „Mimesis des Erinnerns“¹⁰⁵ das semantische Umfeld des Begriffes und betonen dessen produktive Kraft, indem die Wirklichkeit in literarischen Texten nicht unmittelbar nachgeahmt, sondern anhand erzähltechnischer Verfahren eine „Mimesis-Illusion“ erzeugt wird. Das Ergebnis dieser „Mimesis-Illusion“ lässt sich erkennen am erhöhten Grad der „Erinnerungshaftigkeit“ des Textes, ein Merkmal, das sich vorwiegend aus der Inszenierung der subjektiven Wahrnehmung von Figuren oder aus der Verschränkung von Zeitebenen ergibt. Die Grundlage der Rhetorik des Erinnerns bildet laut dem Verfasser die „Zeit- und Raumdarstellung sowie erzählerischen Vermittlung und Fokalisierung.“¹⁰⁶

Der literarische Rückgriff auf kulturell geprägte Wahrnehmungsweisen und ihre ästhetische Verdichtung im Medium der Literatur bietet wie gesagt „Einblicke in kulturell

¹⁰⁴ ERLL, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 153.

¹⁰⁵ BASSELER und BIRKE, *Mimesis des Erinnerns*, S. 124-147.

¹⁰⁶ Ebd., S. 125.

vorherrschende Gedächtnis- und Identitätskonzepte, in stereotype Vorstellungen von Eigenem und Fremden, in Erinnerungswürdiges und Nicht-Sanktioniertes.“¹⁰⁷

4.1.3.1. Erinnerungshaftigkeit der Zeitdarstellung

Im Rahmen der Ausführungen über die Zusammenhänge von Literatur, Erinnerung und Zeit geht Stephanie Wodianka auch auf die Hauptfunktionen der Literatur im Hinblick auf die Mimesis des Erinnerns ein.¹⁰⁸ Die performative Wirkkraft der Literatur besteht in der Herstellung einer narrativen Struktur infolge der zeitlichen Verknüpfung der Ereignisse und ihrer Semantisierung innerhalb des Sujets. Manche Gattungsformen, beispielsweise die Autobiographien, kennzeichnen eine charakteristische Zeitstruktur und ein besonderes Verhältnis zur Temporalität. Wie früher ausgeführt, kann Literatur auch als „Repräsentation von Erinnerung und Gedächtnis“ angenähert werden, sie vermag nämlich eine besondere poetische „Mimesis“ zu kulturell erzeugten Zeitkonzepten und Zeitwahrnehmungen zu erschaffen, oder aber durch ihren reflektiven Modus diese sogar zu hinterfragen. Ermöglicht wird dies aufgrund ihrer „fiktiven Eigenzeit“ und ihres eigenen Zeituniversums, die zugleich mit den außerliterarischen Zeitvorstellungen im Zusammenhang stehen.

Ausgehend vom Zeit-Erinnerung-Verhältnis schließen sich die Autoren an die narratologischen Untersuchungen zur Zeitstruktur von Gerard Genette an, indem sie die erinnerungshafte Ausprägung eines Textes als eine Folge der nuancierten Darstellung von zeitlichen Differenzen identifizieren. Die Rhetorik der literarischen Mnemonik sei demnach anhand der von Genette entworfenen Terminologie zur Zeitdarstellung, wie die Analysebegriffe von Ordnung, Dauer und Frequenz, anzunähern.

Unter Ordnung versteht man in der Narratologie das Verhältnis zwischen der realen zeitlichen Abfolge der Begebenheiten und ihrer im Text realisierten, stark von subjektiver Fokalisierung abhängigen Zeitwahrnehmung. Das Niveau der Erinnerungshaftigkeit des Textes entspringt dem Dominanzverhältnis, das zwischen den Zeitebenen, und zwar zwischen der Basiserzählung, die meistens den Ausgangspunkt des Erinnerns markiert, und den Analepsen oder Rückwendungen, die als Grundfigur in der Inszenierung der Erinnerungsmechanismen gelten, zustande kommt: „Die Mimesis des Erinnerns tritt folglich in solchen Texten stärker in den Vordergrund, in denen die Dominanzverhältnisse der Ebenen

¹⁰⁷ NEUMANN, *Literatur, Erinnerung, Identität*, S. 165.

¹⁰⁸ Siehe Wodianka, *Zeit – Literatur – Gedächtnis*, S. 184-185.

nicht zu einem der beiden Pole neigen, sondern sich ausgewogener verhalten.“¹⁰⁹

Der nachdrückliche Wechsel zwischen der Basiserzählung und den Rückwendungen bzw. die dichterische Operation mit metanarrativen Kommentaren verdeutlichen den Status des erinnerten und des erinnernden Ichs, und zwar den Wissensvorteil und reflektiven Habitus des letzteren.

Infolge der Verbreitung des reflektiven Erzählmodus zeichnet sich eine postmoderne, durch markante metanarrative Erzähltechnik gekennzeichnete Tendenz in der Gattungsgeschichte der Autobiographie aus, die infolgedessen oft als „komplette Analepse“ bezeichnet wird.¹¹⁰

Die Erinnerungshaftigkeit kann nicht nur durch die Reflektivität des Textes, sondern auch durch den Erzähltempus gesteigert werden. Die gewöhnliche Zuordnung des Präsens zur Basiserzählung und des Präteritums zu erinnerten Inhalten kann zugunsten der Vermittlung von tief eingepprägten, situativen Erinnerungen aufgehoben werden und erinnerungsschwere Momente der Vergangenheit mit Präsens erscheinen lassen.

Anhand der Kategorie „Dauer“ kann das Verhältnis zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit gewertet werden, das aufgrund der Gründlichkeit der Beschreibung und mit Hilfe von Begriffen wie „Zeitraffung“, „Pause“, „Ellipse“ und „Szene“ messbar ist. Gemäß der dichterischen Absicht werden diese Techniken zur Erhöhung der Erinnerungswürdigkeit eines Vorfalles bzw. zur Akzentuierung von nebensächlichen Einzelheiten eingesetzt. Besonders erinnerungsschwere Begebenheiten erhalten eine breite szenische Schilderung, während die für das Subjekt relativ unwichtigen Momente zusammengerafft oder einfach ausgespart werden.

Bei der autobiographischen Sinnstiftung und zur Wiedergabe von Kindheitserinnerungen wird das iterative Erzählen häufig zum Einsatz gebracht, das mit der Analysekategorie der Häufigkeit zu verbinden ist. Das narrative Zusammenziehen von wiederkehrenden Momenten und ihre Verdichtung zu einem emblematischen, erzählbaren Fall entsprechen durchaus der Funktionsweise des Erinnerens und kann daher auch als eine geeignete Darstellungsform zur Mimesis der Erinnerungsmechanismen mobilisiert werden.

¹⁰⁹ BASSELER und BIRKE, *Mimesis des Erinnerens*, S. 127.

¹¹⁰ Vgl. PICARD, HANS RUDOLF: *Die existentiell reflektierende Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich*. In: NIGGL, GÜNTER (Hg.): *Die Autobiographie*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998, S. 521-538; NÜNNING, ANSGAR: *Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen*. In: PARRY, CHRISTOPH; PLATEN, HARRY (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2. Grenzen der Fiktionalität und Erinnerung*. Iudicium Verlag, München, 2007, S. 269-292; NÜNNING, ANSGAR: *'Memory's Truth' und Memory's Fragile Power'. Rahmen und Grenzen der individuellen und kulturellen Erinnerung*. In: PARRY, CHRISTOPH; PLATEN, HARRY (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2. Grenzen der Fiktionalität und Erinnerung*, Iudicium Verlag, München, 2007, S. 39-60.

4.1.3.2. Erzählerische Vermittlung, Erzählinstanz und Perspektivierung

Eine typische Erzählform für die Inszenierung der Erinnerungen ist die Ich-Erzählung, wobei die unmittelbare Erzählstimme eine Mimesis des Teilhabens schaffen und maßgeblich zur Erinnerungshaftigkeit der Narration beitragen kann.

Ein weiteres Kennzeichen der erinnerungshaften Vermittlung von Ereignissen ist die Rückwendung an die Vergangenheit. Die narrativen Identitätstheorien schreiben der retrospektiven Aneignung der Vergangenheit, die mit zeitlichen Verschiebungen, mit Schwankungen zwischen den Zeitdimensionen, sowie mit suggestiven Spaltungen zwischen erinnertem und erinnerndem Ich einhergeht, eine konstitutive Rolle zu.

Der erzählerische Umgang mit Erinnerungen ist demnach auch eine Frage der Vergangenheitsdeutung, der Erzählinstanz und der Perspektivierung, die nicht nur in die Vergangenheit des erinnerten Ichs, sondern auch in die Gegenwart des erinnernden Subjekts Einblick gewähren. Die Identität konstituiert sich entlang eines zeitlichen Kontinuums. Gelingt es der Erzählinstanz, im Rahmen einer Geschichte Relationen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart zu erzeugen, trägt dies zur Integration und Synthese der Identität bei. Fehlende, fragmentarische, nicht integrierbare Bindeglieder in der Erinnerungskette können zugleich Lücken und Brüche in der Lebenserzählung bewirken und die Identität destabilisieren:

Die aus dem Spannungsverhältnis zwischen erinnerndem und erinnertem Ich resultierende zeitliche Strukturierung bringt in Erzähltexten demnach zumeist auch Fragen nach Kontinuität bzw. Diskontinuität der Identität ins Spiel: Während die durch den Narrativierungsprozess erreichte Konvergenz von erinnerndem und erinnertem Ich mit einer kausal-progressivem Zeitstruktur verbunden ist und damit relative autobiographische Kohärenz markiert, geht die fehlende Anbindung der zeitlichen differentiellen Identitätsaspekte mit einer Auflösung des Ereigniszusammenhangs in disparate, anachronisch strukturierte Erinnerungsfragmente einher, die die Instabilität des Sinnstiftungsprozesses indiziert.¹¹¹

Das narrative Verfahren der Perspektivierung kann ein erlebendes bzw. erzählendes Ich in Szene bringen. Die unmittelbare Inszenierung des Wiedererlebens, die ein intensives, selbstvergessenes Eintauchen in Erinnerungen darbietet und meistens von einer episodischen Beschreibung der Erlebnisse begleitet wird, porträtiert ein erlebendes Ich, während die vorrangig den Erzählakt reflektierende, die Distanz zwischen Erlebtem und Erzähltem verdeutlichende Erzählform für ein erzählendes Ich charakteristisch ist.

Die metareflectiven, auf den Akt des Erinnerns rekurrierenden Ausführungen sind überwiegend für die modernen und postmodernen Texte kennzeichnend. Als Maßstab für die Selbstreflexivität der retrospektiven Ich-Erzählungen dient auch der Wechsel von

¹¹¹ NEUMANN, *Literatur, Erinnerung, Identität*, S. 166.

unterschiedlichen Blickwinkeln der Hauptfigur, und zwar die suggestive Markierung von alternierenden Perspektiven des erzählenden bzw. des erlebenden Ichs.

Im Zusammenhang mit der sinnstiftenden Fokussierung wird oftmals das Verfahren des sog. *unreliable narration*¹¹² erwähnt. Der die Bruchhaftigkeit der Erinnerungen mitreflektierende Ich-Erzähler gilt nicht mehr als vollkommen verlässlicher und objektiver Narrator, sondern ein der Prozesshaftigkeit der Erinnerungsmechanismen ausgeliefertes, nicht mehr fest verankertes Subjekt, das sich zugleich alledem bewusst ist.

Mit der Thematisierung des Erinnerungsprozesses als ein sprachlicher, dynamischer Vorgang wird auch auf die Konstruktivität der während des Erzählverlaufs erzeugten, narrativen Identitäten hingewiesen. Der retrospektive, metanarrative Text lehnt demnach das lineare, zeitliche Kontinuum als Erzählschema ab, das ein stabiles und erfassbares Subjekt hervorzubringen erzielt. Demgegenüber signalisiert er die Variabilität und den ephemeren Charakter der im Rahmen der autobiographischen Narrative entworfenen Ich-Konstruktionen.¹¹³

Diese „doppelte Fokalisierung“, bzw. laut Basseler und Birke das „gleichzeitige, gleichwertige und gleichberechtigte Nebeneinander mehrerer Zeitebenen, in denen die unterschiedliche Informiertheit, die Perspektive und die psychische Verfassung der Figur und/oder des Erzählers alternieren bzw. sich überlagern“¹¹⁴, ist eine Prerogative literarischer Texte.

¹¹² NEUMANN, *Literatur, Erinnerung, Identität*, 167.

¹¹³ Siehe die Ausführungen von Neumann bezüglich der metanarrativen Erzählform: „Reinterpretationen und Umdeutungen des zurückliegenden Geschehens und die damit verbundenen Pluralisierung der erinnerten Welt verdeutlichen die Polyvalenz, ja die Unverfügbarkeit der vergangenen Erfahrungen und unterstreichen, dass Erinnerungsakte mindestens ebenso viel Einblick in die faktischen Bedingungen des Vergangenen wie in gegenwärtige Deutungsschemata bieten.“ Ebda, S. 167.

¹¹⁴ BASSELER und BIRKE, *Mimesis des Erinnerens*, S. 136.

4.2. Raum und Literatur

Gerade weil Literatur kulturelle Ängste und Widersprüche thematisiert und neue, ästhetisch verdichtete, aber kulturell wirkmächtige Raumordnungen inszeniert, gebührt ihr besondere Aufmerksamkeit.¹¹⁵

Die literarische Raumdarstellung bildet, verkoppelt mit der zeitlichen Ebene der Erzählung, die Grundlage der künstlerischen Welterzeugung. Diese raumzeitliche Totalität transportiert den ideellen Bezugsrahmen, wodurch die Handlungen in Verkettung treten und ihren Sinn gewinnen. Der literarische Raum wird erst durch sprachliche Zeit- und Raumkomponenten konstituiert, das heißt entsprechend des erfundenen Sujets werden chronotopische Einheiten anhand ort- und zeitbezogener, stilistischer Mittel kreiert und eine Handlungsebene für die agierenden Subjekte eröffnet.

Dieses sprachlich erstellte Raum-Zeit-Segment verhält sich nicht unabhängig und autonom von anderen erzähltechnischen Mitteln, wie die Figuren und die von ihnen ausgeübten Handlungen und Ereignisse. Dieser ästhetische Kosmos entsteht eben infolge der Verwobenheit der darin zum Leben gerufenen Orte, Zeiten, Akteure und Geschehnisse. Raum und Zeit bedingen sich und bringen einander hervor, außerdem erzählen sie über die darin sich bewegenden Protagonisten, gestalten ihre Identität und ermöglichen, bzw. determinieren bestimmte Ereignisse. Die Geschehnisse werden gegebenenfalls von den Akteuren veranlasst und haben Auswirkungen auf ihre Entwicklung bzw. auf die geschilderten Orte und Epochen. Diese raumzeitlichen Einheiten bilden daher das Handlungsgerüst, das die Reihe der Ereignisse in Bewegung setzt und die Entwicklungslinie der Protagonisten voraussagt. Diese Progression zeichnet sich auch durch die impliziten und expliziten Selbstverortungen der Protagonisten aus, die den Verlauf der Geschehnisse, die begangenen Orte und die erlebten Epochen in ihm auslösen.

Obwohl der erzählerische Mikrokosmos sprachlichen Charakter hat und durch Fiktionalität gekennzeichnet ist, können einige Elemente dieser fiktionalen Welt auf reale Referenten zurückgeführt werden. Der ästhetische Raum entsteht durch das schriftstellerische, kombinatorische Verfahren von realen Elementen. Anhand der Neuordnung von Ideen und Kontexten kann er die Realität vielfältig widerspiegeln. Im Aufsatz *Raum und Bewegung in der Literatur* fassen die Autoren die raumreflektive Funktion der literarischen Texte treffend zusammen:

¹¹⁵ NEUMANN, *Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur*; S. 135

Die Raumdarstellung bildet eine der grundlegenden Komponenten der (fiktionalen) Wirklichkeitserschließung. Raum ist in literarischen Texten nicht nur Ort der Handlung, sondern stets auch kultureller Bedeutungsträger. Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremden sowie Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation. Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken.¹¹⁶

Der sich transdisziplinär entfaltende *spatial turn*, der die Rekonzeptualisierung von Raum proklamiert und ihn als kulturell erzeugtes Phänomen erforscht, regte auch die Konzipierung innovativer Raumvorstellungen in unterschiedlichen Wissenschaftsbereichen und die Verbreitung der interdisziplinären Forschungsmethoden an.

Mit dem Ziel, die Grundlage einer kulturwissenschaftlich und raumtheoretisch orientierten Literaturwissenschaft anzulegen, nehmen die Autoren prominente Theoretiker und die Ansätze einer raumreflektiv geprägten, literaturwissenschaftlichen Tradition unter die Lupe. In diesem Unterfangen werden von dem ästhetischen Raummodell Cassirers, über die philosophisch-phänomenologischen Überlegungen Heideggers bis zu den Raumkonzepten von Foucaults und Lefebvres, die den Raum nicht mehr in seiner geographischen Erstreckung betrachten, sondern als soziale Konstruktion auffassen, analysiert und miteinander verglichen. Die zentrale Idee ihres Beitrages ist es, ein dynamisches Raumkonzept zu fundieren, das vor allem auf folgenden Aspekten beruht: Bewegung als grundsätzliche Raumerfahrung hervorzuheben, zeitliche und räumliche Ebenen in ihrer grundsätzlichen Wechselwirkung zu betrachten, das Verhältnis zwischen den materiellen und ideellen Seiten des Raumes zu akzentuieren.

In der Hypothese von Lefebvres¹¹⁷ erfolgt die soziale Produktion des Raumes auf drei Ebenen und zufolge der Wechselwirkung zwischen diesen Dimensionen, und zwar primär umfasst sie die materielle Nutzung des Raumes, zweitens die Raumrepräsentationen als ein symbolischer, räumlicher Code und drittens die komplexere Symbolisierungen, „die man möglicherweise nicht als Raumcode, sondern als Code der Repräsentationsräume auffassen kann.“¹¹⁸ Die bedeutungstiftende Funktion der Bewegung wird bei Lefebvre zwar explizit nicht formuliert, jedoch ist diese Idee in seinem Modell inhärent:

¹¹⁶ HALLET und NEUMANN, *Raum und Bewegung in der Literatur*, S. 11

¹¹⁷ LEFEBVRE, HENRI: *Die Produktion des Raumes*. In: DÜNNE, JÖRG; GÜNZEL, STEPHAN (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, S. 330-342.

¹¹⁸ Ebd., S. 333.

Dies bedeutet auch, dass der Bewegung im Raum eine konstitutive Funktion für die soziale Produktion von Raum zukommt: Erst durch die Bewegung werden verschiedene, auch imaginierte Räume zueinander in bedeutungstiftende Relationen gesetzt, also Unterschiede, Ähnlichkeiten und Ungleichzeitigkeiten zwischen Ihnen nachvollziehbar gemacht.¹¹⁹

Edward Sojas Kritik an der westlichen Theoriebildung und dem Historismus, die durch die Überakzentuierung des zeitlichen Aspekts und durch die Vernachlässigung des Raums als bloße Kulisse geprägt sind, gipfelt in einem expliziten Aufruf zur „Verräumlichung“ des Denkens¹²⁰.

Als Folge dieser Proklamation erschienen zahlreiche raumorientierte Texte, die durch einen einseitigen Fokus auf die räumliche Ebene gekennzeichnet sind. Hallet und Neumann plädieren für eine gleichwertige und gleichzeitige Berücksichtigung von beiden Ebenen, und zwar „Raum“ und „Zeit“ in ihrem Zusammenspiel zu betrachten.¹²¹ Die im Konzept Sojas „real-and-imagined place“ inhärente Idee, die mentalen und materiellen Dimensionen des Raumes seien nicht voneinander getrennt zu bedenken, bietet auch für die Literaturwissenschaft wichtige Anknüpfungspunkte.

Sojas These von den <imagined places> umfasst „all jene symbolischen Verfahren, mit denen Bedeutungen auf materielle Räume projiziert werden“¹²². An diesem Prozess der räumlichen Bedeutungskonstitution sind die Medien wie Kartographie, Film, Musik und Literatur usw. einheitlich beteiligt; sie spielen dabei repräsentierende und performative Rolle zugleich:

Erzählte Räume erlauben daher Einblicke in zweierlei: Als Repräsentationen von Raum bieten sie erstens Zugang zu kulturell vorherrschenden Raumordnungen. Als Konstruktionen kultureller Ordnungen erlauben sie zweitens Aussagen über die kulturpoietische Kraft der in der Literatur inszenierten Raummodelle, die die Realität von Machtverhältnissen mitprägen oder aber unterlaufen.¹²³

Um die wichtigsten Richtlinien der an *spatial turn* anschließenden kulturwissenschaftlichen Raumkonzepte in den Blick zu nehmen, soll man bis zu der literaturwissenschaftlichen Tradition zurückgreifen, die schon vor der Proklamation der räumlichen Wende den ideell bereicherten Raumbegriffen spezielle Aufmerksamkeit widmete.

¹¹⁹ Siehe HALLETT und NEUMANN, *Raum und Bewegung in der Literatur*, S.14.

¹²⁰ „Ich fordere Sie wiederum dazu auf, Raum neu zu denken.“ SOJA, *Vom "Zeitgeist" zum "Raumgeist". New Twists on the Spatial Turn*, S. 243.

¹²¹ HALLET und NEUMANN, *Raum und Bewegung in der Literatur*, S. 15.

¹²² Ebda, S. 16.

¹²³ Ebda.

4.2.1. Die sprachliche Raumordnungen von Cassirer

Das Konzept Cassirers der durch die Ordnung der symbolischen Formen bedingten Welterschließung bietet beachtenswerte Gedanken über die Funktionsweise der Raumperzeption und über die Entstehung von Raumsemantisierungen. Die in seinem Aufsatz *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*¹²⁴ ausgeführten Reflexionen über die Mannigfaltigkeit der Raumvorstellungen sind auch wegen der Argumentationsweise aufschlussreich.

Ausgehend von den philosophischen Zeit-Raum-Definitionen, die diese Konzepte dem Seinsbegriff unterstellten und dadurch Anomalien produzierten, gelangt er mit der Einführung des Ordnungsprinzips zu einem dynamischen Raumverständnis.

In den ersten Abschnitten wird die Bedeutung der Zeit und des Raumes in der menschlichen Erkenntnis erörtert und die Bedingtheit der Außenwendung durch eine notwendige Innenwendung des beobachtenden Geistes unterstrichen¹²⁵. Indem Cassirer über die ontologische, gegenständliche Charakteristik der Raum-Zeit-Wahrnehmung hinaus auch den mentalen Prozess in den Fokus seiner Überlegung setzt, eröffnet sich ein Horizont zum Nachdenken über die sprachlichen Semantisierungsverfahren, die symbolischen Formen und den semantischen Rahmen, die als mentale Modelle zur Erschließung und Beschreibung des Raumes herangezogen werden.

Unsere Perzeption ist solchermaßen räumlich bedingt, dass wir die Dinge und die Umwelt auf primärster Ebene als die im Raum geordneten Formen und Grenzen spontan einholen, ohne uns bewusst zu machen, dass diese ersten Eindrücke auf einer vorab gebildeten Raum- und Formvorstellung basieren. Darauf folgend wird von Cassirer eine räumliche Ontologie konzipiert: „Wir müssen also die räumliche Vorstellung im Allgemeinen und die Formvorstellung als die des begrenzten Raumes im Besonderen als den wesentlichen Inhalt oder die wesentliche Realität der Dinge auffassen.“¹²⁶

In Anlehnung an die Leibnizsche Philosophie propagiert Cassirer bei der Bestimmung der Raum-Zeitbegriffe die Entbindung von dem substanziellen Seinsbegriff und das Neudenken der zeitlich-räumlichen Vorstellungen, indem man sich ihnen als Relationen und

¹²⁴ CASSIRER, ERNST: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*. In: DÜNNE, JÖRG; GÜNZEL, STEPHAN (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, S. 485-500.

¹²⁵ Siehe Cassirers Formulierung: „Hier zuerst begreift sie, daß der Horizont der Gegenständlichkeit sich erst wahrhaft aufschließt, wenn der Blick des Geistes nicht lediglich nach vorwärts auf die Welt der Objekte, sondern nach rückwärts, auf die eigene <Natur> und auf die eigene Funktion der Erkenntnis selbst, gerichtet wird.“ Ebda, S. 485.

¹²⁶ Ebda, S. 486.

als „Ordnung“ annähert. Die wahre Natur der Zeit-Raum-Konzepte besteht demzufolge nicht in der unveränderbaren und starren Identität und Gleichheit. Somit schließt sich der rhetorische Argumentationskreis mit der logischen Schlussfolgerung über die Negation einer feststehenden, statischen Raumstruktur zugunsten eines Raumkonzepts, das seinen Gehalt erst durch die Gestaltungsform und die ihm zugeordnete „Sinnordnung“ gewinnt:

Der Raum besitzt nicht eine schlechthin gegebene, ein für allemal feststehende Struktur; sondern er gewinnt diese Struktur erst kraft des allgemeinen Sinnzusammenhangs, innerhalb dessen sein Aufbau sich vollzieht. Die Sinnfunktion ist das primäre und bestimmende, die Raumstruktur das sekundäre und anhängige Moment.¹²⁷

Die Vielfalt der Raumdarstellungen wird anhand von drei Sprechweisen, der theoretischen, künstlerischen und mythischen Raumordnung, exemplifiziert, wobei eine räumliche Struktur gemäß der zur Beschreibung beigesammelten Sprachelementen und der Erzähltechnik entsteht. In seiner Analyse von Raumgestaltungsformen illustriert Cassirer, inwieweit die Kombination verschiedenster sprachlicher Zeichen, die ihre Referenz entweder der wirklichen Lebenswelt oder dem fiktiven entnehmen, einen Raum zweiten Grades, einen mimetischen und zugleich erweiterten, reflektiven Ort im Bewusstsein der Rezipienten schaffen kann.

Der künstlerischen Gestaltung räumt Cassirer eine eigenartige, authentische Charakteristik ein, die die Fähigkeit besitzt, zwischen substanzieller Wirklichkeit und sprachlicher Abbildung die Grenze zu verwischen und mit der Nähe des Lebens zu erfreuen, eine Art Erfahrungshaftigkeit herbeizuführen: "Sie bleibt vielmehr dem Grundprinzip des Lebens selbst treu; sie lässt individuelle Gebilde erstehen, denen die schaffende Phantasie, aus der sie entstammen, den Atem des Lebens einhaucht, und die sie mit der ganzen Frische und Unmittelbarkeit des Lebens begabt."¹²⁸

Die Essenz der mythischen Raumordnung machen laut Cassirer nicht die physikalischen und geographischen Parameter aus, sondern eher eine magisch-mythische, bedeutungsvolle Atmosphäre, ein „magisch-mythischer Dunstkreis“¹²⁹, der um den Ort herum schwebt und unmittelbar auf Ereignisse hindeutet.

Im Vergleich zum theoretischen Raum, wo sich der Geist durch das reine Denken und einen eigenen Wortschatz der abstrakten Begriffe von der Wirklichkeit distanziert, stehen die aus der „Kraft des reinen Gefühls und Phantasie“ aufgebauten, mythischen und künstlerischen Welten dem eigentlichen „Lebensraum“ näher. Dennoch erreicht der

¹²⁷ CASSIRER, *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*, S. 494.

¹²⁸ Ebda, S. 493.

¹²⁹ Ebda, S. 495.

künstlerische Raum laut Cassirer einen höheren Freiheitsgrad, ist von der Gewalt der mythischen Kräfte befreit. In der neu aufgebauten „Gegenständlichkeit“ erblickt das Subjekt sich selbst. Diese neue „Gegenständlichkeit“ wird gemäß Cassirer als Grundfunktion des künstlerischen Raums bezeichnet, sie wird zum Inhalt der Vorstellung und ermöglicht dem Ich zugleich, sich selbst in eine neue Perspektive zu setzen:

Die echte <Vorstellung> ist immer zugleich Gegenüber-Stellung; sie geht vom Ich und entfaltet sich aus dessen bildenden Kräften; aber sie erkennt zugleich in dem Gebildeten ein eigenes Sein, ein eigenes Wesen und ein eigenes Gesetz - sie lässt es aus dem Ich erstehen, um es zugleich gemäß diesem Gesetz bestehen zu lassen und es in diesem objektiven Bestand anzuschauen. So ist der ästhetische Raum nicht mehr wie der mythische ein Ineinandergreifen und ein Wechselspiel von Kräften, die den Menschen von außen her ergreifen und die ihn kraft ihrer affektiven Gewalt überwältigen - er ist vielmehr ein Inbegriff möglicher Gestaltungsweisen, in deren jeder sich ein neuer Horizont der Gegenstandswelt aufschließt.¹³⁰

4.2.2. Die räumliche Metasprache als kultureller Text bei Lotman

Das Thema des ästhetischen Raums wird in Jurij Lotmans Aufsatz¹³¹ von ähnlichen Prinzipien her betrachtet wie bei Cassirer. Die These, unsere Wahrnehmung sei vom hohen Maß räumlicher Natur, und jene von der relationalen, dynamischen Raumanschauung sowie der Bedeutung der Sprache im räumlichen Modellieren, werden im Lotmanschen Konzept als Grundlage der Argumentation betrachtet. Die Unbegrenztheit und Unfassbarkeit der Wirklichkeit wird durch die Sprache räumlicher Relationen zur Ordnung von begrenzten, bezeichneten Orten und Räumen umgewandelt. Demnach entsprechen die Raumstruktur des Textes und der Wortschatz der räumlichen Beziehungen der eigentlichen Raumstruktur der Welt.

Der räumliche Code ist aber nicht nur in den Raumdarstellungen nachvollziehbar, sondern dringt in unsere abstrakten Modelle ein, bildet ihr Gerüst und ihre Ausdrucksform. Das gesellschaftliche System von seinem Aufbau her, von den Hierarchien bis zu den ideologischen, moralischen, sozialen und politischen Modellen hin konstituiert sich aufgrund räumlicher Begriffe, wie Lotman das semiotische Umfeld der räumlichen Oppositionen erörtert:

¹³⁰ CASSIRER, *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*, S. 498-499.

¹³¹ LOTMAN, JURIJ: *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur*. In: DÜNNE, JÖRG; GÜNDEL, STEPHAN (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, S. 529-543.

Schon auf der Ebene supratextuellen, rein ideologischen Modellierens erweist sich die Sprache der räumlichen Relationen als eine der grundlegenden Mittel zur Erfassung der Wirklichkeit. Die Begriffe <hoch-niedrig>, <rechts - links>, <nah - fern>, <offen - geschlossen>, <abgegrenzt - unabgegrenzt>, <diskret - kontinuierlich> bilden dabei das Material für den Aufbau von kulturellen Modellen mit keineswegs räumlichen Inhalt und erhalten die Bedeutung: <wertvoll - wertlos>, <gut - schlecht>, <eigen - fremd>, <zugänglich - unzugänglich>, <sterblich - unsterblich> und dergleichen mehr.¹³²

Lotman überträgt die Reflexionen über den relationalen Raumbegriff auf literarische Raumdarstellungen und bietet mit der Einleitung von Begriffen „Topos“, „Sujet“, „Ereignis“ und „Motiv“ anwendbare, textanalytische Kategorien zur semiotischen Untersuchung der textuell realisierten Raumordnungen. Das „räumliche Kontinuum“ des Textes wird laut Lotman als "Topos" bezeichnet, während die Struktur des Topos, die dynamische, räumliche Relationen aufweist, als eine über räumliche Parameter hinaus zeigende Sprache nichträumlicher Verhältnisse verstanden.

Lotmans Gedanken über die modellierende Funktion der textuellen Raumordnung weist auch auf die Bedeutung des Sujets als ein mit dem künstlerischen Raum eng zusammenhängender Begriff hin. Die semantische Verbindung zwischen „Ereignis“ und „Sujet“ wird anhand der Analogie der kleinsten Einheit und des Systems erhellt, wobei der feinste Nukleus des Sujet-Aufbaus, das Ereignis sich mit den Konnotationen des „Motivs“ überlappt. Das Sujet erhält durch seine In-Bezug-Setzung mit dem jeweiligen lebensweltlichen Denotat, dem System der Sprache oder des betroffenen Kulturtyps semantischen Inhalt. Das jeweilige Weltbild ist demnach hinsichtlich des Sujets bedeutungsstrukturierend, wie es Lotman treffend erörtert: "Das Sujet steht in organischem Zusammenhang mit dem Weltbild, das die Maßstäbe dafür abgibt, was ein Ereignis ist und was eine Variante davon, die uns nichts Neues mitteilt."¹³³

In Anlehnung an theoretische Überlegungen von Veselovskij, Propps und Slovskij¹³⁴ über das Verhältnis zwischen Sujet und Ereignis bereichert Lotman diese diskursive Linie mit zwei neuen Begriffen, dem des „sujetlosen“ und des „sujethaltigen“ Textes. Laut der Definition Lotmans haben sujetlose Texte „einen deutlich klassifikatorischen Charakter, sie bestätigen eine bestimmte Welt und ihren Aufbau."¹³⁵ Diese normativ aufgebaute Weltordnung der „sujetlosen Texte“ organisiert sich aufgrund der durch binäre Oppositionen gezogenen Grenzen, die klassifikatorischen und räumlichen Charakter¹³⁶ besitzen: „Der

¹³² Ebda, S. 530.

¹³³ Lotman, *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur*, S. 535.

¹³⁴ Ebda, S. 532-434.

¹³⁵ Ebda, S. 537.

¹³⁶ Siehe Lotman: „Nimmt man nicht ein Telefonbuch, sondern irgendeinen künstlerischen oder mythologischen Text, so ist unschwer nachzuweisen, dass der inneren Organisation der Textelemente in der Regel das Prinzip

sujetlose Text bestätigt die Unerschütterlichkeit dieser Grenzen. Der sujethaltige Text wird auf der Grundlage des sujetlosen als dessen Negation aufgebaut.“¹³⁷

Aus dieser Hinsicht wird das Überqueren einer „verbotenen“, als räumliche Grenze markierten Sphäre als Ereignis beschrieben. Das revolutionäre Potential des künstlerischen Raums versteckt sich daher in der Möglichkeit der Negation des bestehenden Weltbildes, das in räumlicher Sprache als Grenzüberschreitung veranschaulicht wird:

Das sujetlose System ist demnach primär und kann durch einen selbstständigen Text konkretisiert sein. Das sujethaltige aber ist sekundär und stellt immer eine auf die sujetlose Grundstruktur aufgelegte Schicht dar. Das Verhältnis zwischen beiden Schichten enthält dabei stets einen Konflikt: Gerade dasjenige, dessen Unmöglichkeit von der sujetlosen Struktur bestätigt wird, macht den Inhalt des Sujets aus. Das Sujet ist im Verhältnis zum <Weltbild> ein <revolutionäres Element.> [...] ¹³⁸

Die Vielschichtigkeit des künstlerischen Raumes besteht demzufolge darin, dass er sich sowohl mimetisch als auch subversiv zur realen Welt verhalten und eine Polyphonie der gleichzeitigen Stimmen, der Vieldeutigkeit der Zeichen inszenieren kann. Das von Lotman gebrauchte Vokabular wie „Überqueren der Verbotsgrenze“, „Negation“, „Konflikt“, „Weltbild“, „revolutionäres Element“ erlaubt auch eine machttheoretische Annäherungsweise zur im Text erstellten, räumlichen Konstellation. Demgemäß kann der sujetlose Text die Rhetorik der Macht vermitteln, wobei seine Aussagen das bestehende „Weltbild“ legitimieren und die räumlichen Zuordnungen, gezogenen Grenzen die im Raum abgebildeten Machtbereiche und Hierarchien bestätigen. Hingegen lässt sich der sujethaltige Text als Ausdruck der aufrührerischen, machtgegnerschaftlichen und subversiven Kräfte interpretieren. Die symbolträchtige Sprache der Grenzüberschreitung ermöglicht also die Darstellung von flexiblen Grenzen und dadurch zeigt sie die soziale Gemachtheit der bestehenden (Raum-)Ordnungen.

Mit seinem Grenzkonzept, dynamischer Raumvorstellung und der grenzüberschreitenden Figur, die die Handlung in Gang setzt, gehört Lotman zu der literaturwissenschaftlichen Forschungstradition, die schon vor der räumlichen Wende bahnbrechende, raumtheoretische Ansätze formulierte.

der binären semantischen Opposition zugrunde liegt: die Welt gliedert sich dann in Reiche und Arme, Eigene und Fremde, Rechtgläubige und Häretiker, Gebildete und Ungebildete, Menschen der Natur und Menschen der Gesellschaft, Feinde und Freunde. Im Text erfahren diese Welten, [...], fast immer eine räumliche Realisation: Die Welt der Armen wird als <Vorstädte>, <Elendsviertel>, <Dachböden>, die Welt der Reichen als <Hauptstraßen> <Paläste>, <Beletage> realisiert. Es entstehen Vorstellungen von sündigen und gerechten Ländern, die Antithese von Stadt und Land, von zivilisiertem Europa und unbewohnter Insel, Böhmerwald und väterlichem Schloß.“ Ebda, S. 538

¹³⁷ Lotman, *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur*, S. 539.

¹³⁸ Ebda, S. 540.

Zusammenzufassen erzielt auch der Beitrag von Michael C. Frank¹³⁹ eben diejenigen literaturtheoretischen Konzepte, die schon vor der Entfaltung des *spatial turn* mit ihren Fragestellungen den räumlichen Paradigmenwechsel vorbereiteten. Laut Frank besteht die Bedeutung der Lotmanschen Erzähltheorie gerade darin, dass sie die räumlichen Relationen, das „räumliche Imaginäre“ als einen mit Hilfe räumlicher Metasprache kodierten, kulturellen Text liest, der Aufschluss über kulturspezifische Weltbilder vermittelt.

Der binären Weltaufteilung als Konstrukt und dem Topos der Grenze, die als zentrale Bestandteile im kultursemantisch auffächerten Modell von Lotman festgelegt werden, wird schematische Reduktion vorgeworfen. Frank unterstreicht jedoch die Zugewinne dieses Ansatzes, indem er auf das Spätwerk des Semiotikers Lotmans hindeutet. In dieser späteren Studie unterstellt Lotman sein Raumkonzept einer Revision und bereichert die Grenzvorstellung mit einem dynamischen Aspekt. Sie wird demnach nicht mehr als „Trennlinie“, sondern als „Grenzbereich“¹⁴⁰ betrachtet. Zur konzeptuellen Aufwertung der mobilen Figur und zur Konzipierung des Ansatzes „hybride Identität“ kann auch das neugedachte Modell der „Semiosphäre“ von Lotman erheblich beitragen.

„Semiosphäre“ wird analog zum organischen System der Biosphäre entwickelt und im Vergleich zu früheren binären Ansätzen weist dieses Konzept eine den systemtheoretischen Modellen ähnliche Komplexität auf. „Kern“ und „Peripherie“ werden in dieser Betrachtungsweise nicht mehr als verankerte Gegenüberstellung interpretiert, sondern als aus Punkten bestehender, changierender Abstand betrachtet, der durch Annäherung und Entfernung geprägt ist. Die Grenze zieht in dieser Auffassung keine klare Trennung zwischen den Außen- und Innenbereichen, sondern ist durchlässig und hat ein Ausmaß, markiert eine Zwischenposition. Das Überqueren dieser Grenze geht mit einer Vervielfachung der Bedeutungen einher und der Grenzgänger hat die besondere Perspektive, diese Polivalenz zu übersetzen, zu interpretieren. Die Definition der Grenze im Lotmanschen Semiosphäre-Modell akzentuiert die Rolle der sich im Zwischenraum bewegenden Grenzgänger als Zeichenübersetzer, als Interpret:

Ähnlich wie in der Mathematik eine Grenze eine Menge von Punkten genannt wird, die gleichzeitig sowohl zum Außen- als auch zum Innenraum gehören, ist die semiotische Grenze eine Summe von zweisprachigen Übersetzer-<Filtern>, bei deren Passieren der Text in eine andere Sprache (oder andere Sprachen) übersetzt wird, die sich außerhalb der gegebenen Semiosphäre befindet.¹⁴¹

¹³⁹ FRANK, MICHAEL C.: *Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin*. In: HALLET, WOLFGANG; NEUMANN, BIRGIT (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Transcript*, Bielefeld, 2009, S. 53.-80.

¹⁴⁰ FRANK, *Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin*., S. 68.

¹⁴¹ Frank zitiert aus der Schrift Lotmans *Über die Semiosphäre*. FRANK, *Die Literaturwissenschaften und der*

Die Akzentverschiebung geschieht im Lotmanschen Modell von der „hartnäckigen Wirkungsmächtigkeit kultureller Texte“ in Richtung „steter Umformung des semiotischen Raumes einer Kultur“¹⁴² – wie Frank die Entwicklungslinie vom statischen Modell hin zu einem immer offenen, dynamischen Konzept markiert. Indem Lotman die Figur des Grenzgängers, der die Grenzziehung illustriert und zugleich deren Konstruktivität enthüllt, ins Zentrum seiner Untersuchung rückt, bietet er damit auch ein Analysesystem für die „Erforschung der ideellen Produktion des Raumes“¹⁴³ an.

4.2.3. Die Chronotopos-Theorie von Bachtin

An der Lotmanschen Erzähltheorie wird oft die Vernachlässigung der zeitlichen Ebene als Kritik vorgeworfen. Dieses Defizit ergänzt Bachtin mit seinem Chronotopos-Modell, indem er „Zeit“ und „Raum“ nicht mehr als autonome Entitäten betrachtet, sondern aufgrund der Funktionsweise der menschlichen Erkenntnis, die die zeitlich-räumlichen Impulse einheitlich einholt und verarbeitet.

Ausgehend von der Kantschen Erkenntnistheorie, die Erkenntnis sei ohne die Aspekte „Raum“ und „Zeit“ nicht denkbar, denn diese bildeten als apriori Bedingungen die Basis der empirischen Wahrnehmung und verleihen ihr einen Rahmen und eine Form, entwirft Bachtin sein eigenes raumzeitliches Konzept. Im Gegensatz zu den Kantschen Kategorien werden diese Grundbegriffe bei Bachtin nicht im metaphysischen Sinne konzipiert, sondern als Repräsentationsformen und Träger eines Zeitgeistes, als historische Varianten, die das Weltbild der Individuen gestalten und auch in der Kunst niederschlagen.

Der Terminus „Chronotopos“ basiert demzufolge auf der Art und Weise der menschlichen Wahrnehmung und erzielt, ein einheitliches Bild über die zugängliche Welt zur Verfügung zu stellen. Die Erzählungen erschaffen anhand poetischer Mittel semantisch verdichtete, chronotopische Sequenzen, die auch epochentypische Weltbilder in sich tragen können. Auch die vom Bachtin angelegte Gattungsgeschichte des Romans als Alternation der Chronotopoi¹⁴⁴ lässt sich als eine die Jahrhunderte durchziehende Geschichte des Wahrnehmungswandels lesen.

spatial turn, S. 69.

¹⁴² Ebda, S. 70.

¹⁴³ FRANK, *Die Literaturwissenschaften und der spatial turn*, S. 70.

¹⁴⁴ Siehe die Aussage von Frank: „Lose an Kant anknüpfend, präsentiert der Chronotopos-Essay eine Geschichte der okzidentalischen Raum/Zeit-Vorstellungen im Spiegel der Gattung Roman.“ Ebda, S. 73.

Bachtins „Chronotopos“-Definition akzentuiert nicht nur die schon erwähnte Verwobenheit von zeitlichen und räumlichen Merkmalen und ihre Abhängigkeit voneinander, wie sie einander hervorbringen, bestätigen und widerspiegeln, sondern vor allem das metapoetische Potenzial des künstlerischen Raums:

Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem konkreten und sonnvollen Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.¹⁴⁵

Die viel zitierten Zeilen formulieren die Kernthese von Bachtin, dass sich die zeitlichen und räumlichen Aspekte im literarischen Freiraum in ihrer wechselseitigen Dependenz offenbaren. Diese dynamische Koexistenz macht der Theoretiker mit den Mechanismen „Verräumlichung der Zeit“ und „Verzeitlichung des Raumes“ begreifbar.

Die Konzepte der sich im Raum materialisierenden Zeit bzw. des die historischen Schichten an sich tragenden und von seiner zeitlichen Statik beraubten Raumes spiegelt die Natur unser Zeit- und Raumperzeption wider.

Die Chronotopoi, die mit einer spezifischen Zeitqualität ausgestatteten Lokalitäten stellen also die Wechselwirkung zwischen zeitlichen und räumlichen Merkmalen der Wirklichkeit dar. Ihr Mehrwert besteht gerade darin, dass sie im Verhältnis zu den Konzepten, die auf einer analytischen Trennung basieren, ein Gesamtbild über das komplexe Zusammenwirken von beiden Faktoren bieten können.

Den größten konzeptuellen Nutzen lässt sich aus den raumtheoretischen Ansätzen und den entworfenen Analysekatoren von Lotman und Bachtin ziehen, indem man sie zusammenführt und miteinander verbindet, wie auch Frank in diesem Zusammenhang resümiert:

Während Lotmans Modelle dazu geeignet sind, den Raum in die literatur- und kulturwissenschaftliche Analyse einzubeziehen – wofür sie konkrete methodische und konzeptuelle Ansatzpunkte liefern –, bietet Bachtin's Chronotopos-Essay Möglichkeiten zu einem Weiterdenken im Sinne eines *spatio-temporal turn*¹⁴⁶

¹⁴⁵ BACHTIN, *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman*, S. 7.

¹⁴⁶ FRANK, *Die Literaturwissenschaften und der spatial turn*, S. 75.

4.2.4. Dynamisches Raumparadigma in der Literatur

Bezug nehmend auf die Thesen der erwähnten Theoretiker formulieren Hallet und Neumann den Anspruch auf die Neukonzeptualisierung des Raumes im Kontext einer kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft.

Die Marginalisierung raumtheoretischer Analysen in der Literaturwissenschaft führen die Autoren darauf zurück, dass der Raum in den narratologischen Untersuchungen meistens unter dem Begriff „Beschreibung“ analysiert, mit Attributen wie „statisch“, „atemporal“, „unveränderlich“ verbunden und als „zierendes Beiwerk einer ereignishaften Narration“¹⁴⁷ assoziiert wird. Als Argument gegen ein deskriptives Raumverständnis wird das Korrelat Raum-Bewegung eingesetzt, die Mobilität sei nämlich der grundsätzliche Modus der Raumerfahrung, wodurch das sich bewegende Subjekt den Raum wahrnimmt, auslotet und deutet. Die Autoren ordnen daher der „orientierenden bzw. explodierenden Bewegung“, „mittels derer Räume aktiv in Anspruch genommen, vermessen und durchquert, Raumgrenzen ausgelotet und überschritten werden“¹⁴⁸, eine sinnstiftende Funktion zu.

Literarische Texte, die den Raum durch Bewegung konstituieren und subjektive Sichtweisen wiedergeben, verfügen über eine starke, raumreflektive Qualität. Diese dynamische Raumvorstellung, die den Raum als „prozessuale Größe“ impliziert, setzt nämlich die In-Betracht-Ziehung des zeitlichen Faktors voraus, wodurch die Prozesse sich wandelnder individueller und soziokultureller Raumpraktiken sichtbar werden¹⁴⁹.

Die zweite Folgerung der literarischen raumtheoretischen Ansätze lässt sich demzufolge - wie in früheren Abschnitten angedeutet – aus der Bachtinschen Chronotopos-Vorstellung ziehen. Wie die literarischen Texte die vielfältigen Verschaltungen von Raum- und Zeitrepräsentationen darlegen, bietet das ästhetische Medium Einblick in die Prozesse der individuellen und kulturellen räumlichen Wahrnehmung, in die Konstitution der topologischen Kategorien und in die historische Tradierung und Wandlung von Raumpraktiken.

Hallet und Neumann akzentuieren, dass die Zeit-Raum-Relationen nicht nur zur Konstitution der Historizität vom Raum beitragen, sondern auch zur Strukturierung der individuellen und kulturellen Erfahrungen. Sie entstehen nämlich sowohl in der temporalen Kontinuität der Erzählung als auch während der Auseinandersetzung mit Orten. Das mit der

¹⁴⁷ HALLET und NEUMANN, *Raum und Bewegung in der Literatur*, S. 19.

¹⁴⁸ Ebda, S. 21.

¹⁴⁹ Ebda.

Temporalität einhergehende Evolutionspostulat wird durch die Kategorie des Raumes mit einer Perspektive der „diskontinuierlichen Konstellationen, Gleichzeitigkeit und Lokalisierung“ ergänzt, die „die Subjektkonstitution als offenen Prozess der räumlichen Verortung und Identifikation beschreibbar macht“¹⁵⁰ und ein unserem „Zeitalter der Gleichzeitigkeit“ gerechtes, auf Pluralität und Synchronizität angelegtes Denkmodell anbietet.

Bei den erwähnten Autoren, die eine raumorientierte Literaturwissenschaft aufgrund der gängigen Tradition einer raumreflektiven Literaturtheorie propagieren, wird oft die Idee vertreten, dass der theoretische Diskurs analogisch zu den Erinnerungskonzepten um das auf Raumanalyse angewandte dreistufige Mimesis-Modell von Ricœur ergänzt werden soll. Indem die räumliche Konfiguration des Textes kulturelle Raumpraktiken repräsentiert und zu deren Refiguration seitens der Leser beiträgt, eröffnet er auf diese Weise Freiräume für räumliche Gegenentwürfe. Literatur funktioniert demnach als „das Andere kultureller Raumwirklichkeiten“, als „kulturkritischer Metadiskurs“¹⁵¹ und „kulturelle Ökologie“¹⁵², „die sowohl an der Erschaffung raumkultureller Erinnerung als auch am Entwurf zukünftiger oder im Entstehen begriffener Räume beteiligt ist“¹⁵³.

Die räumlichen Verortungen prägen also nicht nur den Prozess der Identitätsstiftung mit. Bei der räumlichen Figuration werden nämlich neben der empirischen Raumwirklichkeit auch die soziokulturellen Wissensordnungen, die Techniken der Raumsemantisierungen und die im Raum organisierenden und In-Szene-setzenden Machtverhältnisse und soziokulturelle Hierarchien gewahrt, legitimiert oder hinterfragt und transformiert.

Wie schon zahlreiche Beiträge beweisen, kann sich eine raumorientierte und kulturwissenschaftlich interessierte Literaturwissenschaft entlang spannender Themen und Fragestellungen artikulieren, je nachdem, welche Zugänge der Text im Horizont der raumtheoretischen Ansätzen erlaubt und impliziert. Die Modalitäten des Textes, der Erzählmodus, und zwar die Dominanz der auktorialen, raumdeskriptiven Abschnitte oder der subjektiven Wahrnehmungen des Ich-Erzählers, seine eigene räumlichen Selbstverortungen; die Beschaffenheit der textuell erzeugten topologischen Raumstruktur, die Machtverhältnisse vermittelt, Handlungen veranlasst oder einschränkt; der gattungsreflektive Gehalt des Textes, ob die metapoetische Kommentare im Text überwiegend vorkommen - all diese Aspekte

¹⁵⁰ HALLET und NEUMANN, *Raum und Bewegung in der Literatur*, S. 25.

¹⁵¹ Siehe die Überlegungen von Hallet und Neumann. Die Autoren erwähnen das Mimesis-Modell in Anlehnung an Michael C. Frank. HALLET und NEUMANN, *Raum und Bewegung in der Literatur*, S. 23.

¹⁵² Hallet und Neumann zitieren Zapf. Ebda, S. 23.

¹⁵³ Ebda.

geben Aufschluss darüber, wie Raum und Raumrepräsentationen individuell und soziokulturell erzeugt, überliefert und hinterfragt werden.

All diese Analyseebenen werden in diesem Beitrag herangezogen, mit einem erhöhten Fokus auf die räumlichen und zeitlichen Selbstverortungen, auf das Raum-Macht-Verhältnis, auf den Prozess der narrativen Subjektkonstitution, auf die Verschränkungen der biographischen Disposition und der fiktionalen Komponente, auf die raumzeitliche bildschaffende Qualität und die memoriale Ladung bzw. erinnerungsmimetische Stilfiguren der Texte.

4.2.5. *Mental maps*. Raum und Macht

Eine sich entlang der oben skizzierten Fragestellungen entfaltende Textinterpretation kann der Begriff des *mental maps* nicht umgehen, denn die imaginative Landkarte als Ergebnis eines individuellen oder kollektiven Kartierens komprimiert eben die vielfältigen geistigen und mentalen Umgangsformen, „die es uns ermöglichen, Informationen über die räumliche Umwelt zu sammeln, zu ordnen, zu speichern, abzurufen und zu verarbeiten.“¹⁵⁴

Mental maps sind also Resultate einer räumlichen Wahrnehmung und als Repräsentationsformen dieses Wissens finden sie in der Kultur durch unterschiedliche Medien Eingang. In Anlehnung an die Ausführungen von Down und Stea übernimmt Frithjof die Definition der kognitiven Landkarte, um den subjektiven Faktor bei der Konstruktion der Landkarten zu akzentuieren, und zwar sei das *mental map* „eines Menschen strukturierte Abbildung eines Teils der räumlichen Umwelt... Sie spiegelt die Welt so wieder, wie ein Mensch glaubt, dass sie ist, sie muss nicht korrekt sein. Tatsächlich sind Verzerrungen sehr wahrscheinlich.“¹⁵⁵

Bereits vor der Etablierung eines *spatial turns* waren einige literaturwissenschaftliche Untersuchungen durch eine grundlegende Sensibilität für Raumfragen gekennzeichnet. Dieses Interesse reponzieren beispielweise die kolonialistischen und postkolonialistischen Forschungskonzepte wie >imaginative Geographie< (Said)¹⁵⁶, >third space< (Bhabha)¹⁵⁷ oder >contact zone< (Pratt)¹⁵⁸, die den Raum als „Ergebnis kultureller Produktions- und

¹⁵⁴ FRITHJOF, BENJAMIN SCHENK: *Mental maps*, S. 494 In: *Geschichte un Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft*. 28. Jahrgang/ Heft 1, Januar-März, 2002. Modernisierung und Modernität in Asien

¹⁵⁵ Ebda, S. 494.

¹⁵⁶ SAID, EDWARD: *Orientalism*, Penguin, Harmondsworth, 1978

¹⁵⁷ BHABHA, HOMI K.: *The Location of Culture*. Routledge, London/New York, 1994.

¹⁵⁸ PRATT, MARIE LOUISE: *Introduction. Criticism in the Contact Zone*. In: PRATT, MARIE LOUISE: *Imperial*

sozialer Aneignungsprozesse begreifen, die aufs Engste mit gesellschaftlichen Machtverhältnissen verschaltet sind und über die umgekehrt soziale Inklusions- und Exklusionsmechanismen reguliert werden.“¹⁵⁹

Der von Said in seinem fundamentalen kolonialistischen Werk *Orientalism* analysierte orientalistische Diskurs fungiert – so Said – als Mittel zur Selbstdefinition des Abendlandes. Die oppositionär angelegten imaginären Grenzziehungen gegenüber fremden Territorien tragen zur Legitimation der Machtverhältnisse und zur Festigung der vermeintlichen westlichen Überlegenheit bei. Diese mit binären Gegenüberstellungen operierenden, autoritären Grenzsetzungen implizieren zugleich eine Art Normativität, also indizieren politische Ziele und Aufgaben sowie Missionen. Dieses geographische und kartographische Arrangieren führt die Homogenisierung der Räume herbei und erzeugt "imaginative Geographien", in denen sich "die vielfältigen Verflechtungen zwischen Macht, Wissen und Raumpraktiken materialisieren."¹⁶⁰

Die langfristige Einwurzelung dieser *mental maps* ins kulturelle Gedächtnis dient dem Ziel, die Selbstvergewisserung des Abendlandes nachhaltig von Generation zu Generation aufrechterhalten und erneuern zu können. Dabei sind einige Texte bzw. Medien wie Geographie, Geschichte, Film, Literatur usw. ausdrücklich dazu berufen, durch kontinuierliche Wiederholung "die kulturelle Kontingenz in vermeintliche Evidenz" zu transformieren. Infolgedessen tritt die "reinterpretierte imaginative Geographie an stelle dessen, was man vorsichtig als >Realität< bezeichnen könnte"¹⁶¹. Mit Worten von Said: "There is no use in pretending that all we know about time and space, or rather history and geography, is more than anything else imaginative."¹⁶²

Die imaginativen Geographien sind also feste Bestandteile des kulturellen Wissens, sind solche Deutungsmuster und Denkmodelle, die unser soziales und kommunikatives Handeln beeinflussen. An der Erzeugung von "imaginativen Geographien" als Resultaten von symbolischen Verfahren, wodurch Bedeutungen an Räume transportiert werden, hat auch die

Eyes. Travel Writing and Transculturation. Routledge, London/New York, S. 1-11, Onlinequelle: <http://www.scribd.com/doc/51369880/1/Introduction-Criticism-in-the-contact-zone> (Stand: 24.07.2012.) PRATT, MARIE LOUISE: *Arts of the contact zone.* In: *Profession*, Modern Language Association, 1991, S. 33-40. Onlinequelle: http://writing.colostate.edu/files/classes/6500/File_EC147617-ADE5-3D9C-C89FF0384AECA15B.pdf (Stand: 24.07.2012)

¹⁵⁹ Siehe In: NEUMANN, BIRGIT: *Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung.* S. 115.-139. In: HALLET, WOLFGANG; NEUMANN, BIRGIT (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial turn.* Transcript, Bielefeld, 2009, S. 115-116.

¹⁶⁰ NEUMANN, *Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur*, S. 118.

¹⁶¹ Ebda, S. 119.

¹⁶² Neumann zitiert Said. Ebda.

Literatur einen konstitutiven Anteil:

Als Repräsentationen bzw. Ausdrucksträger hegemonialer Ordnungen bieten sie [erzählte Räume] erstens Zugang zu kulturspezifischen Wissensordnungen und kollektiven Imaginationen über Eigenes und Fremdes. Als Konstruktionen kultureller Ordnungen erlauben sie zweitens Aussagen über die welterzeugende Kraft der in der Literatur imaginierten Raummodelle und Raumpraktiken, die die Realität von Machtverhältnissen und interkulturellen Kontakten mitprägen (oder aber unterlaufen).¹⁶³

Die diskursiven Grenzziehungen führt Michael C. Frank auf eine europäische "kulturelle Einflussangst"¹⁶⁴ zurück, die bewirkt, durch eine fortdauernde Sichtbarmachung der territorialen Grenzen kulturelle Mischungen und Akkulturation um jeden Preis zu verhindern. Die Fixierung dieser hegemonialen Position des Westens scheint solchermaßen symptomatisch zu sein, dass es nicht nur bei direkter Kolonialpolitik manifest wird, sondern auch bei der diskursiven Abdeckung von Schattierungen und Gradationen hinsichtlich der Distanz zwischen Eigenem und Fremdem. Das heißt, koloniale Wertzuweisungen werden auch auf Gebiete übertragen, die von einer konkreten imperialistischen Politik nicht betroffen sind, ein Phänomen, das Goldsworthy mit dem Konzept "Kolonialismus der Imagination"¹⁶⁵ bezeichnet. Exemplarisch dafür ist der Balkanismusdiskurs, wobei der Balkan als "inneres Anderes" angesehen wird, das räumlich zwar zu Europa gehört, jedoch nicht als ganz europäisch betrachtet wird. Dadurch wird ein orientalisierter, halbeuropäischer Grenzbereich konzipiert, marginalisiert und mit bipolaren Zuordnungen besetzt. Auch diesem Akt liegt also die Bemühung zugrunde, die hegemoniale Überlegenheit des Abendlandes zu begründen.

Der Ansatz des "Kolonialismus der Imagination" reflektiert die Gemachtheit der imaginären Kartographien, die aufgrund hegemonialer Zielsetzungen semantisch aufgefächerte Grenzen zustande bringen, um anhand dieser Trennlinien die imperialistische Hoheit imaginär zu erweitern und neue Territorien ohne tatsächliches kolonialpolitisches Agieren diskursiv einzuverleiben. Zugleich wird die Elastizität der Grenzen gerade in dieser freien, raumpolitischen Stereotypenbildung manifest, die sich zugunsten geopolitischer Ideale und einer eurozentrischen Selbstlegitimation als fließend zeigen. Das Grenzkonzept als klare Trennlinie entpuppt sich genau im Fall der geopolitischen Landkarte als nicht mehr plausibel, wenn die Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem durch Flexibilität geprägt sind, sich beliebig ausweiten lassen, sogar Überschneidungen aufweisen. Ein Rückverweis auf die Shemiosphäre-Theorie Lotmans, die den liminalen Diskurs um ein räumliches Ausmaß

¹⁶³ NEUMANN, *Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur*, S. 119-120.

¹⁶⁴ Neumann bezieht sich hier auf den Ansatz von Michael S. Frank, S. 125.-26.

¹⁶⁵ Siehe GOLDSWORTHY, VESNA: *Der Imperialismus der Imagination: Konstruktionen Europas und des Balkans*. In: KASER, KARL; GRAMSHAMMER-HOHL, DAGMAR UND PICHLER, ROBERT (Hg.): *Europa und die Grenzen im Kopf*. Wieser, Klagenfurt, S. 253-274. Onlinequelle: http://www.wg.uni-klu.ac.at/eo/Goldsworthy_Imperialismus.pdf (Stand: 22.07.2012)

ergänzt und die Grenze als ein aus Punkten bestehender Bereich definiert, kann diese Problematik veranschaulichen.

Der Grenzbereich, verbunden mit dem menschlichen Handeln, setzt entweder den Aufenthalt oder das Überqueren und die Mobilität voraus und zeichnet sich in dieser Qualität einerseits durch einen zeitlichen Aspekt aus und fordert andererseits eine übersetzerische Tätigkeit. Diese kulturellen „Nicht-Orte“ entbinden sich oft von festgeschriebenen, normativen Kontexten und fördern die spielerischen, kreativen Neucodierungen, die transkulturellen Austauschprozesse sowie Hybridisierungen von kulturellen Inhalten und Attitüden.

Lotmans Semiosphäre-Modell korreliert in diesem Sinne mit dem Ansatz der *contact zone* von Mary Louise Pratt, der die kulturellen Begegnungen als zwischenmenschliche Interaktionen modelliert und anhand wechselseitiger Beeinflussungen beschreibt. Pratts Kritik richtet sich gegen das mit der linguistischen Abstraktion von „Sprachgemeinschaft“ konzipierte kulturelle und nationale Einheits- und Homogenitätspostulat, das analog zur Idee der modernen Nation imaginiert ist¹⁶⁶. Laut Benedict Anderson¹⁶⁷ ist die Art und Weise dieser Imagination des modernen Nationalstaates durch utopische Charakterzüge wie "abgeschlossen", "souverän" und "brüderlich" gekennzeichnet. Pratt sieht in der Vorstellung der homogenen Sprachgemeinschaft, deren Mitglieder über gleiche Sprachkompetenzen und semantische Kenntnisse verfügen, und deren Kommunikation auf Verständnis und geteilten Spielregeln beruht, den Wiedergruß der Utopien von *imagined communities*:

The prototype of the modern nation as imagined community was, it seemed to me, mirrored in ways people thought about language and the speech community. Many commentators have pointed out how modern views of language as code and competence assume a unified and homogeneous social world in which language exists as a shared patrimony -- as a device, precisely, for imagining community.¹⁶⁸

Auch die prototypische Sprachsituation ist desgleichen - so Pratt¹⁶⁹ - aufgrund Saussures' Diagramms als eine monolinguale, monodialektale, zwischen sprachkompetenten, kulturell eingeweihten, erwachsenen Sprechern zustande kommende Kommunikation abstrahiert. Es ist eine abstrakte Sprachtheorie, die jegliches vom Normalen abweichende sprachliche Verhalten, wie die multilinguale Verständigung, das Missverständnis und die Polysemie usw. als Partikuläres betrachtet.

Dieser homogenen Sprachtheorie stellt die Autorin das Konzept des *contact zone* gegenüber, das im breiteren Sinne jedwede konkrete, intersubjektive Interaktion umfasst, die sich nicht

¹⁶⁶ Siehe PRATT, *Arts of the contact zone*, S. 4.

¹⁶⁷ Pratt zitiert die Thesen von Benedict Anderson über das *imagined community* heran um ihre Feststellungen über die Analogie Sprache/Nation zu belegen. Siehe ebda.

¹⁶⁸ Ebda.

¹⁶⁹ Ebda.

ausschließlich innerhalb einer Kultur vollzieht, sondern schließt auch die Berührungen und Begegnungen zwischen unterschiedlichen Kulturbereichen mit ein: "I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today."¹⁷⁰

Pratts Definition der *contact zone* bündelt mehrere Dimensionen der transkulturellen Interaktion, um das im Konzept inhärente Surplus in Bezug auf die dank des interkulturellen Kontakts ausgelösten wechselseitigen Veränderungen zu markieren¹⁷¹ und um die Verschiedenheit der „zusammenstoßenden“ Welten zu signalisieren¹⁷².

Die von den Wechselwirkungen in der *contact zone* hervorgebrachten Phänomene, die sowohl die sprachliche als auch die schriftliche Kommunikation signifikant mitprägen, beschreibt Pratt wie folgt:

Autoethnography, transculturation, critique, collaboration, bilingualism, mediation, parody, denunciation, imaginary dialogue, vernacular expression--these are some of the literate arts of the contact zone. Miscomprehension, incomprehension, dead letters, unread masterpieces, absolute heterogeneity of meaning--these are some of the perils of writing in the contact zone.¹⁷³

Diese Charakterzüge der der *contact zone* eigenen Schreibweise und Rezeption, die sich im Kontext eines durch Heterogenität, Pluralität und Machtasymmetrie geprägten, multikulturellen Milieus entfalten, erwiesen sich auch für die Fragestellungen der vorliegenden Analyse als konstitutiv.

Die dissonante Rezeption von Rezzoris Büchern in unterschiedlichen Kulturräumen kennzeichnet die kulturbedingte Sensibilität der Leserschaft gegenüber bestimmten Themen und Schreibstilen sowie gegenüber den Manieren des Autors. Diese differenzierten, kulturräumbestimmten Autorbilder als äußere Zuschreibungen lassen sich auch in Rezzoris Selbstbildnis überführen und sarkastisch sublimieren, so dass der Autor in seinem *Greisengemurmel* sich selber als ein chamäleonhaftes Phänomen mit bewusst zugespitzten hybriden Aspekten profiliert. Diese ironische Schriftstellergeste verweist gleichzeitig auf die paradoxe Fixiertheit von nationalen Denkweisen im mitteleuropäischen Kulturraum zurück.

Die Rezeption der *Maghrebinischen Geschichten* im deutschen Kulturbereich als

¹⁷⁰ PRATT, *Arts of the contact zone*, S. 1.

¹⁷¹ Siehe Pratt: "A "contact" perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relation to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and travelles, not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power." Ebda, S. 7.

¹⁷² Vgl. Pratt: "[...] "contact zone" is attempt to invoke the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical disjunctures, and whose trajectories now intersect." Ebda, S. 7.

¹⁷³ Ebda, S. 4.

balkanesische Märchen bestätigt die in der imaginativen Landkarte "Balkan" verfestigten, abendländischen Denkkonventionen und ignoriert den im Text inhärenten Doppelmaßstab, der ohnehin dazu berufen ist, durch die der *contact zone* typischen parodistischen, kulturkritischen, mediativen Sprechweise die kulturelle Vielfalt und die Heterogenität der Denkweisen im ostmitteleuropäischen Kulturraum durch eine multiperspektivische Selbstreflexivität zu verlebendigen.

4.1. Stadt und Literatur

Die Stadt als Ort politischer, wissenschaftlicher, wirtschaftlicher und künstlerischer Prozesse gilt als eine komplexe, menschliche Kulturform, wobei Kultur im umfassenden Sinne, nicht nur in ihrer sprachlichen Manifestation verstanden wird, sondern als "der von Menschen erzeugte Gesamtkomplex von Vorstellungen, Denkformen, Empfindungsweisen, Werten und Bedeutungen, der sich in Symbolsystemen manifestiert."¹⁷⁴

Dem Verständnis der Stadt als Kulturform, die sich nicht nur räumlich-physisch und sozial offenbart, sondern sich auch symbolisch, in unterschiedlichen Zeichensystemen, auftrifft, ist sich notwendigerweise interdisziplinär anzunähern.¹⁷⁵ Nur die Diversität der Zugänge ermöglicht die Erschließung der einzelnen Aspekte der Urbanität, wobei sich das diskursive Interesse der *urban studies* auf einige Themenkomplexe wie Stadt und Mensch, Stadt und Zeit, Stadt und Raum konzentriert. Diese drei Aspekte des Städtischen können nicht streng voneinander getrennt werden, sie zeichnen nämlich auch ein interdependentes Beziehungsgeflecht untereinander ab. Die Totalität der Stadt kann zum Verständnis der Komplexität des Menschen beitragen, dessen im Raum und in der Zeit ausdehnende Kulturtätigkeit auch am Stadtkonzept abzulesen ist.

Die Stadt setzt dank ihrer materiellen und symbolischen Ausprägung die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft in ein dialoghaftes räumliches Nebeneinander, in eine Art räumliche Gleichzeitigkeit, wodurch sie den jeweiligen gesellschaftlichen Wandel dokumentiert. Die erinnerungskulturelle Leistung des Urbanen ergibt sich eben aus dieser

¹⁷⁴ Siehe die Stadtdefinition von Kennenweg und das von Ansgar Nünning übernommene Zitat über den Kulturbegriff. In: KENNENWEG, ANNE CORNELIA: *Studien zur Stadt in der Literatur. Belgrad in ausgewählten Werken des 20. Jahrhunderts*. Magisterarbeit. Digitale Osteuropa-Bibliothek. Sprache und Kultur 2, S. 3. Onlinequelle: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/626/1/kenneweg-belgrad.pdf> (Stand: 06.01.2013.)

¹⁷⁵ Da die Problematik der Großstadt "das Fassungsvermögen jeder Einzeldisziplin überfordert", befürwortet Wolfgang Thomas Göderle nicht nur einen transdisziplinären Zugang zum Thema Urbanität, woran sich Geschichte, Soziologie, Geographie, Architektur, Bauingenieurwesen, die kulturwissenschaftlichen Disziplinen, Biologie, Chemie, Medizin, Volkswirtschaft, Statistik, Organisationslehre und Energiewirtschaft usw. beteiligen, sondern auch das Neudenken des Stadtbegriffes als Raumparadigma. Einen brauchbaren Operationsbegriff zieht er aus dem Konzept des *relationalen Raumes* von Martina Löw heran, der im Gegensatz zu dem starren und unveränderlichen *Containerraum* einen sozialen Raum beschreibt, der materielle und symbolische Elemente vereinigt. Löw begreift den Raum als "eine relationale (An)Ordnung von Körpern, welche unaufhörlich in Bewegung sind, wodurch sich die Anordnung selbstständig verändert." (Göderle zitiert Löw, S. 75.) Göderle findet den relationalen Raumbegriff anwendbar auf die Stadt und geeignet für den transdisziplinären Zugang; er argumentiert so, dass der so aufgefassten räumlichen Organisationsform "sowohl Funktionen als auch Beziehungen zugeordnet werden können und deren permanenter Konstitutionscharakter nicht in Frage gestellt wird." (S. 83.) Vgl. GÖDERLE, WOLFGANG THOMAS: *Macht - Identität - Stadt*. In: BALOGH, ANDRÁS F. UND MITTERBAUER, HELGA (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung in Zentraleuropa*. Praesens, Wien, 2011. S. 73-88.

zeitlichen "Scharnierfunktion"¹⁷⁶, wodurch sich die Spuren der Vergangenheit in die gegenwärtige Stadtgeschichte einschreiben und in einer Synchronizität erscheinen. Dieses Phänomen veranschaulicht auch die in der Literatur oft verwendete Metapher des Palimpsests, genauso wie die Stadtdefinition von Bogdan Bogdanovic als "einzigartiges Erinnerungsdespot, das in der Regel das Gedächtnis einer einzelnen Nation, Rasse, Sprache weit übersteigt."¹⁷⁷

Die Verflechtung der Zeitlichkeit und der Räumlichkeit des Urbanen gehört demnach seiner Wesensart: die physisch-substantielle Erscheinungsform vermittelt zwischen Zeitschichten und der Code der repräsentativen Erinnerungsorte wie die Kirchen, Denkmälern, Gebäuden, Namen von Straßen stiftet dem gegenwärtigen individuellen und kollektiven Leben einen historischen Rahmen, einen Identifikationsraum. Der Stadtraum weist aber nicht nur museale Dimension auf, als Ort der Entwicklung sind auch Veränderung und Innovation in seine Funktions- und Existenzweise eingebunden und die anscheinende Spannung zwischen Dauer und Wandel funktioniert in der Tat als wechselseitiges Bedingungsverhältnis. Als verdichtete, räumliche Repräsentationsformen des kulturellen Wissens sind auch die *mental maps* in den Stadtzuschreibungen kodiert, Städte gelten sogar als Konzentration und Symbole von solchen verfestigten Denkmodellen.¹⁷⁸

Eine grundlegende Form der Stadt-Mensch-Beziehung offenbart sich in dieser identitätsstiftenden Funktion des im Raum eingeschriebenen urbanen Gedächtnisses. Die Raumeignung postuliert also auch eine erinnernde und deutende Auseinandersetzung mit seinem historischen Erbe. Kollektive oder individuelle Identität bildet sich entlang dieses retrospektiven Umgangs mit dem Städtischen heraus, wodurch die Zeichenstruktur der Stadt gelesen und lesbar gemacht wird.

¹⁷⁶ KENNENWEG, *Städte als Erinnerungsräume*, S. 54.

¹⁷⁷ Kennenweg zitiert Bogdan Bogdanovic. Ebda, S. 54.

¹⁷⁸ Vgl. ebda, S. 65.

4.3.1. Stadt und Text

Die Vermittlung zwischen Stadt und Mensch kennzeichnet also die symbolische Kodiertheit, die in der Stadtliteraturforschung solche auf die Analogie Stadt und Text rekurrierende Metaphern hervorgebracht hat wie die *Lesbarkeit der Stadt* oder der *Stadtdiskurs*. Der die Zeichenhaftigkeit der Stadt metaphorisierende Ansatz der Lesbarkeit wurde in der Studie zur Paris-Literatur von Karlheinz Stierle¹⁷⁹ in Anlehnung an die Gedanken von Walter Benjamin, Hans Blumenberg und Roland Barthes in einem umfassenderem Zusammenhang erarbeitet.

Die Lesbarkeit als substantielles Kennzeichen des Städtischen erkennt Stierle schon in ihrer elementaren architektonischen Syntaktik, "in der Sprache der sich überlagernden, aufeinander folgenden und doch nebeneinander bestehenden Baustile sowie den Ornamenten, Emblemen, Allegorien, mit denen vor allem die öffentlichen, sakralen und profanen Bauten ausgestattet sind."¹⁸⁰

Dieses Merkmal der Lesbarkeit prägt aber auch die sich im Stadtraum vollziehende, menschliche kulturelle Praxis im weitesten Sinne. Diese die Stadt als Zeichensystem konzipierende semiotische Perspektive erfasst die urbane Raumeignung als eine vielfach mediatisierte Erfahrung der Totalität, die an die universelle semiotische Tätigkeit des Menschen gebunden ist, wie Stierle ausführte:

Die Stadt, so ausgedehnt sie sein mag, ist nur ein begrenzter Ort, dessen gesellschaftliche Realität in der Signatur seiner Straßen, Plätze und Bauwerke zur Erscheinung kommt. Sie ist zugleich par excellence ein Ort gesellschaftlicher Praxis und ihrer symbolischen Formen. Die große Stadt ist jener semiotische Raum, wo keine Materialität unsemiotisiert bleibt.¹⁸¹

Die die Materialität der Stadt überlagernden Bedeutungsschichten, die einen semiotischen Raum herstellen, determinieren urbane Funktionsbereiche, prädisponieren Handlungen, markieren Machtterritorien und kodieren Geschichten.

Der erzählende Ort wird demnach durch sein symbolisches Surplus bedeutsam, gewinnt Charakter und Persönlichkeit und kann als Identifikationsraum fungieren, vorausgesetzt ein Interpretant bringt diese Sinnzuschreibungen ins Spiel. Die Identität oder "die Unverwechselbarkeit" des Ortes ist in seine Geschichten eingebunden, die laut Prigge in seiner raumzeitlichen Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit verankert sind¹⁸² und dank der

¹⁷⁹ STIERLE, KARLHEINZ: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, dtv, München, 1998, S. 12.

¹⁸⁰ Ebda, S. 44.

¹⁸¹ Ebda, S. 14.

¹⁸² Kennenweg zitiert Prigge: "[Die] Verflechtung von Zeitlichkeit und Räumlichkeit definiert die Identität eines Ortes, insofern die Erfassung dieser Dimensionen Orte identifiziert. Die Aneignung von Orten ist an ihre Lesbarkeit gebunden; gelungene Orte enthalten die Kartographie des Raumes ihrer Beziehungen und erzählen

Erkenntnistätigkeit des Menschen aufrechterhalten werden.

Die Lesbarkeit der Stadt nimmt in mehreren strukturalistischen Stadtkonzepten eine zentrale Stellung ein. So erweist sich auch der Diskursbegriff von Barthes in Bezug auf die Lesbarkeit der Stadt als gewinnbringend für eine semiologisch geprägte Stadtlesart¹⁸³, die die Zeichenhaftigkeit des Urbanen als sein signifikantes Wahrzeichen begreift: "The city is a discourse and this discourse is truly a language: the city speaks to its inhabitants, we speak our city, the city where we are, simply by living in it, by wandering through it, by looking at it."¹⁸⁴

Die Rekonstruktion der Sprache der Stadt kann sich im Sinne der poststrukturalistischen Zeichentheorie niemals in einem endgültigen Signifikant auflösen und in dem "infinite chain of signification" zum Stillstand kommen. Zum Verständnis des städtischen Codes und zur Orientierung im urbanen Raum muss zwar laut Barthes seine Komplexität einer segmentierenden und analysierenden Deutung unterworfen werden, die das syntaktische Kontinuum der Zeichen interpretiert und lesbar macht, dennoch soll man im Auge behalten, dass "we must never seek to fix and rigidify the signified of the units discovered, because, historically, these signifieds are always extremely vague, dubious, and unmanageable."¹⁸⁵

Die Stadt kann sich demnach in ihrer Vieldeutigkeit nur in der Vielfalt von Lesarten manifestieren, so wie auch Stierle formuliert: "die komplexe Stadterfahrung setzt Darstellung voraus."¹⁸⁶ Hinter diesem Gedanken verbirgt sich auch die Struktur des hermeneutischen Kreises, denn die Darstellung gewinnt Bedeutung erst in der lesenden und schreibenden Hinwendung des Menschen zur das Städtische vermittelnden Textur, sei es ein Bild, Text oder jegliches das Urbane thematisierende Symbol.

Der nicht fixierbare Zeicheninhalt der Stadt scheint genug ausdehnbar und flexibel zu sein, um nicht nur zur Deutung historischer und sozialer Prozesse beitragen zu können, sondern zeigt sich auch zur Erläuterung von Konzepten der Moderne geeignet, sie kann sogar zu einer kollektiven oder subjektiven Identitätsarbeit als ein wirklich existierender Kontext mobilisiert werden. In seiner doppelten Funktion als Lebensraum und als Erinnerungsstütze, bzw. -generator kann das erzählte urbane Milieu als ein symbolisch bereicherter Schauplatz zur Vertextung der Biographie und zur narrativen Identitätsstiftung instrumentalisiert werden.

Geschichten, die ihre Unverwechselbarkeit darstellen." KENNENWEG, *Studien zur Stadt in der Literatur*, S. 9.

¹⁸³ BARTHES, ROLAND: *Semiology and the Urban*. In: GOTTDIENER, MARK AND LAGOPOULOS, ALEXANDROS PH. (Hg.): *The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics*, Columbia University Press, New York, 1986, S. 87-98.

¹⁸⁴ Ebda, S. 92.

¹⁸⁵ Ebda, S. 90.

¹⁸⁶ STIERLE, *Der Mythos von Paris*, S. 46.

Die Geschichte des Ichs lässt sich durch ihre erinnernde Bezugssetzung mit den emblematischen Orten eines Lebens erzählen. Nicht nur inhaltliche Verdichtung und Kohärenz gewinnt die Konfession durch diese Verräumlichung der Lebenszeit, sondern aufgrund der sich zwischen diesen Raumstrukturen auszeichnenden Bewegung des Ichs erhält sie auch Linearität, Richtung und Bedeutung.

Aufgrund des ideellen Reichtums und symbolischer Elastizität des Stadtbegriffes bringt seine Vertextung einen breiten Korpus der imaginären Stadtvorstellungen zustande und setzt deren intertextuelle Migration in Gang. Diese Wucherung der Stadtkonstruktionen bezeichnet Stierle mit dem von Foucault entlehnten Diskursbegriff und definiert die Stadt als einen "Ort des zirkulierenden ‚wildes Wissens‘, das sich seine Ausdrucksformen sucht."¹⁸⁷ Das Attribut "wild" kennzeichnet eben den interdisziplinären Zugang zum Thema Stadt, das aufgrund seiner Komplexität eine Vielzahl wissenschaftlicher und künstlerischer Herangehensweisen erfordert. Einer ganzheitlichen Beschreibung aufgrund der wissenschaftlichen Diskurse entzieht sich die Stadt dennoch und lässt nur einige Aspekte des Urbanen enthüllen.

Die Totalität der Stadterfahrung können laut Stierle nur die dichterischen Figuren vermitteln, die dieses Wissen nicht in der akribischen, referentialisierbaren und datengestützten Deskription repräsentieren, sondern in der Einheit der symbolisch kodierten und überformten Bildkonstruktionen, in einer unmittelbaren, zeichenhaften, metaphorisch verfremdeten Ausdrucksform. Gemäß der Formulierung von Stierle heißt es: "Sie [die Schriftsteller] sind es in der Tat, die erst in ihren Stadt-Texten die Stadt zum Raum der Lesbarkeit machen, während die institutionelle Wissenschaft vor der Erfahrung und dem Bewußtsein der großen Stadt weitgehend stumm blieb."¹⁸⁸

Auch in der Unterscheidung von Jonathan Raban zwischen "soft city", "city of feeling" und "hard city" verbirgt sich die bereits erwähnte Authentizität und Wahrheit der künstlerischen Stadtrepräsentationen: „The city as we imagine it, the soft city of illusion, myth, aspiration, nightmare, is as real, maybe more real, than the hard city one can locate on maps in statistics, in monographs on urban sociology and demography and architecture.“¹⁸⁹

¹⁸⁷ STIERLE, *Der Mythos von Paris*, S. 49.

¹⁸⁸ Ebd., S. 33.

¹⁸⁹ Dreyer zitiert Jonathan Raban in ihrer Doktorarbeit mit dem Titel *London literarisch: Stadtentwürfe im zeitgenössischen englischen Roman, 1990-2000*, S. 27.

Onlinequelle: <http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2006/dreyer/> (Stand: 13.01.2013.)

4.3.2. Stadt und Moderne

Der urbane Charakter der Moderne gehört zu den zentralen Aussagen der Stadtliteraturforschung. Auf der Grundlage des Verhältnisses zwischen Stadt und Moderne steht das Phänomen der modernen Großstadt, die als Schauplatz einer Vielzahl von Prozessen nicht nur einen tiefgreifenden gesellschaftlichen Umschwung betätigte, sondern auch zu einem paradigmatischen Wahrnehmungswandel führte.

Die neue Perzeptionsweise des modernen Menschen, die prototypisch das städtische Subjekt repräsentiert, ist eine Folge der vielfältigen technischen, sozialen, lebensweltlichen Veränderungen und lässt sich in Phänomenen wie der Industrialisierung, der ausgebauten Verkehrstechnik, dem Warenverkehr und dem Konsumreiz, der Massenballung, der Gelddominanz, der Anonymität und der Fremdheit erfassen. Die von Simmel¹⁹⁰ beschriebene tiefgreifende Veränderung des Geisteslebens der urbanen Menschen entfaltet sich infolge des Zusammenwirkens von Faktoren wie der Rationalisierung der menschlichen Handlungen, der Dominanz der Geldwirtschaft, der Abstumpfung der Sinne gegenüber den Differenzen und dem engen Zusammenschluss der Lebensräume wegen der urbanitären Architektur.

Der moderne Stadtdiskurs verknüpft mithin die Konzepte der Moderne, der Urbanität und einer veränderten Identität mittels eines erzählerischen Topossystems. In dieser metaphorischen Korrelation erfasst er anhand des Urbanen und der mobilen, multiplen und instabilen Identität¹⁹¹ einerseits die Qualität der Moderne, andererseits den Gesamtkomplex "Stadt", er liefert sogar ein Verständnis über die mit diesen Phänomenen einhergehende Wahrnehmungsveränderung.

Auch die Darstellungsformen der modernen Künste versuchen diesen neuen Perzeptionsmechanismen gerecht zu werden. So zum Beispiel stellen die futuristischen Erzähltechniken wie die Montage und die Collage die beschleunigte urbane Rhythmik dar oder die narrativ aufgebauten inneren Monologe und Bewusstseinsströme bringen die Mechanismen der menschlichen Psyche unter städtischen Umständen zum Ausdruck.

Die die Modernität metaphorisch desgleichen am Stadtkonzept modellierende Erzählweise von Walter Benjamin projiziert in den erzählten Paris-Bildern einen literarischen, urbanen Prototypen, die Figur des Flaneurs als Observer, der durch den Akt der

¹⁹⁰ SIMMEL, GEORG: *Die Großstädte und das Geistesleben*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006.

¹⁹¹ Analysierend das Verhältnis zwischen Moderne und Stadt hebt Gyáni Gábor zwei wesentliche Aspekte der modernen Identität hervor: ihre multiple Manifestation und ihren instabilen und urbanen Charakter. Die Moderne definiert er auch als eine im Raum der Stadt artikulierende Entität. Siehe Gyáni Gábor: *"Térbeli fordulat" és a városörténet*. In: *Korunk*, 2007, július. Onlinequelle: <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2007&honap=7&cikk=8604> (Stand: 13.01.2013)

Kontemplation und eine entfernte Perspektive, die gleichzeitig eine Innen- und Außenposition innerhalb der Masse markiert, den unfixierten Gesichtspunkt und die veränderte Perzeption des modernen Individuums textualisieren kann. Sowohl Simmels soziologischer als auch Benjamins literarischer Stadtdiskurs konturieren ein spezifisches urbanes Milieu, einen Chronotopos, der durch seine zeitliche und räumliche Beschaffenheit identitätsstiftende Auswirkung hat und sich in einer bestimmten Raumeignung und -praxis manifestiert.

Infolgedessen lässt sich feststellen, dass der erzählte Stadtraum auch als ein konstitutives Paradigma zur Identitätsbildung des modernen Subjekts gilt, das von den fest verankerten und gesellschaftlich kodierten Standpunkten Abschied nimmt und neue Medien und Ausdrucksformen heranzieht, um sein Selbstverständnis umzuformulieren und diskursiv zu erarbeiten, wie auch Kennenweg anmerkt: "In der literarisch verhandelten Beziehung zwischen Stadt und Mensch, genauer gesagt in der Aneignung der Stadt durch den Menschen oder seiner Entfremdung von ihr, wird dabei eine Form des Selbsterkenntnis gesehen."¹⁹²

Im Kontext der Moderne, die ihre erkenntnistheoretische Grundlage in der Negierung der Wirklichkeit und des Subjektes erfasst, lässt sich die Stadt als vielschichtiger sozialer Zusammenschuss der Menschen nicht mehr mimetisch bewältigen; sie entsteht erst in der Repräsentation und macht folglich auch die Selbstkonstitution zu einem offenen, dynamischen und diskursiven Problem. Meurer bezeichnet diese Skepsis in der referentialisierbaren Wirklichkeit und im kohärenten, einheitlichen Subjekt mit dem Phänomen der Zuwendung zur Struktur des Raumes:

Für alle bisher mit der Konstruktion von Räumen beschäftigten Disziplinen bedeutet der Zweifel an Welt und Subjekt daher zunehmend eine Hinwendung zur *Struktur*; ein wirklicher Raum oder ein erfahrener Raum werden nicht repräsentiert, vielmehr bildet nun die Repräsentation ihren eigenen Raum - den ihrer inhärenten Beziehungen und Differenzen.¹⁹³

Laut Meurer ist diese Raumkonstellation eine "Kopie ohne Original, diskursiver Körper, den in den differenten Feldern von Geschlecht, Ethnos und Kapital ausgedrückt ist, sein eigentliches Entstehungsmoment ist seine Beschreibung."¹⁹⁴

¹⁹² KENNENWEG, *Städte als literarische Erinnerungsräume*, S. 61.

¹⁹³ MEURER, ULRICH: *Topographie. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*. Wilhelm Fink, München, 2007, S. 14.

¹⁹⁴ Ebda, S. 14.

5. Identitäts- und Geschichtskonstruktionen in Rezzoris Werken

5.1. Autofiktionaler Erzählkosmos

5.1.1. Theorie und Praxis einer Autofiktion: „Hypothetische Autobiographie“

Rezzoris autobiographisch inspiriertes Lebenswerk erprobt und überschreitet die Grenzen der klassischen Autobiographie durch eine die Konzepte der traditionellen Lebenserzählung problematisierende, metaisierende narrative Strategie. In diesem Sinne nähert sich diese Schreibweise der postmodernen, die Krise des Subjektes, des Autors, der Identität, des Wirklichkeitsbegriffes und des Wahrheitspostulats reflektierenden Autobiographietheorie und -praxis¹⁹⁵. Die Kriterien der traditionellen Lebenserzählung werden von Rezzori anhand eines die Verlässlichkeit und Objektivität des Autors, die binäre Opposition des Fiktiven und des Realen, den stabilen Identitätskern und die Rekonstruierbarkeit der Vergangenheit negierenden autobiographischen Aktes inszeniert.

Das Material der Vita lässt sich demzufolge in Rezzoris retrospektiven Lektüren als vielfältiges und unendlich variierbares Sujet mit einigen wiedererkennbaren Motiven erfassen. Die Übereinstimmung des Autors mit dem Ich-Erzähler bzw. der Erzählfiguren mit den realen Familienmitgliedern sowie die Referenzialisierbarkeit des literarischen Kontextes mit der Lebenswelt des Verfassers als klassische Lesarten und Lesererwartungen gegenüber einer Autobiographie gelten bei diesen Schriften nicht als angemessene Herangehensweise. Die das ganze Lebenswerk durchwebende autobiographische Textur lässt sich zugleich in die Gattungsschranken eines linear, chronologisch oder teleologisch fortschreitenden und kohärent durchzogenen Bildungsromans keinesfalls einfügen. Die Frage stellt sich daher, was das dichterische Organisationsprinzip dieses Fortschreibens des eigenen Lebens ist?

Die provokant als Alter Ego des Autors inszenierten Ich-Erzähler fördern zwar eine Interpretation, die die Entsprechungen zwischen den narrativen Ich-Geschichten und der authentischen Lebenserzählung wahrnimmt, was aber wegen einer leicht variierten Familienkonstellation und der absichtlichen Verschiebungen und Verzerrungen

¹⁹⁵ Siehe dazu Alfonso de TORO/Claudia GRONEMANN, Einleitung. In: Alfonso de TORO/Claudia GRONEMANN (Hg.), Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur, Hildesheim/New York City 2004. Internetquelle: <http://www.unileipzig.de/~detoro/sonstiges/AutobiographieEinleitung.pdf> (Stand: 15.10.2012)

problematisch bleibt. Im Hintergrund dieser Variationen verbergen sich nämlich dieselben Schemata, und zwar die „Konstanz des psychologischen Typeninventars und des Herkunftsmilieus“¹⁹⁶: ein obsessiv nach Jagderlebnissen stöbernder Vater, eine neurotische, pessimistische Mutter, eine mental überlegene, frühreife Schwester sowie die bukowinische Kulturlandschaft¹⁹⁷.

Auf der Basis dieser selbst konzipierten Poetik der „hypothetischen Autobiographie“, die eine wahrheitsgetreue Rekonstruktion und die Verbindlichkeit der autobiographischen Wirklichkeitsreferenz zugunsten der künstlerischen Vergegenwärtigung des „Zeittypischen“ dementiert, steht daher die Wahrheit einer Epoche, die jegliche stabile Wertordnung und fest verankerte Identität fragwürdig macht und zur Neudefinition der existenziellen Grundlage des Individuums anspricht.

Die von den historischen Begebenheiten im zwanzigsten Jahrhundert erzeugten Brüche im Leben der an die Peripherie der Donaumonarchie als Kulturvermittler verlegten österreichischen Familie Rezzori werden mit räumlichen Grenz- und sprachlich-kulturellen Fremderfahrungen vertieft. Die multiplizierten Entfremdungseffekte stimulieren die künstlerische Suche nach einer adäquaten Repräsentations- und Genreform sowie die identitären Neuverortungen in einem erweiterten, ästhetischen (Frei)Raum. Die Wahrheit dieses Ichs, die nicht an die faktuale, sondern eben an die existenzielle Wahrheit einer Epoche geknüpft ist, kann aufgrund Rezzoris Poetologie ausschließlich die mit der „hypothetischen Autobiographie“ definierte Gattungsform vermitteln, die auch die Notwendigkeit des zum-Schreiben-Kommens durch eine Allegorisierung des Lebens als Schreibakt in sich tragen kann, wie es Rezzori in seinem Buch *Der Tod meines Bruders Abel* ausführt:

Natürlich mußte, es mußte ein Buch eines Schreibenden über das Schreiben sein. Und das bedeutete, daß alles wovon die Rede darin war, sich aufs Schreiben zu beziehen hatte. Notwendigerweise war es eine Autobiographie. Soviel stand fest. Damit aber eine solche Lebensbeichte über das Konfessionelle hinaus von Interesse sei, muß sie einen Lebenslauf wählen, der typisch für seine Epoche war. Es mußte also nachgewiesen werden, daß ein Mensch jener bestimmten Epoche nicht anders konnte, als zum Schreiben kommen und dadurch erst zum Schreiben dieser Lebensgeschichte eines Schreibenden. Sollte aber dies alles sich auf wahrhaft transzendente Weise aufs Schreiben beziehen, so mußte jede Situation dieser Lebensgeschichte gleichzeitig eine Metapher für eine Situation des Schreibens selbst sein.¹⁹⁸

¹⁹⁶ JASTAL, *Erzählte Zeiträume*, S. 164.

¹⁹⁷ Ebda, S. 164.

¹⁹⁸ REZZORI, GREGOR VON: *Der Tod meines Bruders Abel*, Bertelsmann, München 1976, S. 244.

Die konstitutiven Elemente des zitierten ästhetischen Programms - wie der Vorrang des Zeittypischen im freien Umgang mit dem Erinnerungsmaterial; der autobiographisch obsessive, identitätssuchende Erzähltrieb und die Flucht in die Kunst - entstammen einer von der historischen Zäsur bedingten Existenz und einer erinnernden Auseinandersetzung mit deren unreal gewordener Grundlage, deren Modellierung ein konventioneller, transparenter autobiographischer Diskurs nicht gerecht werden kann.

Die Praxis der „hypothetischen Autobiographie“ zeichnet sich demgegenüber durch eine hohe Selbstreflexivität des Textes aus und kann mit solcher Genrebezeichnung in Korrelation gebracht werden wie „Autofiktion“, „fiktionale Metaautobiographie“, bzw. „autobiographische Metafiktion“, bei denen sich der Akzent von der „Darstellung von Ereignissen einer historischen Persönlichkeit auf die Metaebene der Reflexion über deren Aneignung, Rekonstruktion und Repräsentation im Medium der (fiktionalen) Autobiographie verlagert.“¹⁹⁹

Die metanarrativen Subtexte von Rezzoris autobiographischen Schriften reflektieren dementsprechend die mögliche Erinnerungsform und geeignete Ausdrucksweise für ein im Mitteleuropa des zwanzigsten Jahrhunderts gelebtes Leben. Die Rekonstruktion der Vergangenheit und die retrospektive Sinnstiftung erscheinen als mnemonische Aufgabe und Repräsentationsproblem zugleich, bei denen die Bruchhaftigkeit, Fragmentiertheit und Subjektivität der Erinnerungsmechanismen durch eine narrative Sinnzuschreibungsstrategie nicht überbrückt werden können, sondern die Kluft zwischen der Wirklichkeit, den Erinnerungsbildern bzw. dem Schreiben durch eine metareflektive Sensibilität des Textes sichtbar gemacht wird, wie die folgenden poetologischen Überlegungen thematisieren:

Bekanntlich aber ist die Erinnerung nicht unbedingt zuverlässig. Sie wählt willkürlich aus, was sie behalten will, schiebt weg, was ihr nicht behagt, rückt das Emotionelle in den Vordergrund, verklärt und verzerrt. Absichtlich sowohl wie unabsichtlich habe ich so zur Entwicklung meines Herkunftsorts beigetragen und damit seiner - und wiederum meiner - ohnehin legendären Windigkeit auch noch den Nimbus des Unglaubwürdigen verliehen.

Das ficht mich wenig an, soweit es um die ethische Frage der Wahrheitsgetreue geht. Ich bin ein Schriftsteller und habe als solcher nicht nur das Recht, sondern geradezu die Verpflichtung, die Wirklichkeit bis hart ans Unglaubwürdige zu überhöhen. Wer aber wie ich, um das zu erreichen, beständig das Autobiographische heranholt, es paraphrasiert und variiert, fiktiv und hypothetisch einsetzt, der läuft Gefahr, sich selber auf den Leim zu gehen - das heißt: bald selbst nicht mehr zu wissen, was real und was unreal ist.²⁰⁰

Diese Textstelle führt wiederum die bedeutsamen Bestandteile von Rezzoris Ars-Poetik zusammen: nicht nur die gattungssensible Erinnerungsproblematik erscheint in einem Kontext mit der Imaginationsthematik als einander stimulierende Vorgänge, um die

¹⁹⁹ NÜNNING, *Metaautobiographien*, S. 274.

²⁰⁰ REZZORI, GREGOR VON: *Heimkehr nach Tschernopol*. S. 9–18. In: *Die Horen. Über das Vergangene in der Gegenwart*. 35. Jahrgang, Band 3/1990, Ausgabe 159, S. 11

Gegenüberstellung zwischen Fiktivem und Realem zu relativieren oder sogar aufzuheben, sondern auch das Motiv des Herkunftsmilieus als faktual existierender Referenzpunkt eines Lebens wird mit seinen symbolischen und mythischen Bedeutungsüberschüssen, als subjektive Identifikationsbasis in der Lebenserzählung, erörtert.

Auch aus mikrohistorischem Geschichtsverständnis kann Rezzoris autobiographische Leistung gewinnbringend sein: er will kein einheitliches Bild über die Epoche zeichnen, in dem sich die historischen Prozesse in ein kausales Koordinatensystem einfügen, sondern bemüht sich, einen historischen Querschnitt aus einer Ich-Perspektive ins Wort zu fassen. Rezzori modelliert mit seinen autobiographischen Schriften, dass die Vergangenheit nicht abgeschlossen ist, sondern ihre mit dem Erinnern aufrechterhaltene Anwesenheit aus dem Standpunkt des individuellen und kulturellen Gedächtnisses gar ein zwangsläufiger Mitgestalter der Gegenwart ist. Vergangenheit wird ununterbrochen unter neuen Blickwinkeln betrachtet, im Lichte der gegenwärtigen Impressionen neu ausgelegt.

Der die Erinnerungskonzepte und Raumdiskurse verkoppelnde Zugang, der die interdependenten Aspekte der Zeitlichkeit und Räumlichkeit des Textes als einander hervorbringende Dimensionen zusammenführt und mit dem von Bachtin konzipierten Chronotopos-Begriff operiert, um die raumzeitliche Totalität der dichterischen Bilder zu erschließen, kann lehrreiche Reflexionen bezüglich der inneren, identitätsstiftenden Erinnerungsgeographie in Rezzoris autofiktionalen Texten liefern. Diese raumzeitlichen Sequenzen werden im dynamischen Raumverständnis des *spatial turn* nicht mehr als bloße Rahmenbedingung der Narrative betrachtet, sondern auf ihre vielfältigen, erinnerungsstrukturierenden, handlungs- und charaktergestalterischen Funktionen hin untersucht. Die subjektive Vergangenheitsrekonstruktion stellt demnach den Raum und die Zeit nicht als vom Subjekt unabhängige, lebensweltliche Bedingungen dar, sondern die Zeit-Raum-Einheiten verhalten sich metonymisch zur Identität des Ich-Erzählers, sind Träger und Gestalter dessen innerer Welt und funktionieren zugleich auch als kulturelle Bedeutungsträger, indem sie kulturelle Wertehierarchien und Weltbilder modellieren.

Obwohl der topographische Grundriss von Rezzoris Erzählung einige typische Aspekte der konkreten geographischen Referenz, eines mitteleuropäischen Milieus erkennen lässt, bleibt eine totale Verlagerung der literarischen Orte in den physisch gegebenen Raum des Autors problematisch. Rezzoris Text entzieht sich sowohl der topographischen als auch der menschlichen, d. h. der relationalen Referentialisierbarkeit, die die Identität von Erzähler und Hauptfigur als Voraussetzung des autobiographischen Paktes im Sinne von Lejeune schaffen könnten, zugunsten der textimmanent relevanten Strukturen, die die Wahrheit des

Zeittypischen zu kodieren berufen sind. Dank dieser erzählerischen Willkür und des dadurch erzeugten literarischen Freiraums, der einerseits als Medium des Gedächtnisses funktioniert, andererseits für das Erlebte einen kritischen, reflektiven Horizont eröffnen kann, können auch individuelle und kollektive Identitätsstiftungs- sowie Stereotypenbildungsprozesse inszeniert werden.

Bei diesem Punkt scheint es auch weiterführend, Rezzoris Autofiktionstheorie mit den von Begriffen von „Topographie“ (Sigfried Weigel) und „Topologie“ (Stephan Günzel) bezeichneten Raumdiskursen zu kreuzen, die bei literaturwissenschaftlichen Raumfragen eine Ausdifferenzierung des *spatial turn* ermöglichen. Laut Dünne²⁰¹ bezieht sich der Ansatz „Topographie“ auf „konkrete geographische Räume“, „die die Frage nach geographischer Referenz implizieren“²⁰² und die sich bei der Lektüre literarischer Texte in einer Realismus-Behauptung und in ihrer Eigenschaft der „Kartierbarkeit“ (Robert Stockhammer)²⁰³ äußern, d.h. die ästhetisch konstruierten Räume werden in die Lebenswelt des Lesers umsetzbar betrachtet. Demgegenüber lassen sich die Topologien als „abstrakte Raumrelationen“ definieren, „die nicht notwendigerweise von physischen Räumen ausgehen“, sondern die Konstitution von Raum als „Lagerrelation zwischen den Körpern“ betrachten, also die Räume nicht aufgrund ihrer Substantialität, sondern als ein „Feld zwischen Körpern“²⁰⁴ konzipieren. Diese topologische Annäherung beruht auf Jurij. M. Lotmans Raumsemiotik²⁰⁵, die – wie Günne ausführt – „die literarische Objektconstitution aus der positivistischen Verhaftung in der topographischen Referentialität eines lebensweltlich erfahrbaren Raumes“²⁰⁶ dadurch befreit, dass er die weltmodellierende Funktion der Sprache und der Literatur in den Vordergrund rückt. Das Primat der Sprache in Lotmans literarischer Raumtheorie, wodurch sich die amorphe Wirklichkeit aufgrund eines oppositional angelegten Symbolsystems der räumlichen Relationen zum kulturtypischen Weltbild organisiert, impliziert den topologischen Charakter des Raumes und korreliert mit der These von Lefebvre, die den Raum als soziales Konstrukt betrachtet.

Rezzoris autofiktionalen Texten wird sich in der vorliegenden Analyse in einer topologischen Lesart angenähert, d. h. die das Weltbild des Ich-Erzählers vermittelnde

²⁰¹ DÜNNE, JÖRG: *Geschichten im Raum und Raumgeschichten, Topologie und Topographie: Wohin geht die Wende zum Raum? In: Zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen*, 2009, S. 5–27. Onlinequelle: http://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/pdfs/dynamisierte_raeume_komplett.pdf (Stand: 25.10.2012.)

²⁰² Ebda, S. 6.

²⁰³ Ebda, S. 7.

²⁰⁴ Ebda, S. 6.

²⁰⁵ LOTMAN, JURIJ M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München, 1989.

²⁰⁶ Ebda, S. 10.

primäre Raumstruktur, räumliche Relationen und die durch die Bewegung des Ich-Erzählers dynamisierten Orte werden auf ihre epochenmodellierenden Botschaften hin gelesen, die zugleich die Verflechtung der kollektiven und individuellen Schicksale im Kontext einer Epoche darlegen.

5.1.2. *Memoiren eines Antisemiten* (1979)

Rezzori selber ficht die Kategorie der authentischen Konfession im Fall seines Buches *Memoiren eines Antisemiten* an. Diese dichterische Attitüde ist aber im Lichte seiner ästhetischen Ansätzen besser zu verstehen, diese autobiographischen Schriften weisen nämlich eine markante gattungsreflektive Prägung auf, wodurch sie die Konventionen der klassischen Autobiographie lockern, erweitern und nuancieren.

Nicht nur das Gattungssignal durch den Titel „Memoiren“ und die Unmittelbarkeit der homodiegetischen Erzählweise ergeben einen ästhetischen Erzählraum, die Parallelen mit der Lebenswelt des Autors suggerieren, auch die leicht literarisierte Figurenkonstellation und die durch eine Mimesis des Erinnerns inszenierte retrospektive Atmosphäre tragen zum konfessionellen Charakter des Textes bei. Parallel mit der narrativen Strukturierung der im Erinnerungsprozess bedeutsam werdenden Lebenssequenzen in eine kohärente, sinnstiftende Einheit erfolgt auch die Positionierung des Ichs in der Konstellation der rekonstruierten Zeiten, Räume und Ereignisse, d. h. die narrative Identitätsstiftung, die auch zu den konstitutiven autobiografischen Gattungsspezifika zuzurechnen ist.

Aufgrund dieses Gedankengangs lässt sich die als (Quasi)-Lebenserzählung inszenierte Schrift Rezzoris, die die lose Verkettung der Geschichten durch eine chronologische Linearität, eine mnemonische Erzählweise und die Gleichheit/Identität der Ich-Erzähler vorführt, jedoch faktuale Abweichungen im Verhältnis zur Biographie des Autors aufweist, unter dem Gesichtspunkt der Poetik der "hypothetischen Autobiographie" interpretieren.

Der erinnerte Zeitraum trägt die Merkmale eines polyphonen, mitteleuropäischen Milieus, die erzählten Schauplätze mit ihren zeittypischen Gestalten und epochenbedingten Requisiten stellen die multikulturelle Dynamik, die gegenseitige kulturelle Befruchtung, aber auch die inneren Widersprüche, die nicht sichtbaren, divergierenden Kräfte dar. In der von Rezzori vergegenwärtigten Welt der Entwurzelung und Verfremdung, wo sich die festen Formen und Wertordnungen auflösen, die Grenzen fließend werden, werden auch die

eingefleischten Klischees, die Mechanismen der kulturellen Exklusionen und Inklusionen offenkundiger. Auch die im provokanten Titel angekündigte Problematik des Antisemitismus artikuliert sich durch die unmittelbare Ich-Perspektive, die raumzeichnende Visualität und die episodische Konzentriertheit der Erinnerung in seiner unmittelbaren Funktionsweise der Handlungen, Gesten und Sprechakte. Die vor der Folie eines polyphonen Kulturraums in vier Erzählungen inszenierten Begegnungen mit Juden als Variationen auf das Thema des kulturellen Austauschprozesses zwischen 'Fremdem' und 'Eigenem', als "Spielarten der Spiegelung und der Einbildung in das Andere"²⁰⁷, geben ein weites Spektrum über die tradierten, sich rivalisierenden, überkreuzenden, vertauschenden kulturellen Inhalte.

Die raumzeitliche Situierung des ersten Kapitels versetzt den Leser sofort in einen innerlichen Schauplatz, dessen Dasein eher auf einem Grenzgebiet zwischen Realem und Fiktivem zu verzeichnen ist. Mit der Anspielung auf das Traummotiv deutet der Ich-Erzähler auf die unkontrollierte Funktionsweise der Erinnerungsbilder hin. Die Vergangenheitsrekonstruktion wird mit einem mythischen Topos eingeleitet, mit der rituellen Eröffnung des künstlerischen Raums, der eigenen raumzeitlichen Regeln unterstellt ist: "[...] was ich hier erzähle, erscheint nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich so weit entrückt, als hätte ich's nur geträumt. Dabei beginnt's als eine Allerweltgeschichte."²⁰⁸

Der Ich-Erzähler schreibt damit bewusst seine eigene Geschichte dem Ordnungsprinzip der Sprachlichkeit zu, die aufgrund bestimmter Erzählschemata, also durch sprachliche und narrative Selektions- und Ordnungsprozesse die Einheit, Vollständigkeit und Kohärenz der Geschichten herbeiführt. Jedoch bleibt die erinnernd-erzählende Hauptfigur nicht ein naiver, in seine eigene Fiktion eingesogener Erzähler, sondern sein erinnerungsreflektives Sprachbewusstsein wird wie sein Leben ins Sprachliche verwandelt und verändert, und wie sich dieser Akt der sprachlichen Formulierung weiterhin auf die Gegenwart auswirkt, sickert durch das Textgewebe durch.

Diese metapoetische Sprache zeigt sich in der Verwobenheit von zwei narrativen Ebenen: jener der primären Geschichte und jener der Reflexionen über die Narration. Dabei lassen sich zugleich zwei erzählerische Verhalten identifizieren bzw. zwei zeitliche Sphären ineinander spielen: die Attitüde des auktorialen Erzählers, der sich auf den primären, erzählerischen Faden, auf die Erinnerungstextur und auf die Vergangenheit fokussiert und nach Totalität und Kohärenz strebt, und sie werden durch die Gesten des gegenwärtigen Ich-Erzählers ergänzt, der die In-Bezug-Setzung des Erinnerungsinhaltes mit den gegenwärtigen

²⁰⁷ SPINEL, *Über die Zentralität des Peripheren*, S. 266.

²⁰⁸ REZZORI, *Memoiren*, S. 7.

Bedürfnissen mitreflektiert.

Die retrospektive Analyse aufgrund der in der Erzählung inszenierten Erinnerungsbilder wird in fünf Kapitel geordnet. Symbolträchtige Aufladung erhalten die erzählten, sich gegenseitig hervorbringenden Räume und Zeiten. Durch ihre Verwobenheit schaffen sie eine grundsätzliche Atmosphäre für das Erzählte, deuten Charaktere an und skizzieren die unsichtbaren Vektoren der Handlungen. Diese erinnerungswürdigen, chronotopischen Einheiten schaffen einerseits Hintergrund für die Selbstinszenierung, indem sie Weltmodelle skizzieren, andererseits gestalten sie die Subjektbildung mit, regen den Erinnerungsprozess in seinem Voranschreiten an.

5.1.2.1. Eine multikulturelle Kleinstadt

Die räumlichen Parameter der als narrativer Auftakt hervorgehobenen ersten Station des Ich-Erzählers bestimmen die kleine Ortschaft „im vorgeschobenen kontinentalen Kolonialland“, die - so der Erzähler – „gewissermaßen aus kulturellem Flugsand aufgefangen und vergessen worden“ ist.²⁰⁹ Dieser Raum des "Verlorenseins" infolge des Zusammenbruchs der k. u. k. Monarchie kommt in seinen *Memoiren* als erinnerungswürdig und symbolträchtig für die beschriebene Epoche vor. Sowohl der Ort als auch die Leute sind als prototypische Requisiten eines bukowinischen, multikulturellen Milieus dargestellt, sind Repräsentanten der kulturellen Interferenz. Die Raumbeschreibung wird in dieser Passage in den Dienst der soziographischen Analyse gestellt und deutet auf die Tiefstrukturen der örtlichen Gemeinschaft hin. Das architektonische Nebeneinandersein von vielen Kulturen zeugt von der Gleichzeitigkeit der kulturellen Identitäten: die als Kuriosum vorgeführte „Villa“ des jüdischen Arztes, „ein Pardestück des architektonischen Romantizismus“, die „schlichte Steinbaukastenkirche der armenischen Katholiken“ und der „unscheinbare Kuppelbau der Synagoge“, sowie die „schöne, alte Zwiebelturmkirche des orthodoxen Klosters“²¹⁰.

Neben der räumlich inszenierten kulturellen Vielschichtigkeit dieses Ambientes besteht sein Hauptkennzeichen in der „Zwiespältigkeit“, ein Merkmal, das sich poetisch wiederum mit Raumkonnotationen umschreiben lässt:

²⁰⁹ REZZORI, *Memoiren eines Antisemiten*, S. 12.

²¹⁰ Ebda, S. 14.

Die ferne Ortschaft im östlichen Grenzland des ehemaligen habsburgischen - und damit eigentlich des alten Römischen - Reichs, in der sie gewissermaßen dessen kulturelle Statthalter spielten, lag im Schnittpunkt - oder, wenn man will, an einer Scheuerstelle - zweier Zivilisationen. Die eine davon, die abendländische, hatte nicht Dauer genug gehabt, um Land und Leuten mehr zu beschenken als, wie man es heute nennen würde, eine auf technische Kolonisierung abgestimmte Infrastruktur. [...] Die andere, die morgenländische, hier doch auch den Steppenwinden aus dem Osten recht schutzlos ausgesetzt, setzte dagegen den Geist fatalistischer Schicksalsergebenheit, aber mit ihm leider auch gleich allen Hang zum Laufenlassen, zu Verlotterung und Schlamperei.²¹¹

Auf der während der Durchfahrt durch die Siedlung skizzierten narrativen Landkarte über den Prototypen einer östlichen Provinzstadt wird als Ort des Geschehens die Mikrowelt des Gutshauses seiner Verwandten am Rande der Ortschaft festgelegt. Die symbolträchtige Grenze des Ortes bietet eine außerordentliche Betrachterposition, die Entfernung vom Zentrum ermöglicht eine Distanz und weiten Horizont, der zugleich mit der Metapher des Turms nicht nur eine horizontale, sondern auch eine vertikale Dimension gewinnt. Der dreizehnjährige Junge behaust dieses als Gemeinschaftsplatz für die männliche Jagdgesellschaft eingerichtete Dachzimmer und identifiziert sich innig mit deren Atmosphäre.

Die identitätsstiftende Funktion des Raums wird bei der Darstellung dieses Dachzimmers vielschichtig konturiert. Durch die allmähliche Fokussierung auf den von der Ortschaft gelegenen Turmraum mit der geschlossenen, intimen Männerwelt, mit seinen Geschichten erzählenden Gegenständen, wird ein Grenzbereich poetisch geformt, wo die rituelle Initiation des Ich-Erzählers in die Männerwelt stattfinden kann. Die von der Aura des Ortes angeregten Gedanken verbinden sich in den Bewusstseinsströmen des Ich-Erzählers mit identitätsstiftenden Reflexionen: „Ich fühlte mich, als wäre ich über Nacht um eine Handbreit gewachsen. Mit meinem Einzug in den „Turm“ war ich unter die Männer gegangen. [...] Ich lebte mich ein, ich atmete mich ein in ihre raue Welt.“²¹² Anderswo: „Ich arbeitete mich ein ins Männerdasein. Ich tat es so instinktiv auf die Art der Mystiker. Indem ich versuchte, eins zu werden mit den Dingen um mich her, die doch Stimmungsträger der männlichen Seinsweise waren, also etwas von deren Substanz enthalten mußten.“²¹³

Auch die determinierenden Begegnungen mit der Alterität werden räumlich inszeniert. Die sich mit dem Sohn des jüdischen Arztes entfaltende Freundschaft der Hauptfigur repräsentiert das allmähliche Vordringen in die Lebenswelt des Anderen, die Vermessung der den Mikroraum des Anderen ausfüllenden Gegenstände. Die Einführung des neuen Freundes in seinen geheimnisvollen Turmraum wird mit einer Geringschätzung erwidert und als Gegenpol auf „das bezinnte Dach der Villa Dr. Goldmanns“ gezeigt. Die

²¹¹ REZZORI, *Memoiren eines Antisemiten*, S. 16.

²¹² Ebda, S. 18.

²¹³ Ebda, S. 21.

begeistert vorgeführten Gegenstände, die die Phantasie des Ich-Erzählers mit einer Vielfalt von Bildern der germanischen Ritterlichkeit bereicherten, erweckten kein bemerkenswertes Interesse bei Wolf Goldmann. Genauso konnten die von seinem jüdischen Freund stolz vorgestellten Schätze seines Hauses nicht mal den erwünschten Eindruck seitens des Ich-Erzählers erzeugen: „Er war enttäuscht. Aber ich konnte beim besten Willen diesen dunklen, unordentlichen, bis an die Zimmerdecken mit Papieren vollgestopften Räumen nichts Anheimelndes abgewinnen.“²¹⁴ Anhand der Verschiedenheit der Selbst- und Fremdwahrnehmungen von Erzählfiguren suggeriert der Narrator die kulturelle Distanz zwischen ihren Welten.

5.1.2.2. Balkanische Randstadt - die Mahalas Bukarests

Die Jugendphase des Ich-Erzählers wird in einer urbanen Welt inszeniert, in der Landesmetropole Bukarest. Die balkanische Großstadt mit ihren spannungsvollen Schauplätzen dient als ein nächster Ort der Initiation auf seinem Weg zur Reife, zur räumlichen Kodierung der altersspezifischen und individuellen Identitätsprobleme. Die sowohl architektonisch als auch sozial vielschichtige, dynamische Makrowelt der rumänischen Hauptstadt hat ambivalente Konnotationen, steht im Spannungsfeld des Modernen und des Obsoleten, des Abenteuerlichen und des Desillusionierenden, des Verführerischen und des Abstoßenden, des Zentralen und des Peripheralen, des Okzidental und des Orientalen.

Die ersten sinnlichen Reize von der Stadt werden narrativ durch die Aneinanderreihung von Attributen als ein collageartig organisiertes, impressionistisches Bild präsentiert:

Die Straße, Calea Griviței, empfing mich mit allem lumpigen Zauber des alten Balkans. Ich war berauscht. Ich sah, ich fühlte, ich roh den nahen Orient. Eine Dimension der Welt, der bislang Märchenland gewesen war, wurde greifbare Gegenwart - gefiltert allerdings durch eine Mülltonnen - Moderne, in der gleich alles Bezweifelbare unserer technokratischen Zivilisation zum Vorschein kam, daran zerfallend und verludernd, immerhin aber lebensquirlend, farbig, abenteuerlich. Das war eine Welt, in der ein Mann sich noch als Mann bewähren konnte. Hier zählte noch die schiere Kraft - umso mehr, als die Schlaueit ihr überall Schlingen legte und Fallen stellte.²¹⁵

²¹⁴ REZZORI, *Memoiren eines Antisemiten*, S. 45.

²¹⁵ Ebda, S. 80.

All diese anschaulich geschilderten Bilder sind von der Aura des Geschlechtlichen, des Erotischen umwoben. Laut Eike Gebhardt versinnbildlicht das als äußere Triebkraft erschienene Erotische das eigene Ich, gilt als eigene Projektion, ein Entwurf, „den einzuholen die Identität erst schafft.“²¹⁶ Die offene, beherbergende, begehrende und attraktive Charakteristik verleiht der Stadt ein feminines Merkmal, im Verhältnis dessen sich der Ich-Erzähler definieren kann. Der Bahnhof, sowie neben ihm die Hurengasse, sind symbolträchtige Schauplätze, transitorische Orte der vorübergehenden, arbiträren Begegnungen, wo der Ich-Erzähler seine ersten Erfahrungen erwirbt. Der sexuelle Kontakt mit der exotischen Zigeunerin unmittelbar nach seiner Ankunft kann als ein Einweihungsakt in die städtische Existenz gedeutet werden.

Das allmähliche Vordringen in die Tiefen der Stadt verhilft dem Narrator zu einem identitären Umwertungsprozess. Die narrative Neudefinition des Ichs erfolgt parallel zu seiner räumlichen Selbstverortung, wie er seine Raumempfindungen reflektiv verfolgt und seine Befindlichkeit in der neu behausten Umwelt bewertet.

Die Künstlerträume bleiben vorläufig unverwirklicht und die tatsächliche Konfrontation mit der Wirklichkeit des Lebens bereiten die „lumpigen, dreckstarrenden, armutsgeschlagenen, aber lebensquirlenden Vorstädte“²¹⁷ der rumänischen Metropole. Die „Siedlung aus der Türkenzeit“ mit ihrem Pferdemarkt, einstöckigen Häusern „aus verschaltem Holz“ oder „aus Zementkuben ohne jeglichen Charakter“ und mit dem Hamam mit „melonenförmiger Kuppel“ zeugen immer noch von der "Poesie des Morgenlands". In diesem vorstädtischen Milieu sieht der Ich-Erzähler die einheitliche und gleichzeitige Verkörperung des „Anachronistischen“, des „Kontrastierenden“ und des „Widersprüchlichen“.²¹⁸

Die mit dem türkischen Wort „Mahala“ beschriebene Peripherie der Stadt, die ein teilweise isolierter Bezirk mit eigener Charakteristik bezeichnet, hat seine metaphorische Bedeutung auch für die autobiographische Sinnzuschreibung. Das ist nämlich ein multikultureller Ort, wo während kulturelle Interaktionen und Grenzüberschreitungen ablaufen:

Ich begann diese sorgenbeladenen, mühsam durch ihr kleines Dasein krabbelnden, pffiffig abgebrühten oder weise resignierten Krämer der Vorstädte zu lieben, freundete mich mit ihnen an - es war, wenn man so will, meine erste wirkliche Begegnung mit dem Leben anderer, gänzlich Andersartiger: eine Weltentdeckung, die oft nicht minder geheimnis- und wundervoll war als die der Kindheit.²¹⁹

²¹⁶ GEBHARDT, EIKE: *Die Stadt als moralische Anstalt*. S. 279-304. In: SCHERPE, KLAUS: *Die Unwirklichkeit der Städte*. Rowohlt, Hamburg, 1988, S. 292.

²¹⁷ REZZORI, *Memoiren*, S. 98.

²¹⁸ Ebda, S. 100.

²¹⁹ Ebda, S. 99.

In dieser Dimension der von situativen Impressionen erzeugten Rückbesinnung wirkt der Raum nicht nur als Abruffaktor der Erinnerungen, sondern gewinnt eine vertikale, zeitliche Erweiterung, verbindet Ebenen und schreibt diesen erinnernd generierten Verbindungen neue Bedeutungen zu. Demnach weist die mit der Peripherie bezeichnete, räumliche Metaphorik des Grenzbereichs auf die persönliche Grenzüberschreitung des Ich-Erzählers hin, das ist der Begegnungsort mit dem Fremden, der neue Perspektiven eröffnet, sogar ambivalente Ansichtspunkte in einem Gesamtbild vereinigt:

Ich begann die Mahalas von Bukarest mit der gleichen Abenteuersucht zu durchstöbern wie dereinst den Garten meiner Kindertage. Ich schaute mit der gleichen Neugier ins Leben dieser Andersartigen, lauschte mich mit der gleichen Hingabe ins Wesen des Unbekannten ein. Wie in der Frühzeit meiner Tage, in der mein Dasein mir selbst noch unausstaunbar gewesen war, setzten Erlebnisse sich in Stimmungsmotiven in mir fest und danach erst als Bilder und Erfahrungen. Auch das Bemitleidenswerte, das Häßliche, das Furchtbare, das Brutale und Gemeine, das ich hier in den Armeleutequartieren einer Balkan-Metropole reichlich zu schauen bekam, verlor dadurch seine abstoßende Unmittelbarkeit und ordnete sich einem immer komplexeren Gesamtbild ein, dessen Muster und Farben für sich wertfrei waren, weil sie eine eigentliche Bedeutung nur im - bisweilen kontrapunktischen - Zusammenspiel mit dem übrigen erhielten.²²⁰

In diesem poetischen Semantisierungsprozess lösen sich Attribute wie „das Bemitleidenswerte, das Häßliche, das Furchtbare, das Brutale und Gemeine“ in den "Armeleutequartieren einer Balkan-Metropole" von den konkreten, räumlichen Referenten ab und schließen sich als autonome Bedeutungsträger der individuellen Weltansicht des Ich-Erzählers an.

Die räumliche Grenzüberschreitung geht mit menschlichen Begegnungen einher, die Erfahrung der Andersartigkeit der Umwelt bedeutet nicht nur die Kartographierung des unbekanntes Ortes, sondern auch der menschlichen Beziehungen. Zwei bedeutende Begegnungen bereichern die Erfahrungen des Ich-Erzählers in der Mikrowelt des Mahalas: mit dem alten Basarbesitzer, dem Armenier Herr Garabetian, der buddhahaft unbewegt vor seinem orientalischen Kaufhaus meditiert, mazedonische Zigaretten rauchend und mit der jüdischen Ladeninhaberin, der "schwarzen Witwe", die das "Inbild der rabenhaarigen Jüdin" verkörpert, "deren vollsaftige Reife in aufreizendem Gegensatz zu ihrer abweisenden Kälte stand"²²¹.

Zugleich stehen auch diese Erfahrungen vor allem unter dem Motiv des Kontemplierens, die Personen werden vorwiegend nicht anhand von Dialogen charakterisiert, sondern inmitten und im Verhältnis zu ihrer Umgebung beschrieben, sie bilden einen Teil der beschriebenen Raumkonstellation: ihre Situierung im Raum, ihre detailliert geschilderte

²²⁰ REZZORI, *Memoiren eines Antisemiten*, S. 99.

²²¹ Ebda, S. 111.

Gestik und Mimik geben ein anschauliches Bild über das wechselseitige Verhältnis zwischen dem Ort und den Menschen. Die akribische Beschreibung des Bukarester Stadtteils und seiner Bewohner zeugen von der Perspektive eines äußeren Betrachters, der alle Reize in sich eindringen und integrieren lässt:

Ich war zu verworren, zu selbstverquält, viel zu sehr mit mir selbst beschäftigt, um Spiegel der Dinge zu sein, mußte sie in mich aufnehmen, stauen, lagern, wirken und sich klären lassen, bevor ich sie weitergeben konnte. Ich lebte eine Zeit des Schauens, nicht des Tuns." Oder "[...] ich zeichnete sie mir ins Gedächtnis.²²²

Die Gestalt des Ich-Erzählers als lauschender Außenseiter vor den Bordellen auf der Straße *Crucea de Piatra* symbolisiert auf metapoetischer Ebene diese mystifizierende, künstlerische Einstellung zum Leben, wie von einer reflektiven Distanz und einem selbstgewählten Blickpunkt die Orte und die Menschen als Kunstwerk auffallen:

Es wimmelten Mädchen in diesen Höfen, sie schwärmten durch die Gassen in einem ewigen plunderigen Karneval, der - so merkwürdig es klingen mag - einem der Stimmungselemente meiner Kindheit entsprach, weil er das grundsätzlich Erotische im Wesen des Surrealismus und seine eigentliche Zugehörigkeit zum Jugendstil augenfällig machte.²²³

Die mit der Metapher des Karnevals versinnbildlichte farbige, unpersönliche Masse auf der Hurengasse verankert das visuelle Gedächtnis des Ich-Erzählers als eine von den realen lebensweltlichen Bedingungen enthobene, künstlerische Impression, als Inbegriff des zeitlosen Erotischen und Ästhetischen.

Die Passage über die Liebe des Protagonisten zur schwarzen andalusischen Witwe gewinnt ihre Symbolik in Bezug auf die fiktionale Lebenserzählung und die Auseinandersetzung mit seinen antisemitischen Attitüden. Die schöne, kleinbürgerliche Jüdin evoziert die Exotik der "sonnendurchglühten Leidenschaftlichkeit Andalusiens", in ihrem Gesicht wurde die "jüdische Urtrauer" eingeprägt, diese schlaue und harte Geschäftsfrau rief zugleich die jüdisch etikettierten Assoziationen im Ich-Erzähler hervor.

Die Konfrontation mit seinen eigenen antisemitischen Vorurteilen zwingt ihn, neue Grenzen zu überschreiten und hinauszuschieben, seine Identität neu zu komponieren. Diese jüdische Liebe als eine kurze, aber bedeutungsvolle Episode symbolisiert demnach die Begegnung mit der Alterität, die damit einhergehende Ambivalenz von Abneigung und Faszination, die Suche nach Verknüpfungspunkten und -kanälen zwischen Kulturen:

Aber das lag wahrscheinlich auch wieder daran, daß ich sie, die <die schwarze Witwe>, eben mutig als Jüdin auffaßte und lieben wollte, obwohl sie Jüdin war. Und zu diesem Jüdischsein gehörte offenbar auch der schlechte - oder sagen wir anders: der gänzlich andersartige, doch eher orientalische und darum den europäischen bastardisierenden Geschmack.²²⁴

²²² REZZORI, *Memoiren eines Antisemiten*, S. 110.

²²³ Ebda, S. 109.

²²⁴ Ebda, S. 123.

5.1.2.3. Erinnerungsraum und Intimität

Der narrative Perspektivenwechsel im vierten Kapitel vom Bukarester Stadtrand ins Zentrum wird durch die Reaktivierung einer episodischen Erinnerung an einen lavendelblauen Abend eingeleitet: „Es war ein Sommer, der in meiner Erinnerung gänzlich aus lavendelblauem Abendhimmel und unerfüllten Wünschen besteht.“²²⁵

Von dieser Vogelperspektive lenkt die Erzählung die Aufmerksamkeit auf die familiäre Innigkeit der von ungarischen Juden betriebenen Pension Löwinger, wo der vereinsamte Erzähler in einer bizarren Gemeinschaft vorübergehendes Zuhause findet. Die Pension, dieser familienähnliche Zufluchtsort weist eine für die im Austauschprozess mit dem 'Fremden' konstruierenden Selbstzuschreibungen eigene Raumsymbolik auf.

Die Familie Löwinger stellt die Auflösung der gewöhnlichen Familienvorstellung dar und präsentiert eine Art Offenheit gegenüber Anderen, die sich auch aus der Funktion der Pension ergibt: sie ist ein Transitort, wo die Bewohner eine Zeitlang mit der versteckten Identität des vorübergehenden Gastes verweilen.

Die karnevaleske Gemeinschaft in der Pension verknüpft das gemeinsame Obdach, denn das Wissen voneinander ist lückenhaft und situativ. Die Personen werden aus Einbildungen, mangelhaften Informationen konstruiert, die wenigen Einzelheiten über die verschwiegenen Vorgeschichten, die die gegenwärtigen Situationen ans Tageslicht bringen, sind verdichtet. Die ganze Gemeinschaft ist von einem geheimnisvollen Hauch der Fremdheit umhüllt, eine Atmosphäre, die die ineinander greifenden Mechanismen der persönlichen Stereotypenbildung und zugleich -dekonstruktion provoziert. Die Pension Löwinger mit ihrem vielfältigen Figurentableau und ihren verdeckten Identitäten erinnert mit seiner funktionsbedingten Aufteilung Bühne/Kulisse an die Raumkonstellation des Theaters, die das symptomatische Doppelleben der Schauspieler stets ins Bewusstsein des Rezipienten ruft.

Die geheimnisvolle Erscheinung der sich als christlich ausgebenden jüdischen Frau Alvaros wirkt in diesem Kreis verunsichernd, mit ihrem Auftreten gewinnt das 'Fremde' eine weitere Nuancierung. Die der Erzählung zugrunde liegende narrative Grundstruktur der Begegnung mit dem als 'jüdisch' markierten 'Fremden' und der wechselseitige Austausch der althergebrachten kulturellen Stereotype sowie die in dieser Spiegelung gewonnene Einsicht der Differenzen erhalten durch diese Raumsymbolik und durch die Schattierungen der Fremdheitsformen eine aufregende neue Dimension.

²²⁵ REZZORI, *Memoiren*, S. 148.

Der Ich-Erzähler wird zum Auserwählten, er wird gebeten, das Haus der verstorbenen Tante und des Onkels der Jüdin aufzuräumen, die Möbel und Gegenstände zu sortieren. Diese Detektivarbeit, das Aufdecken der Vergangenheit aus den in der Wohnung hinterlassenen Spuren und Gegenständen von zwei Verstorbenen kann mittels der Magazin-Metapher von Harald Weinrich als räumliche Denkfigur für das virtuell präsente Speichergedächtnis bzw. die diese Zeichenfläche spürende Deutungsarbeit als aktueller Erinnerungsvorgang übersetzt werden.²²⁶

Die intensive Beschäftigung mit der Vergangenheit und mit der Liebesgeschichte der Verstorbenen wirken so intensiv, dass die zwei Eingeweihten von dieser Atmosphäre völlig mitgerissen werden. Die sich zwischen diesen zwei Fremden entfaltende Intimität in der Wohnung eines verstorbenen Ehepaares, deren Liebe die leblosen Gegenstände umschwebt, stellt eine eindrucksvolle und metaphorische Passage über die hinreißende Aura eines Erinnerungsraums, über die magische Kraft des Andenkens, dar.

Der zyklische Exkurs des Ich-Erzählers, die wiederholten Begegnungen mit dem 'Fremden', mit jüdischen Weiblichkeitsgestalten im Rahmen symbolischer Raumentwürfe sind als Erkundung der Andersartigkeit, um in dieser Differenzierungen sich selbst zu gewinnen, zu lesen. Es sind gerade die Erkenntnis und Praxis der Wiederrufbarkeit der Vergangenheit, die das zerspaltene Gewebe des Subjekts durch einen „epochenverschlepperischen“ Erinnerungsritus und eine sich daraus speisende, persönliche Mythenschaffung zusammenhält:

In der Pension Löwinger legte ich mich auf den Diwan in meinem Zimmer und spürte mit einermal, daß seit den Tagen auf meiner Dachterrasse über der Biserica Alba nichts sich verändert hatte. Ich befand mich im gleichen Zustand der Melancholie wie zuvor. Die Befreiung aus meinem Gipsgehäuse war keine Neugeburt gewesen, sondern nur ein verletzlicheres Wiedergeborenwerden in mein altes ratloses Selbst. Es schien keinen Ausweg daraus zu geben, nur eine Flucht nach vorn, die gleiche, die Fräulein Alvaros Tante von den Gespenstern der Vergangenheit ergriffen hatte: man mußte sie zu Mythen machen.²²⁷

²²⁶ Vgl. die Ausführungen von Assmann über die Metaphorik der Erinnerung in Anlehnung an Harald Weinrichs Typologie der Gedächtnismetaphorik. ASSMANN, *Erinnerungsräume*, S. 150.

²²⁷ REZZORI, *Memoiren*, S. 194.

5.1.2.4. Der Zeitgeist in Wien vor der Wende

Die Auseinandersetzung mit dem geerbten Verhaltenskodex wird suggestiv vorbereitet. Anhand der Darstellung einiger zeittypischer Figuren in einem Wiener Bürgerhaus wird der Querschnitt der städtischen Gesellschaft in Wien und ihrer Lebensweise, Gedanken und Vorurteilen konturiert. Der Autor entwirft einen Lebensraum, wo die individuellen Reaktionen und Reflexionen Rückschlüsse auf die epochentypische Mentalität erlauben. Die Figuren sind im Sinne prototypisch, dass sie die mentale Grundlage der Epoche zum Ausdruck bringen.

Die im Titel angekündigte Problematik des Antisemitismus wird in diesem Kapitel durch eine Figurentypologie und durch die Konstellation ihrer Beziehungen modelliert. Die österreichische, aristokratische Großmutter des Ich-Erzählers erscheint mit einer jungen, jüdischen Hausbewohnerin, der Tochter des jüdischen Intellektuellen Malik im Kontrastverhältnis. Eine typische Form des Antisemitismus äußert sich in dieser mittelbaren Beziehung, da die soziale „Hürde“ keine tatsächliche Berührung zwischen ihnen erlaubt, die vererbten Vorurteile ihre Kommunikation dennoch gestalten. Das Bindeglied zwischen ihnen bildet der Ich-Erzähler, der das österreichische Gedankengut wohl übernimmt, jedoch aufgrund seiner „Untreue“ die verbotene Grenze überschreitet, die Basis dieser eingefleischten Stereotypen hinterfragt und ihre Funktionsweise literarisch illustriert. Dieser irrationale Judenhass manifestiert sich in den Gesten und Sprechakten der Figuren als eine tief eingeprägte und automatisierte Einstellung.

Eine typische Verkörperung der althergebrachten Mentalität vertritt die Gestalt der Großmutter. Der spielerische Umgang mit den poetischen Einzelheiten im Eröffnungsbild des Kapitels, wie der Schriftsteller eine einzige Handbewegung der Großmutter, ihren nervösen Griff nach dem Klingel inmitten eines spiritualistischen Seance schildert, mit diesen wenigen Pinselstrichen deutet er einen komplexen Charakter an.²²⁸ Die filmartige Momentaufnahme porträtiert eine unter den historischen Umwälzungen hinter die Kulisse einer das Vergangene konservierenden Wohnung zurückgezogene, psychisch und physisch wackelig gewordene Persönlichkeit. Ihre spontane Reaktion auf das Getöse, „Wahrscheinlich haben die Juden über uns die Plumeaus zum Lüften in die Fenster ausgelegt oder irgendwas der Art! Typisch für

²²⁸ Reagierend auf das Geräusch von draußen griff die Dame „mit einer glichtverzerrten Klaue, an der die polierten Nägel ebenso hart glitzerten wie die Diamanten der letzten noch behaltenen, weil in die Fingerwurzeln eingewachsenen Ringe, über das blumige Feld der ausgelegten Patiencekarten weg nach der Klingel und schüttelte sie heftig. Jahrzehnte gereizte Ungeduld machten ihre Bewegung ungeschickt und entluden sich hinfällig in einem dünnen Geriesel silberner Töne, das wie ein Zwergenkichern die Absicht zu verspotten schien, jemals die tauben Ohren <der Marie> zu erreichen.“ REZZORI, *Memoiren eines Antisemiten*, S. 197.

die Leute!“²²⁹, macht Anspielung auf die verfestigten Vorurteile, die erwägungslos an die Stelle jeglicher Erklärung gesetzt werden können. Auf das Maß der Isolation in ihrer mit alten Normen tapezierten Welt weist auch ihre Zuwendung zum Spiritualismus hin.

Das antijüdische Erbgut gewinnt andererseits mit dem Porträtieren der Vatergestalt Inhalt: „Auch mein Vater haßte die Juden, und zwar ausnahmslos, sogar die demütigen Alten. Es war ein uralt überlieferter und eingefleischter Haß, für den er keinen Grund mehr anzuführen brauchte, jede Motivierung, sogar die absurdeste, gab ihm Recht. [...]“²³⁰

Um der Wurzel dieser Einbildungen auf die Spur zu kommen, macht der Ich-Erzähler einen retrospektiven Umweg, wodurch er seinen Vater in einen sozialgeschichtlichen Kontext setzt und sein Leben in Hinblick auf die Auswirkungen der historischen Prozesse auf das Individuum analysiert. Der als Kolonialbeamte in die ferne Bukowina versandte „Kulturdünger“ erlebte diese Aufgabe als „Verbannung“, als ein an die Grenze gedrängtes Schicksal. Sein Verbleiben in der östlichen Gegend war ausschließlich durch seine Leidenschaft für die Jagd begründet und führte zur totalen Vereinsamung, zu einer außerhalb der Zeit erlebten Daseinsform.

Um das Gerüst dieser aufs Niveau der Lebensstrategie gehobenen Flucht begreifbar zu machen, erarbeitet Rezzori die Bezüge zwischen drei moralischen Begriffen zwischen „Charakter“, „Treue“ und „Mythos“ als Erklärungsmöglichkeit für das väterliche Verhalten:

Treue war ein viel deutlicherer Fetisch als der rachenkratzende Begriff Charakter. Seine Idolisierung war mir von frühester Kindheit an eingeeimpft. Es war klar: Mein Vater konnte die Bukowina nicht lieben, weil er durch ihren Abfall von der k. u. k. Monarchie rumänischer Staatsangehöriger geworden war. Er war gezwungen worden, eine Untreue zu begehen wie Ingenieur Malik, der seinen Namen geändert hatte. Nur war der Konflikt im Falle meines Vaters tragisch. Durch seine Treue zur Jagd hatte er zu seiner Fahne untreu werden müssen.²³¹

Die unverbrüchliche, ideologische Grundlage in der Weltansicht des Vaters, die durch den habsburgischen Mythos geprägt wurde, führt letztendlich zu seiner Tragik. Der Mythos des „Heiligen Römischen Reichs der Cäsaren“, der sich mit dem Zerfall der Doppelmonarchie endgültig auflöste, entzieht plötzlich auch die ideelle Basis des Lebens und somit die Gegenwart, denn die historischen Bruchlinien machten die alten Überzeugungen ungültig und ließen die Individuen in der Vergangenheit verharren.

Um diese historischen Umwälzungen zu veranschaulichen, werden der Untergang und die menschlichen Strategien zur Vergangenheitsbewältigung in Rezzoris Werken vielfältig poetisiert: nicht nur die historisch verifizierbaren Daten und Fakten kommen der

²²⁹ REZZORI, *Memoiren eines Antisemiten*, S. 197.

²³⁰ Ebda, S. 202.

²³¹ Ebda, S. 205.

Erinnerungsarbeit zu Hilfe, sondern auch die dichterische Imagination zieht plastische Bilder heran, um dieses Grenzerlebnis metaphorisch - mythisch komprimiert zu vermitteln.

Exemplarisch hierfür ist die Inszenierung der Kindheitserinnerungen. Die in die Landschaft projizierte Untergangsatmosphäre gewinnt eine enorme Gestalt, materielle Schwere und mythische Tiefe. Im animistischen Gedächtnis des Kindes verleiht die Tragödie jedem Wesen und jeglicher Naturerscheinung einen düsteren Grundton²³²: Die Naturlandschaft ist symbolträchtig, der Untergang wird in Form einer universalen dämmerigen Stimmung mit dem „Schwermut östlicher Weiten“ personifiziert. Die antithetisch angelegte Syntax reiht die in der Natur radikal vollzogenen, winterlichen Abwandlungen auf: die „fruchtträchtige Erde“ „versteinte untern Frost“, die „sanften Hirtenflöten“ „verstummten“, die Juden und Bauern krümmten sich noch demütiger, der „malerische“ Himmel war ein einheitliches, „tieferes Erkalten und Verdunkeln über einer grauweiß skelettierten Welt.“ Die ästhetisch erschaffene Spannung wird kontinuierlich gesteigert, vom Konkreten ins Abstrakte geführt. Die Personifikation der attributiven Wortverbindung „grauweiß skelettierte Welt“ konnotiert mit dem Begriff des Todes und der Trauer und bereitet die die konkrete und abstrakte Semantik summierende Raummetapher vor: „das war Katastrophenlandschaft: der rechte Schauplatz für einen Untergang.“

Dieses „Versunkensein“ wird auch mit der inneren Zeitwahrnehmung der Protagonisten angedeutet. Die Zeit wird fortan nicht durch den Alltag bestimmt und die erlebte Gegenwart mit Sinn und Gehalt geladen, die Weiterexistenz erweist sich nur durch das Wachhalten der Erinnerungsbilder möglich:

Mit dem Gemüt des Kindes, das stets offen ist fürs schauerliche Erhabene, hatte ich die Katastrophe dieses Untergangs und dieser ungewollten Untreue immer wieder in mir wachgerufen. Sie allein erklärte mir die merkwürdig leere Trauer der Menschen meiner näheren Umgebung, deren resignierte, nur noch ironisch reflektierte Haltung: ihr eigentliches Abgestorbensein, das sie in einem kaum noch wehmütig von goldenen Erinnerungen überglänzten Alltag weiterexistierten ließ, obwohl ihnen an einer solchen Gegenwart überhaupt nichts mehr zu liegen schien. [...] Sie lebten nur auf, wenn sie von vergangenen Zeiten sprachen. Der Goldglanz ihrer Erinnerungen kam einzig von jener gesunkenen, goldenen Fahne her.²³³

²³² „Dieses schön vom seidigen Blau seines meist heiteren Himmels überdachte Waldland war heimgesucht von Schwermut: der Schwermut östlicher Weiten, die sich überall einschlich, ins Taubenblau von Dämmerstunden ebensowohl wie ins sommerliche Hitzebrüten über der fruchtträchtigen Erde, in die Gottergebenheit der Bauern und der Juden, in die sanften Hirtenflöten von den Wiesenhängen der Karpaten. Sie verstummten, diese Hirtenflöten, wenn von den plötzlich nah herangerückten Steppen und Hochwüsten Asiens her die winterlichen Winter zu pfeifen begannen. Die Juden und die Bauern krümmten sich dann noch demütiger in ihre hochgezogenen Schultern ein, die Erde versteinte untern Frost, und die Dämmerstunden waren nicht mehr bange Vorstufen stumm malerischer Himmeldramen, sondern nur tieferes Erkalten und Verdunkeln über einer grauweiß skelettierten Welt: Das war Katastrophenlandschaft: der rechte Schauplatz für einen Untergang [...]“, REZZORI, *Memoiren eines Antisemiten*, S. 206-207.

²³³ Ebda, S. 206.

Der innere Widerspruch des Vaters erweist sich bei Rezzori, der sich "wie ein Bastard – geboren zum Verrat" zur Bukowina hingezogen fühlte und "die Landschaft, die der Schauplatz der Verbannung"²³⁴ seines Vaters war, lieben konnte, als selbstdefinitiver Standpunkt. Indem der Ich-Erzähler mit dem Verweis auf den „gefallenen Engel“ diesen Verrat als einen „metaphysischen Verstoß“ auslegt, der für das Ich neue Identitätsebenen eröffnet und mit existenziellen Erfahrungen, mit einer „größeren, dunklen Hoheit“ beschert²³⁵, schreibt er somit der Position des Grenzgängers und dem Abenteuer der Grenzüberschreitung, die das Fremde in einen näheren Horizont rückt, ein Surplus in Bezug auf seine Subjektbildung.

Die Begehrung des Fremden, des Verbotenen, des Unbekannten, wird in den *Memoiren eines Antisemiten* gemäß der Programmatik des Titels in variierenden Kompositionen der jüdischen Liebe literarisiert, die mehr als ein Verrat, sogar mit dem Tabubruch gleichzusetzen ist. Durch den Bruch mit den stillschweigend und unhinterfragt praktizierten Verhaltensweisen wird generell zwar eine kollektiv gestempelte Schuld begangen, andererseits erlebt das Subjekt dadurch die Erweiterung seiner Erfahrungen: „Es war ein Einbruch des Irrationalen, ein plötzlicher Riß im Denkvermögen, durch den etwas dunkel Metaphysisches einschlug, fast fataler noch als offener Verrat, eklatante Untreue.“²³⁶

Die Gefahren des Tabubruchs liegen in dem Verzicht auf soziale Denkschemata: während das Irrationale, das undefinierbare die existenzielle Erfahrung verheißt, vermisst es das ausgearbeitete Regelwerk zur gesellschaftlichen Orientierung und das begriffliche Instrumentarium. Diese Suche nach der angemessenen sprachlichen Ausdrucksweise äußert sich bei Rezzori in einer diskursiven, monologisch-analytischen Schreibweise, wobei auch die Schilderung der Liebesbeziehungen stetig mit Identitätsfragen verbunden ist. Die in der Liebesbeziehung ausgelöste Ineinander - Spiegelung bewirkt eine intensive Konfrontation mit sich selbst. Diese als narrative Monologe wiederholten Rechtfertigungen und Erklärungen setzen sich mit althergebrachten Vorstellungen auseinander und zeigen, wie unbewusst diese tief verankerten Rassenvorurteile im kollektiven Gedächtnis kursierten: „Denn Juden nicht zu mögen, war nicht eine Idee, die man durch eine bessere austauschen konnte. Es war eine angeborene natürliche Reaktion auf die andere Rasse, die einen doch nicht daran hinderte, sie auf eine gewisse Weise auch zu mögen.“²³⁷

²³⁴ REZZORI, *Memoiren eines Antisemiten*, S. 211.

²³⁵ „Verrat war etwas Mystisches, ein metaphysischer Verstoß, der den Verräter existenziell veränderte, seine Identität auslöschte, um sie durch eine neue, fatal gezeichnete zu ersetzen. Ebda, S. 217.

²³⁶ Ebda, S. 223.

²³⁷ Ebda, S. 245.

Dieses durch selbstanalytischen Diskurs sich konstituierende, zersplitterte Subjekt äußert sich auf der Ebene der Eigennamen durch die Multiplizierung der von ihm zugewiesenen Benennungen. Indem der Ich-Erzähler den Tabubereich der verbotenen Liebe überschreitet und die jüdische Liebe als eigene „Bildungsstätte“ annimmt, vollzieht sich allmählich eine Annäherung und Identifizierung mit dem 'Anderen' und entpuppt sich selber bei Gesten, mit denen das 'Fremde' etikettiert wurde. Der seine Lebensgeschichte kodierende Namens- und Identitätswechsel korreliert mit dem als eine jüdische Form der Tarnung gekennzeichneten Mechanismus der Namensänderung. Die aus der Logik des sujethaltigen Textes resultierenden Metamorphosen des Ichs entfalten sich durch die parallelen Geschichten der wechselnden Namen und Zuschreibungen. Den ersten Namen, Arnulf, erhielt er infolge der väterlichen Verbundenheit zu seiner bayerischen Familie, den seine jüdische Geliebte durch den spielerischen Kosenamen „Brommy“ ersetzte, der „der Name einer gänzlich anderen Existenz war, die parallel lief zu meiner Existenz als Sohn, Enkel oder Neffe in einer ganz bestimmten Umwelt.“²³⁸ Während seiner Entdeckungsreise nach seinem rumänischen Herkunftsland lehnte er seinen ersten Namen ab, um anhand seines dritten Namen „Rezzori“ die Identifizierung mit seiner östlichen Erbschaft zu übermitteln²³⁹.

Die Literarisierung des Grenzgängertums als räumlich, zeitlich und sprachlich bedingtes Phänomen, ferner als interiorisierte Lebenspraxis und das auf diese Grundlage gesetzte hybride, wandelbare Identitätskonstrukt als Antwort auf die Herausforderungen der zeithistorischen und kulturellen Randerfahrungen, die Rezzori für die interkulturellen Berührungen und Kreuzungen sensibel machten, zeichnen die Dynamik eines mitteleuropäischen Kommunikationsraums.

²³⁸ REZZORI, *Memoiren eines Antisemiten*, S. 147.

²³⁹ „Ich verliebte mich in die Geschichte der drei rumänischen Fürstentümer: Moldova (wozu die Bukowina gehörte), Muntenia und Oltenia; verfolgte leidenschaftlich ihren jahrhundertelangen Kampf gegen die türkische oder russische Fremdherrschaft, ihre Blüte unter fanariotischen Herrschern und ihr Streben nach Vereinigung zu einem rumänischen Königreich. Der Stammbaum meiner Großmutter rechtfertigte meine neuentdeckte Liebe zu diesem Land und meinen Anspruch, tatsächlich nicht nur als Teil einer deutschsprachigen Minderheit dazuzugehören. Mein erster Taufname, Arnulf, wich ich nun meinem dritten, Gregor: dem Vornamen eines halb griechischen, halb russischen Vorfahren aus Bessarabien, prunkvoll ausgestattet mit einer türkischen Mutter und einer rumänischen Frau.“²³⁹ Ebda, S. 248.

5.1.2.5. Der Zeitwandel

"Trauma, das ist die Unmöglichkeit der Narration."²⁴⁰

Das Verhältnis zwischen Trauma und Erinnerung lässt sich laut Assmann durch „den Katalog von Negativ-Bestimmungen - die Raum-, Zeit-, und Zeichenlosigkeit“²⁴¹ erstellen. Das Trauma markiert ein psychisch-körperlich verankerter, affektvoller Erfahrungskern, der sich den stabilisierenden Kräften der sprachlichen Repräsentation entzieht.

Das Trauma repräsentiert eine in die Identitätsstruktur nicht integrierbare „Gedächtnis-Wunde“, „ein Fremdkörper“²⁴², der sich mangels Assimilation und Vergessens paradoxal verhält: sowohl präsent als auch latent ist, das heißt eine schwankende Mittelposition zwischen „physischer <Einprägung> und symbolischer Kodierung“²⁴³ einnimmt.

Die durch das historische Datum vom 12. März 1938 in Wien imprägnierte Erinnerungsspur manifestiert sich auch bei Rezzori in einer unablässigen Suche nach der angemessenen Repräsentationsform. Der innere Zwang der schriftlichen Fixierung erscheint infolge der problematischen Einverleibung des traumatischen Erlebnisses und der Absicht des Loswerdens. Das die Geschichte aufhaltende und in ein neues Strombett lenkende Moment lässt sich nicht mit bereitgestellten, kulturellen Diskursen dechiffrieren, widersteht jeglicher Sinnstiftung und irrt auf dem Terrain der Sprachlosigkeit.

Die leitmotivartige Wiederkehr des geschichtlichen Eckdatums in Rezzoris autobiographischen Textkorpus entspringt demnach einem Projektionszwang. Dieser bewirkt, dass die nicht assimilierbare Erfahrung durch schriftliche Verfremdung außerhalb des Subjekts gesetzt und ein bedeutungstiftender Erinnerungsraum durch Einsatz eines zeitbeschwörenden poetischen Arsenal gestiftet wird.

Die geschilderten Geschehnisse werden von dem nach authentischer Wiedergabe trachtenden Ich-Erzähler als Zeuge dargeboten, d. h. die beobachteten Vorkommnisse werden zwischen den Koordinaten eines detailliert markierten Raum-Subjekt-Verhältnisses positioniert. Die dergestalt rekonstruierte Topographie der Geschehnisse illustriert im Raum ihre zeitliche Abfolge, die fatal voranschreitende Handlungskette, die sich der geschichtlichen Zäsur nähert.

²⁴⁰ ASSMANN, *Erinnerungsräume*, S. 264.

²⁴¹ Ebda, S. 262.

²⁴² Ebda, S. 260.

²⁴³ Ebda, S. 263.

Der rückwärtsgewandte Blick des Autobiographen und die retrospektive Vermessung der persönlichen Erinnerungsräume korrelieren mit dem antiken mnemotechnischen Verfahren, wobei die Raumordnung als Erinnerungsstütze in der Vergangenheitsrekonstruktion funktionalisiert wird. Durch die topographische Aktivierung der Erinnerung wird sich zugleich nach dem zerstörerischen, chaosstiftenden Motivkern erkundigt. Der Faktualitätsgrad der Darstellung erfährt durch den soziographisch zugespitzten, sprachlichen Code und die diachron ausgerichtete Kontextualisierung eine Steigerung; so gewinnt die subjektive Geschichte eine überindividuelle und kollektive Rahmung.

Das historische Datum vom 12. März 1938 wird anhand einer suggestiven Stadtbeschreibung von Wien auf ästhetische Ebene gehoben. Die poetische Verräumlichung des geschichtlichen Zeitwandels veranschaulicht, wie Geschichte ihre Spuren in der Materie hinterlässt, inwieweit der wahrgenommene und erzählte Ort nicht nur eine statische, substantielle Anwesenheit repräsentiert, sondern der Zeitgeist diesem eine metaphysische Ladung und subtilen, epochalen Charakter verleiht.

Zugleich mobilisiert der Text den erinnerungskulturellen Diskurs über den Heldenplatz, der seine Position als "magischer" und "ambivalentester österreichischer Gedächtnisort"²⁴⁴ durch das historische Ereignis von Hitlers Auftritt und durch das damit verbundene Anschlussstrauma bezieht. Die Masse, die den Ort ausfüllende Menschenmenge definiert Konrad Paul Liessmann als ein zentrales Motiv der von diesem Ort angeregten Mythenproduktion:

Der Mythos Heldenplatz ist in der Tat eng verschwistert mit den Massen, die sich auf ihm versammelt haben. Der Heldenplatz kann auch als eine Stein und Architektur gewordene Frage gelesen werden: Wie viele Menschen haben sich wann auf ihm versammelt? Und diese Frage durchzieht die wechselvolle Geschichte der Republik: [...] Und keine dieser Massenversammlungen kann sich der Magie der großen Zahl entziehen."²⁴⁵

Die Vielzahl der zusammenkommenden Menschen korreliert als bei jeder Veranstaltung unablässig aktivierendes Erinnerungssignal mit der einstigen, historischen Versammlung und versucht zugleich - wie Liessmann anmerkt - "dieses eine Ereignis zu konterkarieren"²⁴⁶.

Auch Rezzori bringt die mit dem Heldenplatz verbundenen Sinnzuschreibungen und Motive als eine "politisch hochkonnotierte, erinnerungsgesättigte Plattform"²⁴⁷ bei seiner autobiographischen Verarbeitung ins Spiel. Mit der strengen Konzentration auf die Tage des

²⁴⁴ LIESSMANN, KONRAD PAUL: *Topoi. Konturen einer politischen Mythologie*. In: BRIX, EMIL; BRUCKMÜLLER, ERNST, STEKL, HANNES (Hg.): *Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten*. Verlag für Geschichte und Politik, Wien, 2004, S. 194-218.

²⁴⁵ LIESSMANN, *Topoi*, S. 204.

²⁴⁶ REZZORI, *Memoiren eines Antisemiten*, S. 205.

²⁴⁷ Ebd., S. 207.

Ungeists von 1938 und mit der erfahrungshaftigen Darstellung strebt er an, dem historischen Mythos eine Erfahrungsspezifität zu verleihen und mit der Neudeutung der Begebenheiten seinen eigenen Mythos zu konstituieren.

Der erzählte Stadtraum im Text berichtet über den schweigsamen, disziplinierten Einmarsch der deutschen SS-Männer. Das Hauptmerkmal des ästhetisierten Raums ist eine zeitliche Qualität, die fatale „Stille“, die während des rhythmischen, entschlossenen Vorgehens der „Dunkelmänner“ unheilrohend die Stadt umringt und das subjektive Raum- und Zeitgefühl ins Unendliche ausdehnt. Die poetisierte Stille versinnbildlicht die gärende Geschichte, die sich in der Zeit und im Raum verdichtet, in jedem Sekundenbruchteil und jedem Molekel der umgebenden Substanz komprimiert:

Als ich die Wohnung meiner Großmutter um Viertel vor zehn verließ, waren die Straßen seltsam dunkel und leer. [...] Vor dem Rathaus fand ich mich plötzlich mitten in einer unheimlichen Prozession. In Marschblocks, die in ihrer eingedrillten Disziplin gußeisern zusammenhielten, marschierten Zehntausende, ausschließlich Männer, in totalem Schweigen. Nur das dumpfe, rhythmische Stampfen ihrer Füße war zu vernehmen. Es hing in der Stille, die Wien befallen hatte, wie ein stetes, langsames und unheimliches Schwingen, eine Art Peristaltik dieser Stille, aber langgezogen, schlangenhaft gewunden. [...] Es hatte einen erschreckend schicksalhaften, endgültigen Charakter.²⁴⁸

Die fatale Aura der Stadt ergibt sich aus der Spannung zwischen der topologisch veranschaulichten Stille und dem rhythmischen Trappeln der einheitlich bewegenden Masse, als ob ihre Schritte die Rückrechnung der historischen Zeit zitieren und die anbrechende Zeitwende strukturieren würde:

Es war seltsam: trotz der Dunkelheit und dem Schweigen lag etwas wie Verheißung in der Luft, ein verrücktes Versprechen: jede Hoffnung schien Aussicht auf Erfüllung zu haben, unheimlich geradezu. Nein, nein: hier geschah etwas Wichtiges. [...] Die rhythmisch durchstampfte Stille über Wien bedeutete eine Zeitwende.²⁴⁹

Nicht nur der Raum sättigt sich mit der unsichtbaren und jedoch spürbaren Dichte der Zeit, sondern auch die Zeit gewinnt einen neuen Aspekt und bemerkbare Substantialität, sie sondert sich plötzlich von der Vergangenheit ab und zieht einen neuen Charakter an:

Die Zeit war sonderbar verändert, paralysiert auch sie, wenn man so sagen kann. Die Luft war voll leerer Verheißung, aber es zielte alles irgendwie ins Leere [...]. Und dennoch war neue Wirklichkeit angebrochen: klarer, offener, energischer, dynamischer – gewiß, all dies. Nur eben keimfrei, sozusagen, abstrakt, ohne Lebensfülle.²⁵⁰

Die poetische Darstellungsweise der verräumlichten Zeit entfaltend, suggeriert Rezzori in einem späteren Abschnitt das Merkmal des neuen Zeitgeistes: die Leere einer abstrakten Stadt. Die Stadt als Zeichensystem generiert durch ihre Struktur, ihre wahrnehmbare Erscheinungsform Bedeutungen, und zwar bildet sie durch ihre Organisiertheit soziale

²⁴⁸ REZZORI, *Memoiren eines Antisemiten*, S. 257–58.

²⁴⁹ Ebda, S. 260.

²⁵⁰ Ebda, S. 262.

Schichten und menschliche Aktivitäten ab. Diese Ordnung der topographischen Bedeutungsträger, vor allem ihre Anwesenheit oder ihr Fehlen, ihre Gleichheit oder Differenz, lassen sich als einen kulturellen Code, einen Stadttex lesen. Das von Rezzori erzählte Wien inszeniert einen in Folge der Verwirklichung der judenlosen, uniformierten Stadtvorstellung entstandenen charakterlosen, seines eigenen Stils beraubten Stadtraum:

Es war fast ununterbrochen ganz hervorragend schönes Wetter, die Welt war wie lackiert, aber so merkwürdig abstrakt, so bezugslos, als spielte sich das Leben im luftleeren Raum oder in einer Art von ständigem Wachtraum ab: [...] Etwas von der angekündigten Entmaterialisation der Welt schien eingetroffen zu sein, nur die höhere Stufe der Vergeistigung und Harmonie mit Gott war leider nicht erreicht. Manchmal dachte ich an zu Hause, an meinen Vater; aber auch dies Zuhause kam mir sonderbar entrückt, geradezu unwahr vor, die Bukowina schien auf den Mond zu liegen, wenn sie's überhaupt in Wirklichkeit gab.²⁵¹

5.1.2.6. Metanarrative Reflexionen

Die metanarrativen Anspielungen des Ich-Erzählers auf die Opposition Wirklichkeit/Unwirklichkeit schaffen eine parallele, reflektive Ebene, wo die Grenzen und Modalitäten der Erzählform, der Akt des Erinnerns und seine sprachliche Manifestation thematisiert werden. Diese Reflexionen über den Modus des Übergangs von Erinnerungsinhalten in die sprachliche Dimension machen die Grenzüberschreitungen zwischen lebensrealen und imaginierten Welten sichtbar. Die Fragen nach Wirklichkeit/Unwirklichkeit, Wahrhaftigkeit/Unwahrhaftigkeit als Kernprobleme des Erinnerns und der (autobiographischen) Erzählung und als mit Zeitlichkeit und Räumlichkeit verbundene Ansätze werden bei diesen an Rändern der inszenierten Erinnerungen angesiedelten Reflexionen erarbeitet.

Der philosophische Auftakt im fünften Kapitel über den unaufhaltbaren Zeitverlauf und die dem entgegenstrebende Erinnerung hebt die Erzählung auf eine reale und irreal versöhnende Ebene der Wahrscheinlichkeit, des „Als-ob“ der retrospektiven Vergangenheitsrekonstruktion. Diese Möglichkeitsform des Erinnerns, die Zeiten umspannt und bis zum mythischen Anfang zurückreicht, schafft dem Erzählenden eine mythische Folie, wo das Ich durch die Konfrontation mit vergangenen Momenten und durch ihre Rückholung in die Gegenwart, sich neu definiert und verortet:

²⁵¹ Ebda, S. 268.

Als hätte es ihn zu den Lotos-Essern verschlagen, schien er sein Vaterland vergessen zu haben... Wo stand das? Wo hatte er das? Es hatte den Rhapsodentonfall der Erinnerung, aber er war nicht sicher, ob es die seine sei, obwohl es auch grammatikalisch danach klang: Auch seine Erinnerungen ließen sich nicht mehr schlechthin im raunenden Imperfekt erzählen, es bedurfte dazu des entschieden angedeuteten <Als-ob>: der Möglichkeitsform, allenfalls der Entrückung in die Vorvergangenheit: Geschehenes war aus Geschehenem geschehen, die Motivketten reichten in die vergangene Jahrhunderte, reichten bis an den Anfang der Zeitrechnung zurück, ließen aber weiter alles offen, jegliche Möglichkeit, nur eins war sicher: Zeit ging hin, war hingegangen auch ohne daß das derweil Geschehene sichtbarlich Gestalt angenommen hätte, war die Erinnerung gewissermaßen durch die Finger gelaufen, viel Zeit – [...] ²⁵²

Der Verweis auf die mythischen Lotosesser, die Gefährten von Odysseus, die nach dem Verzehr von Lotos ihr Heimatland vergaßen, steht als Synonym für Selbsttäuschung, Verdrängung, Vergessen. Die mythologische Metapher versinnbildlicht das dynamische Wechselspiel zwischen Vergessen und Erinnern und spielt auf sein zentrales Ordnungsprinzip, die Zeitlichkeit ab. Der Text suggeriert, wie die Erinnerungsbilder ihrer Herkunft nach unorganisiert, unstrukturiert, bruchstückhaft und assoziativ aus einem präfigurierten Kontext auftauchen und sich in der narrativen Konfiguration in eine sinnstiftende Konstellation von Zeiten, Räumen, Figuren und Ereignissen einfügen. Anhand dieses metapoetischen Diskurses wird auf die Konstruktivität des historischen Zeitverständnisses hingewiesen.

Durch die ästhetische Mimesis des Erinnerns, die die Lücken, Fragezeichen und sprachliche Unvollständigkeit des Rekonstruktionsprozesses zum Ausdruck bringt, wird die unüberbrückbare Kluft zwischen Erinnerung, Sprache und Subjekt sowie die Unabgeschlossenheit der Identitätsbildung angedeutet. Die Wirkkraft der „hypothetischen Autobiographie“ manifestiert sich in der Möglichkeit der Ästhetisierung von Selbstdefinitionen: der Ich-Erzähler kann seine eigenen Identitäten auf eine künstlerische Ebene projizieren und sich mit ihnen auseinandersetzen:

[...] und er hatte aus der Fülle der Tage gelebt, als ob sie unerschöpflich wäre, er besonders: denn es war nicht nur ein Leben gewesen, das diese Tage gebildet hatten und noch weiter bildeten [...], sondern ein halbes Dutzend verschiedene Leben, gelebt in verschiedenen Ländern, verschiedenen Sprachen, immer unter gänzlich andern Menschen, sein Name war auf verschiedene Weisen ausgesprochen worden [...] Was in Wahrheit hatte der korrekt gekleidete grauhaarige Mann, der an diesem seligen Wintervormittag mit einer großen Schachtel Marons glacés unterm Arm über die verödete *Via Veneto* schritt, um einer russischen Tante seiner gegenwärtigen, dritten, italienischen Frau seine Aufwartung zu machen [...] was hatte er mit dem Knaben zu tun, der vor fünfzig Jahren – der Hälfte eines Säkulums! – auf einer Hügelkuppe irgendwo in den Waldkarpaten im Gras gelegen war und sich ein Leben im Jack-London-Stil ausgeträumt hatte [...] das war damals durchaus nicht ins Unmögliche verstiegen, das gab's in Wirklichkeit, gestern sogar noch, heute ist es Romantik, man macht sich lächerlich damit, ordnet sich der Kategorie der ewig Gestrigen ein [...]. ²⁵³

²⁵² REZZORI, *Memoiren eines Antisemiten*, S. 276.

²⁵³ Ebda, S. 276-77.

Die narrativen Übergänge zwischen den Zeitebenen in dem zitierten, brandenden Satzrahmen, der vergangene Momente unstrukturiert darlegt, folgen der Rhythmik der episodischen Erinnerung und schälen die Schichten des Ichs ab, um alle abgelebten und verdrängten Identitäten auf einer imaginären Leinwand nebeneinander aufzureihen und neu zu kontextualisieren. Mit dieser Neustrukturierung der Erinnerungsbilder im eindimensionalen Raum der Schrift wird das Geheimnis des geschichtlichen Wandels erkundet. Der autofiktionale Umgang mit der eigenen und kollektiven Geschichte lässt dem Verfasser mehr Freiraum, um die Vergangenheit zu verarbeiten. Um die Relevanz der narrativen (und fiktionalen) Welterzeugung hervorzuheben, zieht Rezzori zur Charakterisierung der narrativen Subjektbildung das Motiv des Träumens heran: „Wenn er <Ich> dachte, so empfand er sich als einen sich Träumenden: Somnio, ergo sum – ich träume mich, also bin ich.“²⁵⁴ Was die Metamorphosen des Ichs verkettet, ist nicht der Inhalt des Träumens, sondern die Modalität des Visionierens, wie Rezzori ausführt: „[...] was ihn hatte sich durch alle Gestaltenwandel unverbrüchlich als <Ich> empfinden lassen, war nicht gewesen, was er träumte, sondern wie er träumte: in einer geradezu zur Kunst entwickelten Selbstüberlistung, mit deren Hilfe er sich jeglichem allzu harten Zusammenprall mit der Wirklichkeit entzog.“²⁵⁵

Die verborgene Ars-Poetik des Zitats transportiert den in der Einleitung des Kapitels erörterten Zugang zu Rezzoris autobiographischen Schriften: sie sind nicht von ihrem innewohnenden Wahrheitsgehalt und der Wirklichkeitsentsprechung her zu lesen, sondern die narrativen Ich-Varianten schweben in einem fiktional - realen Zwischenraum der Kunst, mit Sojas Begriff im „real-and-imagined-place“²⁵⁶, der als eine Erweiterung der Wirklichkeit funktionierte.

Die von Foucault beschriebenen Mechanismen der Selbstmaskierung und -demaskierung, das Spiel des uferlosen Identitätswechsels, die Gleichzeitigkeit von Gesichtern in den autobiographischen Fiktionen, die das Ich mit einer Schwerelosigkeit, Unbegrenztheit und Zeitlosigkeit beschenken, werden in Rezzoris metapoetischen Umfahrten reflektiert:

²⁵⁴ Ebda, S. 282.

²⁵⁵ REZZORI, *Memoiren eines Antisemiten*, S. 282.

²⁵⁶ SOJA, EDWARD W.: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined-Places*. Cambridge, 1996.

Ins Gesicht schauen konnte auch er der Wirklichkeit; besser noch sogar, als die meisten anderen: denn er wußte, wie gefährlich sie war. Aber das Kunststück, ihr immer wieder eine neue Möglichkeit seiner selbst, eine Fiktion von sich selbst vorzuhalten, und die Gewandheit, die tänzerische Geschicklichkeit, ihr immer wieder auszuweichen, ihr die Fiktion im allerletzten Augenblick zu entziehen, bevor's zum Zusammenstoß mit ihr kam, das machte ihm erst recht kein anderer nach. [...] Auch deren Identität [...] war ihnen bestenfalls wie eine eiserne Maske vors Gesicht gewachsen. Er nahm die seine beliebig ab, betrachtete sie aufmerksam, legte sie weg und eine andere an, in der er sich ebenso wachsam studierte, sie waren ja nicht aus dem Eisern eines charaktvollen Lebens geschmiedet, sondern aus leichtestem, gewissermaßen versuchsweisem und auswechselbarem Material, keinesfalls waren sie ihm ins Fleisch gewachsen: mit andern Worten: Er wußte, daß er sich belog.²⁵⁷

Dieser spielerische Umgang mit den Masken ist nur in der Kunst möglich, wo keine Grenzen der Selbstinszenierung gesetzt sind, sogar die plastischen Mittel des Schreibens die Grenzüberschreitungen und die Erweiterung des Subjektbegriffes fördern.

Das sich aus Wort- und Erinnerungsfetzen zusammengeheftete narrative Ich ist ein der Signifikantenkette unterstelltes Zeichen, es zeigt sich über sich hinaus, blinkert gleichzeitig mehrere Bedeutungen hinein, nimmt Bezug auf die Erinnerungen und Worten von anderen, übernimmt sie, schmuggelt diese ins Textgewebe derart hinein, dass sich die Grenzen der individuellen Gedächtnisse in einem intertextuellen Makrotext auflösen.

Der Spaziergang zur alten Tante im letzten Kapitel der *Memoiren* ist als Katalysator der metapoetischen Reflexionen des Autors instrumentalisiert, zugleich kennzeichnet dieser Weg symbolisch auch den Erinnerungsprozess. Die ohnmächtige, als „mythisch“ bezeichnete alte Tante, die durch ihre Erinnerungen im Leben gehalten wird, beschert den Ich-Erzähler mit der Freude der erinnernden Zeitreise. Ihre Erzählung beschwört den Geist einer versunkenen Epoche und diese Erinnerungsbilder fließen ins eigene Bewusstsein des Autobiographen über. Der interpersonale Austausch der Erinnerungen, wie die individuellen Vergangenheitsbilder ins kollektive Gedächtnis übergehen, sich austauschen und neue Kombinationen herstellen und so die Wandelbarkeit der individuellen und kollektiven Geschichtskonstruktionen herbeiführen, werden im literarischen Medium problematisiert.

Sie beschenkte ihn mit dem farbigen Trödel ihrer Erinnerungen mit der er sich dann seine eigenen anschaulicher ausstaffieren konnte, so wie jemand seiner Wohnung eine phantasievolle Note mit Gegenständen gibt, die er auf dem Flohmarkt erstanden hat – die Erinnerung an seine Kinderzeit, besonders, an seine Jugendjahre in Rumänien – oder vielmehr: die Ausgestaltung der Möglichkeit seiner selbst in jener Phase seiner vielerlei Metamorphosen bereicherte sich ganz ungemein durch das, was diese Modell-Weißrussin ihm an Anekdotischem, an Schilderungen, Betrachtungen, Denkformen und sprachlichen Wendungen vermachte, seine eigene Geschichte wurde dadurch immer vollkommener, lebensfülliger, glaubwürdiger, wahrer [...] ²⁵⁸

²⁵⁷ REZZORI, *Memoiren eines Antisemiten*, S. 283.

²⁵⁸ Ebda, S. 284.

Die Wahrheit der eigenen Geschichte besteht daher nicht in der exakten Vergangenheitsrekonstruktion, die wegen der Beschaffenheit des Erinnerns sowie der medialen Bedürftigkeit, zeitlichen Inkompatibilität und subjektiven Perspektivierung unmöglich wäre, umso mehr besteht sie in der immanenten, ästhetischen Wahrheit des Kunststückes. Rezzoris eigene Geschichte wird mit den Erzählungen von anderen wahrhaftiger und vollkommener. Der Wahrhaftigkeit des Kunststückes zuliebe überschreitet er die Grenzen der Realität und der Fiktion, des Eigenen und des Fremden, des Individuellen und des Kollektiven, des Vergangenen und des Gegenwärtigen. Durch diesen Wirklichkeitsentzug projiziert er die chamäleonhafte "Prawda"²⁵⁹ in eine ästhetische Dimension, wo die objektiven Wahrheitskriterien nur zum Teil gültig sind. Das vom Ich-Erzähler dirigierte ästhetische Täuschungsspiel, seine Bereitschaft, "die Welt umher sich zu erklären", "umzuträumen" und "umzuerfinden", diese Bereitschaft, die sich aus einer Bilderfülle ernährt, "die er sich aufnimmt wie ein Wal sein Plankton", ist als Rechtfertigung eines multiplizierten Wahrheitsbegriffes zu lesen.

Eine streng autobiographisch gesteuerte Interpretation der *Memoiren* könnte im dichterischen Arrangement der symbolträchtigen Motive eines Lebens nicht die gattungstraditionellen Voraussetzungen finden. Trotz der absichtlichen Verzerrungen zeichnen sich dennoch einige Elemente im Text, die leitmotivartig den narrativen Selbstfindungsprozess durchziehen und in Form von ästhetisch verdichteten Bildern zugleich Vorstellungen von Kulturen, Weltmodellen und Epochen liefern.

²⁵⁹ Der russische Kapiteltitel *Prawda* - Wahrheit - spielt an die gleichnamige Zeitung an, die mit seinen vielerlei Namen und Herausgeber die Zensoren irre zu führen versuchte. Mit diesem Verweis suggeriert Rezzori die Vielgesichtigkeit der Wahrheit.

5.2.1. Poetik des Erinnerns: die „Epochenverschleppung“

Die Poetik des schreibend-erinnernden, Vergangenheit beschwörenden und bewahrenden Autors summiert sich in dem selbstgeprägten Begriff „Epochenverschleppung“. Die Theorie der Epochenverschleppung ist nicht nur ein poetisches Programm, sondern auch eine aufgrund geschichtlicher Erfahrungen entwickelte Erkenntnistheorie, eine Theorie des kognitiven Zugangs zur Wirklichkeit, der Wahrnehmung, und der Organisierung menschlicher Erfahrungen unter der Bestimmtheit zeitlich-räumlichen Umständen. Die Semantik der Zusammensetzung vermittelt den Grundansatz, und zwar das Sich-Ineinanderschieben, die Verflechtung der Zeitebenen, die bestimmende Auswirkung „mitverschleppter“, vergangener Erfahrungen und Erlebnisse im gegenwärtigen menschlichen Handeln und der Perzeption, die notwendig bestimmende Anwesenheit der Vergangenheit. Mit einer der zahlreichen Definitionen Rezzoris heißt es wie folgt:

Damit ist gemeint das anachronistische Überlappen von Wirklichkeitselementen, die spezifisch einer vergangenen Epoche angehören, in die darauffolgende. Nicht alle Erscheinungen gaben das gleiche Trägheitsmoment. Manche bestehen über sich selbst hinaus. Sie erweisen sich dabei als Stimmungsträger, die nicht nur einzelne, sondern beinahe alle über die tatsächlich bestehende Wirklichkeit täuschen. Das Gegenwartserlebnis läuft nebenher. Keiner lebt gänzlich im Jetzt und Hier. Die Kunst – wo sie nicht der Gegenwart vorausgeht – ist ein gefährlicher Helfer der Epochenverschleppung.²⁶⁰

Die theoretische Annahme Rezzoris fasst diese Definition schon verallgemeinert, ausgedehnt auf die menschliche Erfahrung und Erkenntnis, zusammen. Ferner wird auch die Rolle der Kunst in dieser anachronistischen Wahrnehmung hervorgehoben, und dadurch seine grundlegende Kunstauffassung indirekt vermittelt: die Kunst wird nicht als von der Wirklichkeit unabhängiges, autonomes Medium betrachtet, sondern der epochenverschlepperischen Wahrnehmung untergeordnet. Kunst und Leben weisen daher wesentliche Überlappungen auf, verflechten sich gemäß dem Prinzip der Epochenverschleppung.

Die Bedingtheit von Rezzoris Weltanschauung von diesen mitverschleppten Perzeptionsmechanismen bleibt zwar in dieser Definition verborgen, seine Selbstidentifizierung als Epochenverschlepper, das literarische Spiel mit den ins Medium der Literatur übertragenen Wirklichkeitselementen eigenen Lebens, die in die Vergangenheit gerichtete erzählerische Perspektive deuten jedoch daraufhin, dass der epochenverschlepperische Schriftstellergestus mehr als eine in der Literatur entwickelte

²⁶⁰ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 13.

Poetik ist, er ist ein determinierender Perzeptionsmodus und spielt die Rolle der Überlebensstrategie schlechthin. Das Phänomen der Epochenverschleppung bei Rezzori analysierend, kommt Corinna Schlicht zu ähnlichen Schlussfolgerungen:

Bei der Epochenverschleppung haben wir es mit dem Knotenpunkt zu tun, an dem die Person Gregor von Rezzori mit dem Autor Rezzori zusammenfällt. Mehr noch, die Epochenverschleppung ist m. E. eine in die Literatur übertragene, biographisch motivierte Über-Lebensstrategie und Existenzform. Oder – anders gesagt – handelt es sich bei der Epochenverschleppung um beides, um literarischen Ausdruck bzw. poetologisches Programm und zugleich um biographische Zustandsbeschreibung und innere Notwendigkeit.²⁶¹

Das Phänomen der Epochenverschleppung zieht sich durch das ganze Lebenswerk Rezzoris: “Das parallele Nebeneinanderherlaufen von Wirklichkeiten ist ein Thema geblieben, das mich zeitlebens beschäftigt hat.”²⁶² Es wird als grundsätzliches lebensorganisierendes Prinzip in Europa, als ein “erzeuropäisches Phänomen” identifiziert, das nicht nur individuelles Handeln bestimmt, sondern “überall zu entdecken ist”, die Wirklichkeit selbst ist in einer epochenverschlepperischen Weise – laut Rezzori - zugänglich. Und im Prozess des Schreibens kommt das in bewussterer Form zur Geltung. Das schreibende Subjekt selber setzt durch seine die Handlung organisierende, aktive Schreibtätigkeit den Mechanismus der Epochenverschleppung in Gang. Seine poetologischen Überlegungen im Buch *Greif zur Geige Frau Vergangenheit* reflektieren diesen Vorgang:

Was, in der Tat geschieht, wenn einer eine Geschichte erzählt? Es nimmt ein Stück Geschehen aus der Vergangenheit und bringt es wieder in die Gegenwart. Schreibt er es auf, so bannt er es in eine Art Niemandsland der Zeit – bewahrt es dort zur beliebigen Vergegenwärtigung: jedermann, der imstande ist, die magischen Zeichen der Schrift als Schlüssel zu benutzen, kann es sich nach Belieben als eine wiederbelebte Wirklichkeit ins Jetzt – und – Hier holen.²⁶³

Wie aus dem Zitat hervorgeht, besteht die Rolle des “epochenverschlepperischen” Schriftstellertums in der Vergegenwärtigung, der illusorischen Wiederbelebung des Vergangenen, in der Schaffung einer Quasi-Wirklichkeit. Die Kunst und die Literatur basieren auf der Illusion, die Zeit aufhalten, aufheben, sogar ins Ewige ausdehnen zu können. Dieser unendlich-ewige Raum wird mit der Metapher “Niemandsland der Zeit” anschaulich gemacht, die die zeitlich-räumlichen Dimensionen in einer ort- und zeitlosen Raumvorstellung versöhnt. Nach dieser metaphysischen Erläuterung wiederholt sich die Grundidee in einer profanen Ausdrucksform. Die Ohnmacht des Schriftstellers besteht - laut Rezzori – in seiner Fähigkeit, “nach Belieben eine wiederbelebte Wirklichkeit ins Jetzt – und – Hier holen” zu können. Die Wiederkehr der örtlich-zeitlichen Kategorien “Jetzt” und

²⁶¹ SCHLICHT, CORINNA: *Epochenverschleppung im Kontext des Weiblichen*. S. 25-41. In: *Austriaca*. Gregor von Rezzori, Nr. 54, 2002, S. 25.

²⁶² REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 298.

²⁶³ REZZORI, GREGOR VON: *Greif zur Geige Frau Vergangenheit*, München, Bertelsmann, 1978, S.158.

“Hier” deutet mittelbar auf den illusorischen, fiktiven Charakter dieser kreierten Wirklichkeit hin. Inwieweit diese Kategorien “Jetzt” und “Hier” bei Rezzori als bezeichnend für die Fiktion stehen, kann sein früher zitierter Gedanke erläutern: “Keiner lebt gänzlich im Jetzt und Hier.”

Die in diesen Reflexionen kurz zitierten poetologischen und philosophischen Überlegungen kursieren vor allem um zeitlich-räumliche Kategorien. Dies ist entlang der zitierten und Schlüsselwörter – Urzeitforschung, Geschichte, Mythenland, Epochengeist, Wirklichkeit, Epochenverschleppung – konsequent nachvollziehbar. Das vergegenwärtigte “Jetzt” und “Hier”, die “wiederbelebte Wirklichkeit” der Rezzorischen Werke machen nicht nur den Kontext und Hintergrund der Handlungen aus. Sie erscheinen nicht als theatralische Requisiten, transparent und nebenbei, die Zeit-Ort-Konstruktion beherrscht mit seiner metaphysischen, kosmischen Anwesenheit die Rezzorische literarisierte, fiktiv-reale Welt. Die skizzierten Lebenswege verhalten sich als Abdrücke des herrschenden Epochengeistes, durch ihre konditionierten, beschränkten Handlungsräume verweisen sie auf die epochale Atmosphäre und historisch-soziale Umstände.

Der durch den unberechenbaren, historischen Verlauf mehrfach aufgezwungene Wirklichkeitswandel im zwanzigsten Jahrhundert ist daher bei Rezzori ein zentrales Thema. Es erscheint vor allem als identitätszerstörendes Phänomen, das das Ich zur Neuformulierung seiner existentiellen Grundlagen zwingt. Die Aufgabe der Neuordnung des persönlichen Seelenchaos erfolgt durch eine konsequente Rechenschaftsablegung gegenüber der neu entstandenen Wirklichkeit. Die konsequente Registrierung der Änderungen an Ort und Zeit ist demzufolge das Ergebnis dieses verschärften historischen Blickes. Die Wirklichkeitsbewältigung und die Neuformulierung des Ichs vollziehen sich entlang der registrierten, zeitlich-räumlichen Differenzen und erscheinen vor allem als sprachliches Problem, als Suche nach der adäquaten Ausdrucksform.

5.1.4. *Blumen im Schnee* (1989)

Bereits der Untertitel (*Portraitstudien zu einer Autobiographie, die ich nie schreiben werde, auch: Versuch der Erzählweise eines gleichermaßen nie geschriebenen Bildungsromans*) eröffnet einen metanarrativen Horizont, in dem die Möglichkeit einer kohärenten Selbstdarstellung in Form einer Autobiographie als ein sich linear und teleologisch entfaltender Lebensweg in zweimal negierter Aussage abgelehnt wird. Darin liegt die „erfreulichere, genussvolle Seite“ der narrativen Selbstfindung laut Bruyn, er identifiziert nämlich den erinnernden Akt mit einem Bescherungsakt, indem dem Erinnernden ein zweites Leben geschenkt wird, sogar die Möglichkeit, die Gewalt des Todes zu überwinden und einen Dialog mit den Verstorbenen zu führen²⁶⁴.

Die „Struktur der wechselseitigen Reflexion“ wird bei Paul de Man²⁶⁵ als ein inneres Textmerkmal der Autobiographie gedeutet, die nichts anderes ist als eine Denkfigur. Demgegenüber seien nicht nur die gattungsspezifischen Einordnungen, sondern auch die distinguierenden Annäherungen zwischen Fiktion und Autobiographie bei autobiographischen Schriften irreführend. In diesem Diskurs des „Sich-selbst-Wiederherstellens“ spielt die Stilfigur der Prosopopöie die Rolle des narrativen Ordnungsprinzips. Anhand der Prosopopöie, „der Fiktion der Apostrophierung einer abwesenden, verstorbenen oder stimmlosen Entität“²⁶⁶ – so Man – wird einem Namen die Macht der Rede, die Artikulation der Stimme, die Rhythmik der Gebärde, die Konturen eines Gesichtes, das heisst einem Namen wird (sprachliche) Maske verliehen.

Bei der Relektüre des veröffentlichten Buches reflektiert auch Rezzori die Unvollständigkeit und die Unzulänglichkeit seiner autobiographischen Erinnerungsarbeit. Über sein Unterfangen, anhand von Episodischem und Anekdotischem ein Bild über seine Charaktere zu liefern, äußert sich unzufrieden und ergänzt sie sofort mit einigen neuen Geschichten.²⁶⁷ Diesem unendlichen Prozess des „Gebens und Nehmens von Gesichtern“, der „Maskierung und Demaskierung, Figur, Figuration und Defiguration“²⁶⁸ – wie Paul de Man den Versuch des Autobiographen charakterisiert – kann nur durch rhetorische Mittel ein Ende gesetzt werden. Dieser offene Aspekt des Andenkens wird im Buch Rezzoris im

²⁶⁴ BRUYN, DE GÜNTER: *Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie*. Fischer, 1995, S. 19.

²⁶⁵ MAN, PAUL DE: *Autobiographie als Maskenspiel*. 131-147. In: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Suhrkamp, Frankfurt, 1993.

²⁶⁶ Ebda, S. 140.

²⁶⁷ REZZORI, GREGOR VON: *Der Künstler als Knabe*, In: *Zeit-Magazin*, Nr. 18 1989, S. 51-52.

²⁶⁸ Ebda, S. 140.

metaphorischen Schlussbild mitreflektiert:

So gleiten sie durch die Welt in Reif und zeichnen in den schwarzen Spiegel des Eises die dünnen Fischgrätenmuster ihrer Spur, die eine weit und lang gezogen, die andere kürzer und enger. Und das fließt zusammen mit Cassandra und der Dame in Weiß, die mir davon berichtet hat, wiewohl sie auf dem Bild, das ich von ihr besitze, in Schwarz gekleidet ist, magisch der Erinnerung entstiegen wie die Schemen, die auf den fotografischen Platten im sacht von meines Vaters Hand geschaukelten Entwicklerbad Gestalt annahmen.²⁶⁹

Das mittels eines Fotos evozierte Erinnerungsbild wird in der dichterischen Imagination von der realen Referenz ins Metaphorische erweitert, so dass das ausgesteifte Bild des Schlittschuhlaufens mit einer metanarrativen Symbolik bereichert wird und die Dialektik des Vergessens und Erinnerns veranschaulicht.

Die leitmotivhaft wiederkehrende Schneemetapher als ein verschleiernendes Material kann als das Komplementäre der Erinnerung, das Vergessen gedeutet werden. Die gefrorene Flussoberfläche, die „kein Schnee hatte trüben können“, und die „bis auf den Grund durchsichtig war“²⁷⁰, fügt sich in dieses dichterischen Bild als die tiefgreifende und enthüllende, erhellende Arbeit des Erinnerns. Zugleich wird auch das Lückenhafte als Charakteristik für die Erinnerungsstruktur mit Hilfe dieses ästhetischen Bildes für relevant erklärt. Die Bedeutung der Vergangenheit ergibt sich in Rezzoris Autobiographie im fortwährenden nostalgischen Oszillieren zwischen Damals und Heute, sie wird in dem Erinnerungsprozess erfunden und zugleich in seiner Gemachtheit reflektiert.

5.2.2.1. Multiple Grenzerfahrungen und Heimatmatrix

„Ich bin nicht denkbar, ich kann mich nicht denken, mich mir selbst nicht vorstellen ohne Czernowitz.“²⁷¹

Die ontologische Grundlage des menschlichen *"In-der-Welt-Seins"* definiert Soja in einem triadischen Bezugsrahmen, in dessen Verhältnissystem sich das Individuum bewegt, handelt und sich definiert, das heißt unser Dasein "ist immer sozial und zugleich auch räumlich und zeitlich, oder geographisch und historisch, falls wir dies mit konkreten Begriffen fassen wollen."²⁷²

Diese historisch-geographische und soziokulturelle Folie in *Blumen im Schnee* evoziert das fernste Kronland der Donaumonarchie, die Bukowina der Zwischenkriegszeit,

²⁶⁹ REZZORI, *Blumen im Schnee*, S. 287.

²⁷⁰ REZZORI, *Blumen im Schnee*, S. 286-287.

²⁷¹ Rezzori in einem Interview mit Hanjo Kesting. IN: *Die Epiphanie des Balkans. Gregor von Rezzori im Gespräch mit Hanjo Kesting*. S.19-33. In: Die Horen, Jg. 35, Band 1990/3, Ausgabe 159, S. 33.

²⁷² SOJA, *New Twists*, S. 244.

deren Grundstimmung nach dem Anschluss an Rumänien eine fundamentale, mythenwebende Nostalgie prägte.

Das im Jahr 1914 geborene Kleinkind hatte an der verklärten, alten Welt, sowie am Ersten Weltkrieg keinen unmittelbaren Anteil, die weitreichenden Folgen des Wertezersfalls, die Labilität der abgesteckten Bezugspunkte, die Unmöglichkeit der Kommunikation und der Selbstdeutung infolge dieses Verlustes nahm es dennoch im privaten Raum wahr:

Der Mythos dereinstigen Reichtums, der verloren war, wurmte uns ebenso, wie er uns hochmütig machte. Alle unsere Anstrengung war darauf gerichtet, um keinen Preis für deklassiert zu gelten. So war nichts gänzlich eindeutig. Nichts war entschieden das, was es war. Alles lag in einer Art gefälltes Licht. In jeder Weise hatte unsere Existenz etwas Unwirkliches – und wenn diese Unwirklichkeit auch etwas ungemein Poetisches enthüllt, so war es der Verrücktheit unserer Lage und unserer Eltern zu verdanken – und wir wussten das. Denn verrückt waren sie beide, jeder auf die eigene Art: jeder in seiner persönlichen Querköpfigkeit, deren Grund und Ursprung in der queren Stellung innerhalb einer insgesamt aus den Fugen geratenen Welt zu suchen war. [...] Unsere Kindheit verlief unter gesellschaftlich aus ihrer ursprünglichen Position ver-rückten Menschen in einer historisch ver-rückten Zeit und war erfüllt von Unruhe allerlei Art; und wo die Unruhe zum Leid führt und das Leid zur stummen Klage, da blüht die Poesie.²⁷³

Diese Krisenerfahrung, die eine Identifikationsbasis unsicher machte, wirkte mangels unmittelbarer Erinnerung als imaginationsspornende Leerstelle und veranlasste den Autor zur deren schriftstellerischen Fixierung mehr als nur zwecks eines "autotherapeutischen Bewältigungsversuchs"²⁷⁴, wie Jaštal Rezzoris autobiographisches Unterfangen wertet.

Die facettenreiche, psychosoziale Schilderung der einzelnen epochengeformten Lebensbahnen, eingebettet ins Czernowitzer interbelische Milieu, deutet zeittypisch auf den historischen und soziokulturellen Kontext hin, wie Jaštal treffend feststellt: "Das Anliegen seiner Erzählkunst, die seine Psychogramme der Protagonisten mit Soziogrammen seines Herkunftsmilieus verbindet, ist eine pointierte Wiedergabe der Mentalität und Aura eines Orts und einer Zeit. [...]"²⁷⁵

Dieser emblematische Zeitraum trägt demnach die Kennzeichen jener imaginativen Landkarte, die man heute mit der versunkenen, mythischen Kulturlandschaft Czernowitz/Bukowina bezeichnet, deren Idealisierung mit Franzos' Kulturbilder²⁷⁶ den Anfang nahm, und deren erinnerndes Nachbild die deutsch-jüdische Dichtung von Celan und Rose Ausländer reaktivierte, sogar ins "kulturelle Bildgedächtnis" einprägte²⁷⁷. Nicht zuletzt

²⁷³ REZZORI, *Blumen im Schnee*, S. 208-209.

²⁷⁴ JAŠTAL, KATARZYNA: *Bukowiner nationale Spielarten und Gregor von Rezzori*. S. 95-105. In: *Austriaca. Gregor von Rezzori*, Nr. 54, 2003, S. 98.

²⁷⁵ Ebd., S. 166.

²⁷⁶ FRANZOS, KARL EMIL: *Aus Halb-Asien. Kulturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrußland und Rumänien*. 2 Bände, Bonz, Stuttgart, S. 1888-89.

²⁷⁷ Siehe MENNINGHAUS, WINFRIED: "Czernowitz/Bukowina" als Topos deutsch-jüdischer Geschichte und Literatur, S. 345-357. In: *Merkur*, Heft 3/4, 53, Jahrgang März/April, 1999, Klett-Cotta, Stuttgart, S. 347.

trägt auch Rezzori mit seinen schattierenden Pinselstrichen zur Profilierung dieses Topos bei.

Die zwei wesentlichen Bestandteile der Semantisierung der Bukowina als Diskurs "gelungener Multikulturalität und kreativer Vielsprachigkeit"²⁷⁸ identifiziert Menninghaus in der friedlichen Koexistenz von verschiedenen Völkern und in der Rolle der Dichtung. Zur Verständlichmachung dieser Motive akzentuiert er ihre Verwurzelung im historischen Kontext, aber auch den Beitrag weiterer Faktoren wie die deutsche Sprachhegemonie und die "flüchtige Interessenkonkordanz von Wien und <neuem Jerusalem>"²⁷⁹. Diese letztere begünstigte einerseits die Herausbildung eines aktiven, jüdischen Bürgertums, andererseits ein "wirkungsvolles Schutzdach gegen die Anfeindungen und Ressentiments, denen die Juden der Bukowina von seiten der anderen Bevölkerungsgruppen durchaus ausgesetzt waren."²⁸⁰

Den deutschen Charakter der Gegend verliehen also die deutschsprachigen, assimilierten Juden, die seit dem achtzehnten Jahrhundert von der österreichischen Politik dank ihrer übernationalen Einstellung unterstützt waren und politische Gleichberechtigung erfahren. Als deutsche Kulturträger fundierte diese soziale Schicht durch ihre enorme wirtschaftliche und intellektuelle Aktivität das kulturelle Niveau der Region. Zuzufolge dieser renommierten Position geriet sie aber von Zeit zu Zeit in Konflikt mit anderen Nationalitäten. Kulturkampf, Sprachstreiten und Identitätskrise als generelle Begleitphänomene des Minderheitendaseins entwickelten sich auch in der bukowinischen jüdischen Literatur zu zentralen Fragestellungen und dementsprechend funktionierte die Kunst oft als Sublimationsmedium.²⁸¹ Mit der Berücksichtigung dieser Tatsachen sind sich die Forscher darin einig, dass die vorkriegerische Atmosphäre des habsburgischen Kronlandes nicht durch ein konfliktfreies Zusammenleben von verschiedensten Nationalitäten (Volksdeutschen, Ruthenen, Rumänen, Armeniern, Juden und Polen) gekennzeichnet war. Die zugesprochenen Privilegien für die Juden sowie die tief wallenden nationalen Ambitionen verursachten eine sich immer weiter vertiefende Kluft zwischen den ansässigen Völkerschaften.

²⁷⁸ Ebda, S. 349.

²⁷⁹ MENNINGHAUS: *"Czernowitz/Bukowina" als Topos deutsch-jüdischer Geschichte und Literatur*, S. 350.

²⁸⁰ Ebda.

²⁸¹ Harmut Merkt zitiert hier Bernd Kolf: "[...] wegen ihrer Sprache gehört sie [die Literatur] nicht zu dem Land, in dem sie entsteht, wegen ihrer Thematik und Lebensanschauung nicht zur der Literatur, mit der sie die Sprache gemeinsam hat. Und zur Eigenständigkeit ist sie zu schwach, weil sie keinen Rezeptionsraum hat, weil ihr die Publikationsmöglichkeiten fehlen und vor allem die Leser. Aus dieser Frustration aber entspringt auch ihr Selbstbewußtsein. Siehe In: MERKT, HARTMUT: *Poesie als inneres Exil*, S. 355-366. In: GOLTSCHMIGG, DIETMAR; SCHWOB, ANTON: *Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft*. Tübingen, Francke, 1990, S. 357.

Nach der Anknüpfung der Region an Rumänien nach dem Ersten Weltkrieg verstärkten sich Tendenzen zur Rumänisierung und diese neue Situation, wobei auch Wien als Kulturhauptstadt allmählich an ihrer Adhäsionskraft einbüßte, forderte von den bukowinischen Nationalitäten neue Ausrichtungen und Standpunkte zur Formulierung ihres Selbstverständnisses. Diesen Kontext reflektiert Rezzori in seiner Erzählung wie folgt:

Nach dem Zusammenbruch der k. u. k. Monarchie war die Bukowina 1919 zu Rumänien gekommen. War ein Alt-Österreichers Tagen des sprachlich und kostümlich bunte Völkergemisch dort ein reizvoller Zusatz an Farbigkeit auf der Folie des beihäbig gesitteten Alltagslebens eines blühenden Kronlandes gewesen, so war das jetzt bald umgekehrt: Die Folie der Zivilisation schien einem unordentlich zusammengewürfelten ethnischen Konglomerat nur äußerst oberflächlich aufgesetzt zu sein und blätterte zusehends ab.²⁸²

Infolge der Auflösung des habsburgischen Machtapparates eskalierten auch die differenzierenden, deutschsprachigen Selbstdeutungen zwischen den Bukowiner reichsdeutsch gesinnten Volksdeutschen und dem deutschsprachigen, jüdischen Bürgertum; ein Umstand, der die Selbstverortung der österreichischen Familie weitgehend erschwerte. Zum Verständnis dieser problematischen, soziokulturellen Positionierung der Familie Rezzori unterscheidet Jaštal in Anlehnung an Andrei Corbea-Hoişie zwei konkurrierende Legitimationsmodelle:

Die Bukowiner Volksdeutschen, die sich nun öffentlich zu der ethnischen Herkunft bekannten, orientierten sich nach Berlin während sich die deutschsprachigen Juden des ehemaligen habsburgischen Kronlandes auf das kulturelle Kapital der deutschen Sprache beriefen. Es waren vor allem die Czernowitzer Juden, die meist ungeachtet ihrer individuellen politischen Überzeugung österreichisch gesinnt blieben.²⁸³

Die an die Peripherie der Kronländer delegierten Staatsbeamten gerieten infolge des Umbruchs der Donaumonarchie in eine undefinierbare, unsichere Situation. Entzogen wurde nämlich die Legitimationsbasis ihrer durch verinnerlichte Missionsrolle und Überlegenheitsbewusstsein geprägten Position, ein Verlust, der in der damaligen Wahrnehmung der Betroffenen mit einer Art Exil gleichzusetzen war: „verschlagen in ein Kolonialland, das von den Kolonialherren verlassen worden war.“²⁸⁴

Die unsichere Existenz Erfahrung während des Übergangs multipliziert sich im Falle der Familie Rezzori mit einem räumlichen Marginalerlebnis, am Randgebiet der Donaumonarchie, in der Vielvölkerstadt Bukowina als kulturelle Statthalter und imperialistische Fahnenträger verbannt zu sein und zugleich in diesem Bewusstsein der „Kulturdünger“ – wie der Vater Rezzoris sich nannte – erschüttert zu sein, als deklassiert zu gelten. Das westliche Überlegenheitsgefühl der hiesigen österreichischen Staatsbeamten

²⁸² REZZORI, *Blumen im Schnee*, S. 71.

²⁸³ JAŠTAL, *Erzählte Zeiträume*, S. 176.

²⁸⁴ REZZORI, *Blumen im Schnee*, S. 71.

wurde demzufolge mehrfach delegitimiert: sie wurden einerseits als zweitrangige Randsiedler mitsamt den lokalen Volksdeutschen behandelt, andererseits ihr Westlertum war auch im Westen in Frage gestellt:

Dennoch waren wir schon bewußt und entschieden >Westler<. Daß wir dadurch auf zweifache Weise heimatlos wurden, sollten wir erfahren, als wir später in den Westen kamen und uns in vielerlei Weise als Östler fühlten; noch später erst recht, als unsere Heimat endgültig zu einem Osten kam, der sie von unserer Welt grundsätzlich trennte.²⁸⁵

Diese sozialhistorische Kontextualisierung der Lebenserzählung *Blumen im Schnee* fokussiert hauptsächlich auf die bukowinischen Kindheitserinnerungen des Ich-Erzählers und klammert jeglichen Hinweis über die Erzählgegenwart aus. Diese Erzählweise bestätigt somit die in der Forschung etablierte Feststellung über die Schreibmotivation des Autobiographen als Erinnerung an eine "Kaste des k.u.k. Adels" und auch die Annäherung des Werkes Rezzoris als Fortschreibung des habsburgischen Mythos.

In dieser Lesart ist die von Magris formulierte Einordnung hinsichtlich des Mythisierungsgrades der Werke von Rezzori stichhaltig und weiterführend: er ist "einerseits der letzte Dichter der östlichen Kronländer der Monarchie, so ist er auch jener Schriftsteller, der die geschichtliche Tragweite des Zusammenbruchs durch die Verlagerung in die Gefühle der einzelnen Menschen und in die lyrische Atmosphäre des Romans festgehalten hat."²⁸⁶

Die im Mikrokosmos seiner Familie modellierten Konsequenzen der historischen Begebenheiten, die erstellte Figurentypologie und die geschilderten Versuche zur Vergangenheitsbewältigung konturieren eine Darstellungsweise und eine schriftstellerische Perspektive, die - so Magris - „nicht im Reich des Mythos gefangen bleibt, sondern vermag, zumindest bis zu einem gewissen Grad, die Wirklichkeit zu durchschauen“²⁸⁷.

Indes bleibt die dem habsburgischen Mythos eigentümliche Grundstimmung nicht nur in den Romanen von Rezzori, sondern auch in seinen autofiktionalen Schriften vorherrschend, die durch Dekadenz, Auflösung und Entfremdung in einem nicht mehr berechenbaren historischen Kontext charakterisiert ist. Die Beschreibung der "Möglichkeitsmenschen" von Musil, die in einem „feinen Gespinnst von Dunst, Einbildung, Träumen und Konjunktionen leben“²⁸⁸, gilt auch für die Charakterisierung von vielen Protagonisten Rezzoris. Ihre Wahrnehmung ist von der irrationalen Erfahrung des Traumzustandes als konstante Befindlichkeit bestimmt. In einer illusorischen Traumwelt und im Bannkreis der

²⁸⁵ REZZORI, *Blumen im Schnee*, S. 56.

²⁸⁶ MAGRIS, CLAUDIO: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Otto Müller Verlag, Salzburg, 1966, S. 304.

²⁸⁷ Ebda, S. 306.

²⁸⁸ Magris zitiert aus Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 280.

Vergangenheit zu erstarren, dem vernichtenden Strom der Zeit zu widerstehen als Motive des habsburgischen Mythos werden auch in Rezzoris Autobiographie auf höchstem Niveau literarisiert und anhand von Textsignalen wie „Flüchtlingdasein“, „Anachronismus“ als Lebensgefühl, „Epochenverschleppung“, „das Paradoxe“ als alltägliche Erfahrung verarbeitet. Rezzoris literarischer Fokus richtet sich auf die Psyche seiner Familienmitglieder; er forscht nach den Spuren, die aufgrund des Wirklichkeitswandels in den menschlichen Charakteren eingepägt worden sind, bemüht sich, die versteinerten Masken einer Übergangsepoche als „Zeitdokumente“ aufzudecken:

Ich treffe noch gelegentlich auf Gestalten, die scheinbar unberührt aus der Vorwelt kommen und sonderbar wie Saurier durch die Gegenwart wandeln; und forsche ich zudringlich nach, so finde ich sie gewissermaßen ausgehöhlt – Persönlichkeiten, zweifellos, nämlich ganz und gar persona: Maske, nachgebildet einer epochenbedingten stereotypen Form. Die Schalenbildung einer zeitresistenten Persönlichkeit hat das Individuelle aufgezehrt. Geblieben ist bei allen persönlichen Eigenschaften ein mehr oder weniger anachronistisches Zeitdokument.²⁸⁹

Die Figurenbeschreibung ist untrennbar vom lebensweltlichen Mikroraum, der sich als ein sachlich-sozialer Bewegungsraum auszeichnet und den Kontaktbereich der darin handelnden Personen bestimmt. Den erzählten Räumen kommt in diesem Sinne auch in *Blumen im Schnee* mehrfache Funktion zu: als deskriptive Elemente können sie den Handlungsrahmen ausstecken, der zugleich soziokulturelle Semantik in sich trägt; dank der dichterischen Bedeutungszuschreibungen können sie sogar über ihre konventionellen Sinne hinaus auch ein figürliches Surplus übermitteln.

Der deutsch-jüdische Topos von „Bukowina/Czernowitz“ umfasst neben dem Naturreichtum einen markanten urbanen Aspekt, die Stadt wird dabei als zivilisatorisches Modell, als "gesegneter Bereich des deutschen Geistes"²⁹⁰ begrüßt. Demgegenüber tut sich die Topographie der analysierten Autobiographie weniger in ihrer urbanen Ausprägung auf, vielmehr durch den Prisma des Kindes im Profil einer erinnerungshaft verschleierte, grandiosen Provinz, als eine verklärte Naturlandschaft, als Heimatsort mit mythischen Kenndaten.

²⁸⁹ REZZORI, *Blumen im Schnee*, S. 211.

²⁹⁰ Menninghaus zitiert Franzos: "Das ist aber die letzte Prüfung. Die Haide bleibt hinter uns, den Vorbergen der Karpathen braust der Zug entgegen und über den schäumenden Pruth in das gesegnete Gelände der Bukowina. Der Boden ist besser angebaut und die Hütten sind freundlicher und reiner. Nach einer Stunde hält der Zug im Bahnhofe zu Czernowitz. Prächtig liegt die Stadt auf rangender Höhe. Wer da einfährt, dem ist seltsam zu Muthe: er ist plötzlich wieder im Westen, wo Bildung, Gesittung und weißes Tischzeug zu finden. Und will er wissen, wer dies Wunder vollbracht, so lausche er der Sprache der Bewohner: sie ist die deutsche... Der deutsche Geist, dieser gütigste und mächtigste Zauberer unter der Sonne, er - und er allein! - hat dies blühende Stücklein Europa hingestellt, mitten in die halbasiatische Culturwüste! Ihm sei Preis und Dank!" Siehe: MENNINGHAUS, *"Czernowitz/Bukowina" als Topos*, S. 353.

Der Heimatbegriff wird während des Erinnerns geprägt, emotionell geladen, so dass die "durch Ambivalenzen gebrochenen Beschreibungen"²⁹¹ des Kindheitsortes den "Diskurs der Heimatkonstellationen"²⁹² erschaffen, wie Cristina Spinei treffend den Text wertet.

Das Heimatkonzept betrachtet Spinei aufgrund seiner Häufigkeit im Rezzorischen Textkorpus nicht bloß als Analysekategorie, sondern als eine "Bedeutungsmatrix von Diskursen, Narrativen, Bildern und Praktiken"²⁹³. Wegen seiner komplexen Semantik eröffnet dieser Identitätsaspekte einverleibende, Raum- und Zeitbezüge umfassende, sprachliche Implikationen aufweisende Relationsbegriff einen geeigneten Zugang zu Rezzoris polyphon präsenten und sich verkreuzenden Lebenswelten und Identitätsdimensionen.

Die sich kontinuierlich neu formende Korrelation Heimat-Identität entpuppt sich als ein "lebendiger Daseinszusammenhang, als Element aktiver Auseinandersetzung"²⁹⁴. Gerade deshalb erweist sich es als gewinnbringend für die Erkundung der den Text subtil durchziehenden "Heimatmatrix"²⁹⁵, des "Raumkorrelats", das "sich an der Schwelle zwischen einer soliden Verankerung in der Realität, einer Evasion ins Imaginäre und einer mythischen Komponente platziert."²⁹⁶

Die zu Maßstäben designierten Kategorien der "Räumlichkeit" und "Zeitlichkeit" dieses Beitrags erfahren aus den ausgeführten Heimatsinterpretationen von Cristina Spinei wesentliche Ergänzungen und auch Bestätigung für unsere Überlegungen. Die Raumterminologie und Zeitlichkeitskategorien rücken auch in der Untersuchung von Cristina Spinei markant in den Vordergrund und die im Begriff „Heimat“ inhärenten raumzeitlichen Implikationen erhalten einen erheblichen Akzent. Die schon skizzierte Thematik der Korrelationen Raum - Zeit - Identität gewinnt im Heimatsbegriff ein universelles Exempel dafür, wie die Identität innerhalb einer räumlichen Formation ihre primärste Ausprägung erhält und sich in diesem Verhältnis unablässig neu profiliert.

Der Heimatsraum als geographisch definierbare Flächenausdehnung verfügt über weitere Dimensionen: als soziokulturelle Folie bestimmt er das menschliche Verhältnissystem und regiert die Interaktionen zwischen den Menschen. Die räumliche Aneignung geht immer auch mit einer Eingliederung in dessen gesellschaftliches Netzwerk einher, die ihre identitätsstiftende Funktion in den menschlichen Relationen, in den wechselseitigen Spiegelungen und Bestätigungen ausübt. Der Prozess der kommunikativen Bezogenheit und

²⁹¹ Siehe JAŠTAL, *Erzählte Zeiträume*, S. 172.

²⁹² Siehe SPINEI, *Über die Zentralität des Peripheren*, S. 172.

²⁹³ SPINEI, *Über die Zentralität des Peripheren*, S. 155.

²⁹⁴ Ebda, S. 156.

²⁹⁵ Ebda, S. 198.

²⁹⁶ Ebda, S. 199.

Kollationieren, in dem man den äußeren Fremden einzuholen versucht, bestimmt die Positionen innerhalb des dynamischen, soziokulturellen Geflechtes.

Rezzoris Heimatserkundungen demonstrieren, dass die Heimatsvorstellung, die also über eine bloße räumliche Festlegung hinausgeht und in ihrer Funktion einer verinnerlichten Bezugsgröße sowohl faktische als auch affektvolle sowie symbolträchtige und ideelle Aspekte verbindet, in ihrer Multidimensionalität ergreifbar gemacht werden kann, und zwar nicht nur als Ortsgebundenheit zum vertraulichen, geborgenen Paradies der Kindheit, sondern auch als Sinnbild für eine tradierte Werteordnung und nicht zuletzt als topographische Imaginäre und Projektionsfläche, zu deren Verhältnis das Ich sich fortwährend neu formuliert.

5.1.4.2. Identität im Schnittpunkt von familiären Portraitstudien

Rezzoris Autobiographie lehnt die narrative Methode des linearen Bildungsromans ab, dessen Erzähltechnik durch die Konstituierung einer zeitlichen Chronologie und einer ich-bezogenen Perspektivierung gekennzeichnet ist. Hingegen werden die autofiktionalen Komponenten gemäß eines strukturell und inhaltlich durchsetzten, spiralförmigen Erzählstils komponiert. Die dargestellten Ereignisse konzentrieren sich nämlich auf bestimmte Bezugspersonen, die auch zur Betitelung der einzelnen Kapitel dienen (*Kassandra, Die Mutter, Der Vater, Die Schwester, Strausserl*). Cristina Spinei entschlüsselt die soziokulturelle Symbolik dieses Aufbaus, indem sie darin die Darstellung der verschiedenen Identitätsdimensionen des Schriftstellers sieht, wie die "regionale plurikulturelle Identität in der Bukowina durch die Gestalt der Amme Kassandra, die übernationale Identität der Habsburger Monarchie verkörpert in der Elternmatrix, teilweise durch die Schwester Ilse und durch die deutsche Sprache als Bindebogen, ferner die ethnisch und sprachlich-kulturell äußerst heterogene, plurale zentraleuropäische Identität vermöge des Ich-Erzählers und der Erzieherin Strausserl"²⁹⁷. Die autobiographische Selbstinszenierung beruft sich in *Blumen im Schnee* auf die von der näheren Umgebung überlieferten Cluster von Werten und Mentalitäten, um die Einflüsse der Sozialisation auf den Ich-Komplex hervorzuheben.

Gemäß dieser Struktur unterliegen die wichtigsten Ereignisse einer immer anders kontextualisierten Rekapitulation, so dass sie immer wieder unter neue Beleuchtung geraten. Die anhand der Multiperspektivität rekonstruierte Vergangenheit ist nicht mehr eindeutig,

²⁹⁷ SPINEI, *Über die Zentralität des Peripheren*, S. 198.

sondern ihr dialoghafter Charakter akzentuiert sich noch emphatischer. Das erinnernde Subjekt will sich nicht in den Rahmen einer Linearität einschreiben, obwohl es gleichzeitig auch die Grenzen der Sprache, die Notwendigkeit des narrativen Erzählens nicht überwinden kann. Stattdessen werden fünf gleichrangige, autobiographische Erzählungen nebeneinandergestellt, bei denen der Ich-Erzähler als Knotenpunkt gilt. Diese textuell erarbeitete hybride Identitätsvorstellung literarisiert Rezzori übrigens auch mit der Metapher der von Cassandra in den Schnee gravierten Blumenmotive im Einleitungskapitel.

Die im Rahmen des Familienkreises vorgeführten menschlichen Interaktionen verlebendigen zugleich durch eine Strategie der wechselnden Perspektivierung, der Einblendungen von Außen- und Innensichten einen Kulturraum, wo die Auseinandersetzung mit dem Fremden, die wechselseitige Aneignung des Anderen durch eine interaktive Annäherung und Entfernung die verschiedensten Formen der völligen und partiellen Assimilation, der Abgrenzung und der Hybridisierung hervorbringen.

5.1.4.3. Medium zur multiethnischen Kultur: die rumänisch-ruthenisch-huzulische Amme

Der Einstieg der dichterischen Konfession mit der Darstellung Kassandras, seiner Amme, ist nicht nur eine Anforderung der chronologischen Narration, sondern er ist auch eine Anspielung auf ihre besondere, identitätsstiftende Rolle in der Einweihung des Autors in die bukowinische multikulturelle Realität.

Die aus dem märchenhaften Karpatennest stammende Bäuerin verkörpert für den Ich-Erzähler die mythische Figur einer instinktiven, archaischen „Weltvermittlerin“, sie ist „der Inbegriff des Geborgenseins, der Sicherheit [...]“²⁹⁸ Ihre robuste, rohe, hässliche Erscheinung, ihre geheimnisvolle Herkunft und ihr mosaikhaftes, aus vielen Sprachen gehortetes Brockenidiom skizzieren den Typ eines unbefangenen Naturmenschen. Ihr Porträt ist mithin von der Unmittelbarkeit der Natur nicht zu trennen, so dass eine konstitutive Rolle in der Figurenbeschreibung der naturhaften Umrahmung zukommt:

Die Erinnerung an sie ist nicht zu lösen aus der Landschaft, die sie hervorgebracht und reifen lassen hatte: die schwermütigen, trüg vom Silberland des Flusses durchzogenen Weiten des Bauern- und Hirtenlandes, gesäumt von den Hügeln und Bergen in der Dunkelheit der Wälder, aus denen sie stammte. Der Blick aus den Fenstern unseres Kinderzimmers ging über die grünen Buckel der Baumkronen des Gartens hinaus, wo die großen Wälder lagen.²⁹⁹

²⁹⁸ REZZORI, *Blumen im Schnee*, S. 15.

²⁹⁹ Ebda, S. 48.

Das Zitat verdichtet die die Kindheitstopographie des Autobiographen strukturierenden, emblematischen Ortsmotive, in denen die faktuale Beschreibung im Sinne einer möglichst genauen Rekonstruktion der Erinnerungsbilder durch eine Mehrdeutigkeit überlagert wird. In der poetischen Vision werden der Garten und der sich nach den Karpatenwäldern weitende Horizont durch den streifenden Blick mobilisiert und mit identitätsrelevanten Konnotationen gesättigt, so dass sich die evozierte Figur und die Natur in einer organischen, kosmischen Totalität auflösen.

Die zentrale Gestalt Kassandras im Zitat, die das in der Vorstellung des bewohnten, begrenzten Gartens versinnbildlichte Kulturelle und das freie, nicht zivilisierte, intakte Naturhafte verbindet, verlebendigt einerseits die Stereotypen über die außergesetzlich lebenden Bergbewohner der Karpatenwälder, die Huzulen. Zugleich versinnbildlicht die Amme durch ihre Anpassungsfähigkeit auch die plurikulturelle, regionale Identität. Der Stimmungsträger dieser Gegend in der Beschreibung ist die auratisch präsente Schwermut, die sich nicht nur im die entlegenen Wälder spähenden Blick Kassandras widerspiegelt, sondern auch die Erinnerungen des Autobiographen durchweht.

Bei der Identifikation Rezzoris mit dieser plurikulturellen Lebenswelt wird die Rolle des Mediums seiner Nährmutter zugeschrieben. Anhand der Raum- und Personenbeschreibung wird diese Pertinenz in der Lebenserzählung nicht nur räumlich verortet, sondern setzt sich auch im Bewusstsein der von seiner Amme ererbten eigentümlichen Sprachwirklichkeit - auch im Sinne einer Sprachheimat und einer Sprachlandschaft - durch.

Während die Heimat für die Eltern Rezzoris in ihrem östlichen Exil einen „provisorischen und fiktiven Charakter“ besaß, wurde dieser buntscheckige Knotenpunkt der Völker für Rezzori dank Kassandras kulturvermittelnder Funktion als eine sinnliche und natürliche Erfahrung mit all seinen Farben, Geräuschen, Gerüchen immer inniger und heimlicher wahrgenommen:

Ich liebte das Land und seine Schönheit, seine Weite und Ursprünglichkeit, und ich liebte das Volk, das dort lebte -: das vielgestaltige Volk nicht nur eines, sondern eines halben Dutzendes von Sprachen; das aber doch ein Volk von ganz bestimmter und besonderer gemeinsamer Prägung war. Ihm konnte ich nicht lieblicher verbunden sein als durch Cassandra.³⁰⁰

Die Verklärung der Naturschönheit und die multilinguale Besonderheit der Gegend evozieren den bekannten Bukowina-Topos und mobilisieren einen Heimatdiskurs, der die Inkorporation des Fremden durch seine mehrfachen Dimensionen für fruchtbar erklärt. Dies manifestiert sich nicht nur im harmonischen Verbundensein mit der Naturlandschaft, sondern auch im

³⁰⁰ REZZORI, *Blumen im Schnee*, S. 42.

Verhältnis zu den Einheimischen. Bei dieser körperlich-sprachlichen Einwurzelung in den heimatlichen Raum spielt Kassandras Wesen in Rezzoris Konfession die Rolle des primärsten Mediums.

Das narrative Prinzip des *pars pro toto*, die Versinnbildlichung des bukowinischen Multikulturalismus am individuellen Beispiel, verkörpert sich im Idiom Kassandras, das sich sprachliche grenzüberschreitend durch eine enorme Rezeptivität und Plastizität auszeichnet und das auch auf den bukowinischen Kulturraum als multilingualer Kommunikationsraum rückverweist.

[...] denn sie sprach beides, rumänisch sowohl wie auch ruthenisch, allerdings beides gleichermaßen schlecht – was indes in der Bukowina ziemlich allgemein der Fall war. Sie vermengte die beiden Sprachen und mischte darunter Brocken aus allen anderen ein, die bei uns in Umlauf waren. Das Ergebnis war jenes absurde Kauderwelsch, das nur von mir verstanden wurde, [...] ³⁰¹

Das Verständnis dieser Brockensprache, die einerseits als Kanal zu anderen Kulturen, zur Selbst- und Fremdwahrnehmung fungiert, kann andererseits als Trennfaktor wahrgenommen werden, der den Ich-Erzähler von anderen Familienmitgliedern entfernt, die diese nicht verstehen. Die im Elternhaus ihm zugeschriebene ironische Etikettierung „linguistische Hofnarren“ unterliegt in den narrativen Rückblenden Rezzoris einer Umkehrung; er begreift dadurch die multilinguale Erbschaft und plurikulturelle Vielfältigkeit der Bukowina, die sich durch Kassandras lokal und individuell gefärbten, aus vielen Sprachen fusionierenden Dialekt ihm eröffnete.

Indem er die Besonderheiten der von der Umgebung als „etwas Partikuläres“ wahrgenommenen Idiomsprache Kassandras analysiert, die für ihn so natürlich zugänglich war wie die Luft, zeichnet sich der Ursprung seines verfeinerten Sprachbewusstseins, des auch von seinem Vater geförderten „fast böartigen Hinhörens auf jedes gesprochene und Hineinhörens in jedes geschriebene Wort“ ³⁰² aus, die in seinen an bildhaften Ausdrücken, genialen Wortschöpfungen und –verbindungen, regional gefärbten Wörtern und Entlehnungen reichen Schriften und multilingual mitteilbaren, dichterischen Bildern wiedergrüßen:

Der Hauptteil dieses Idioms war ein niemals richtig und zur Gänze erlerntes Deutsch, dessen Lücken ausgefüllt waren mit Wörtern und Redewendungen aus sämtlichen anderen Zungen, die in der Bukowina gesprochen wurden. So war jedes zweite oder dritte Wort entweder ruthenisch, rumänisch, polnisch, russisch, armenisch oder jiddisch; auch ungarische und türkische habe ich gefunden. ³⁰³

³⁰¹ REZZORI, *Blumen im Schnee*, S. 50.

³⁰² Ebda.

³⁰³ Ebda.

Die Partikularität dieses sprachlichen Codes ergibt sich demnach aus deren Zwischenstellung zwischen mehreren Sprachen, so dass dieses Sprachidiom eine weitere Dimension seiner Grenzerfahrung bezeichnet, die stets Identifikationsfragen aufzwingt und die Grenzziehungen zwischen Fremdem und Eigenem als Verschwommenes darstellt. Das so vermittelte Sprachverständnis Rezzoris stellt die Bukowina als ein lebendiger Kommunikationsraum und soziokulturelles Netzwerk dar und modelliert den fruchtbaren Aspekt der kulturellen Wechselwirkung.

Zugleich lassen einige Episoden auch die Kehrseite der Medaille erkennen. Die zivilisatorischen Bestrebungen erfordern nämlich auch von den Bukowinern eine gewisse Anpassung, wie die sprachlichen Ambitionen von Cassandra signalisieren, die „sich der Sprachbrocken wie ein Bettler bediente, der die Brotsamen unter dem Tisch der Reichen aufammelt.“³⁰⁴ Das dichterische Bild über ihr aus „tausend bunten Flickern zusammengesetztes Sprachkleid“³⁰⁵ kommt textuell mit ihrer grauen, neutralen Ammentracht in antithetisches Verhältnis, um die Hybridität ihrer Erscheinung zu unterstreichen.

Der kulturelle Mehrwert einer interkulturell bereicherten Erfahrungsbasis wird auch anhand des Märchenrepertoires von Cassandra ästhetisch dargestellt. Ihre Kunst des Märchenerzählens integriert sich organisch in ihre kreative Kommunikationsart:

Märchen – erzählte sie in ihrer Flickensprache, holte dazu die Wörter von überall her zu einem Decollagebild aus Sprachfetzen, zufälligen Wortfindungen, skurrilen Wortschöpfungen, Wortwechselfälgen, Sprachhomonkuli... verlieh ihnen dadurch Buntheit, Unmittelbarkeit und Lebendigkeit, die ich an ihnen nirgends mehr wiedergefunden habe.³⁰⁶

Nicht nur die „korrumpierte“ Sprache Kassandras prägte das Sprachbewusstsein des Autobiographen und machte ihn empfindlich gegen den sprachlichen Stoff, sondern auch ihre Einstellung zur Magie der Schrift. Der Autor interpretiert Kassandras Scheu vor der Abstraktion des Buchstabens als eine aus ihrer Wirklichkeitsnähe und archaischen Auffassung resultierende Distanz und Abwendung vom nur für die Eingeweihten verständlichen „übernatürlichen Geschehen“ des Schreibens. Sie wies eine intuitive Angst davor auf, wie sich die Macht des Schreibens über die Schreibenden manifestiert. Diese Einstellung liefert zugleich die (Selbst)ironie Rezzoris gegenüber der „Teufelsmacht“ des Schreibens, die die Vervielfachung der Wirklichkeit, die Erzeugung von Fiktionalität bewirkt und „auf ihre Handhaber zurückgriff und sie selbst zu Sklaven des Abstrakten machte.“³⁰⁷

³⁰⁴ REZZORI, *Blumen im Schnee*, S. 51.

³⁰⁵ Ebda.

³⁰⁶ Ebda, S. 55

³⁰⁷ Ebda, S. 38-39.

5.1.4.4. Familienmitglieder als „Zeitdokumente“

Die Motive des verbannten Daseins, der Heimatlosigkeit und der nostalgischen Mythenbildung wiederholt sich in den meisten Charakteren von Rezzori: in der Gestalt der Mutter, des Vaters und der Schwester.

In der poetischen Erfindung der Mutterfigur dominiert das mythische Merkmal am deutlichsten. In der Traumwirklichkeit eines verlorenen Zeitalters weiter zu existieren war für sie die einzige mögliche Lebensform.³⁰⁸ Der interiorisierte Normenkodex einer versunkenen Ära, das das soziale Geflecht aufgrund eindeutiger Rollenzuteilung konstituierte, und die Handlungsräume der Individuen regelte, war der einzige Anhaltspunkt im Leben der Mutter:

Es gab darin keine eigentlichen Menschen, sondern nur Rollen, denen zufolge die Verhaltensweisen jedem einzelnen eindeutig zugeteilt waren, ohne Hinblick auf seine Individualität, auf Charakter, Temperament und Nervenzustand. Es war die Weltvorstellung einer noch intakten Gesellschaftsordnung. Eine Welt der Prototypen: ein Bauer war ebenso unverkennbar Bauer wie ein Seemann Seemann oder ein Soldat Soldat. [...], und jede Abwirthung ins Individuelle war ein Schritt ins Chaos.³⁰⁹

Im Spannungsfeld von Pflichterfüllung, Rollenzwang und individuellen Vorstellungen hin und her zu schwanken, war eine konstante Erfahrung, so dass die eigenen Wünsche und Träume bereits in Keim erstickt worden sind. Somit konnte sich keine eigentliche Befreiung von konventionellen Attitüden in ihrem Leben durchsetzen; sie war unfähig „dem Käfiggestänge übernommener Vorstellungen zu entkommen“.

Das stetige Pendeln zwischen den Aufenthaltsorten in Wien, Triest, Czernowitz und den verschiedenen Kurorten, die psychosomatische Evasion aus der Realität, das zwanghafte Pflicht- und Rollenbewusstsein, die mehrmaligen Eheschließungen waren derweil Tentamen - Heitmatsuchen. Die währenddessen verkörperten Rollen der Mutter, der Ehefrau und des Feministen, das Fanatismus und Dogmatismus eines Gläubigen, das Märtyrertum einer „Mater Dolorosa“ waren ausgehöhlte Masken, nicht gelungene, kraftlose Versuche gegen

³⁰⁸ Siehe noch Rezzori: "Sie fühlte sich nicht wohl in diesem Land, dessen Sprachen sie nicht sprach und an das sie nichts mehr band, seit ihre Eltern fortgezogen waren. Eine Bindung daran durchs Blut ihrer Großmutter empfand sie nicht. Sie meinte sich im Exil gehalten durch die Jagdleidenschaft meines Vaters, in der sie nur zu berechtigt das wahre Motiv erkannte, das ihn bewogen hatte, dort zu bleiben, anstatt ins geschrumpfte Österreich (und damit zu ihrer eigentlichen Familie) zurückzukehren. Obwohl die heute sagenhaft erscheinende Billigkeit der Lebensmittel und Dienstleistungen damals in Rumänien es ihr ermöglichten, in einem unvergleichlich viel üppigeren Stil zu leben, als es nach dem Verlust ihres Vermögens in Österreich der Fall gewesen wäre, kam sie sich bittlerarm und deklassiert vor und übertrug auf uns den verletzlichen Stolz, den der Mythos von einer großen, verlorenen Vergangenheit hervorbringt. [...] Seit den Plünderzügen in den ersten Wochen nach dem Zusammenbruch von 1918 verdächtigte sie die gesamte Bevölkerung von Stadt und Land der lauenden Absicht, zu marodieren und allen besser gestellten Mitbürgern die Gurgeln durchzuschneiden, vor allem aber deren Kinder aufzuspießen. Überdies erschien's ihr offensichtlich, daß das zerplumpte, ungewaschene, hustende, spuckende, jeden Zaunpfahl anpischende Volk aus militanten Bazillenträgern bestand." REZZORI, *Blumen im Schnee*, S. 95.

³⁰⁹ Ebda, S. 103.

Heimatlosigkeit. Ihre missglückten Anpassungsbemühungen, das kritiklose Befolgen der Normative und die Unterdrückung ihrer Individualität führten zu einer allmählichen, seelischen Entleerung, die der Autor mit einer Sepiametapher suggeriert:

[...] all das führte sie in eine zunehmende Lebensprosa, in ein immer dichtes Kleben am gängigen Alltäglichen, Gemeinplätzlichen, ein immer beengenderes Versponnensein in die abstrakte Rollenzuteilung, in fehlaufgefasste Lebenshaushälterische, die Hingabe aller Lebenspoesie ans angeblich Notwendige, vermeintlich Nützliche, schließlich ans nur noch Materielle, bis endlich ihre beiden letzten Lebensdrittel sämtliche Spuren des immerhin noch epochentypisch geformten ersten verwischt, getilgt und weggeleugnet hatten und nichts mehr von ihr übrig war, was noch daran erinnert hätte, weder sie selbst noch ein Lebensdokument ihrer Zeit, es sei denn im Verschleiß.³¹⁰

In der angelegten autobiographischen Geometrie wird die Vatergestalt in Gegenüberstellung zur Person der Mutter positioniert, nicht nur im geschlechtlichen Sinne, sondern auch hinsichtlich ihrer Lebensführung. Die Geschlechterdifferenz konstruiert sich aufgrund einer dichotomischen Struktur, wobei der Vater im Vergleich zum empfindlichen, krankhaften, schwermütigen Muttercharakter mit Fleischlichkeit, Beschwingtheit, Vitalität und Sinn für Humor charakterisiert wird. In all seinen Äußerungen, Idealen, rituellen Tätigkeiten, in seiner dionysischen Lebensweise zeichnet sich der Vater durch eine auch die Erinnerungsbilder durchdringende lebhaft Anwesenheit, Vollblütigkeit und Heiterkeit aus.

Der historische Umschwung löst bei ihm gänzlich andere Reaktionen aus als bei der Mutter. Die zwangsläufige Anpassung an die veränderten Verhältnisse führt bei ihm keine Tragik herbei. Die Konfrontation mit dem Verschwinden eines Wertezentrums bedingt eine introvertierte Haltung und Isoliertheit: „Auch er war ein Anachronismus, wenngleich auf eine andere Weise als meine Mutter: Während sie gänzlich von einer überlebten Vergangenheit geprägt war, gehörte er einem für damals zukünftigen Menschentyp an.“³¹¹ Dieser „zukünftiger Menschentyp“ ist mit Ideen wie „Antikonformismus“, „Revolte gegen bürgerliche Ordnung“, „Judenhass“ und „Freiheitsdrang“ ausgestattet.

Auch die durch die Vaterfigur ermittelte Heimatsvorstellung wird demnach markant durch seine soziokulturelle Position bestimmt. Dieser „epochenverschlepperische Vertreter der Barockwelt“, dessen aristokratische Gesinnung jeglichen Verkehr mit den Czernowitzer lokalen Gemeinschaften verhinderte, grenzte sich demzufolge von den einheimischen Kulturkreisen ab und zog sich zurück. Die kompetent und pflichtbewusst ausgeübte Staatsbeamtenrolle sicherten ihm indessen einen sozialen Status, während sich die Entfaltungsmöglichkeiten seiner Individualität in leidenschaftlichen Beschäftigungen wie Jagd und Zeichnen realisierten.

³¹⁰ REZZORI, *Blumen im Schnee*, S. 211-212.

³¹¹ Ebda, S. 163.

Czernowitz bot ihm die Möglichkeit zur Flucht vom bürgerlichen Milieu und von der auferlegten Ministerialbeamtenschaft; gleichzeitig ein Zuhause in den unberührten Karpatenwäldern. Motive wie die Attraktivität und der Exotismus der östlichen Gegend, bzw. die Unkultiviertheit und die wirtschaftliche Rückständigkeit der Gesellschaft sind Bestandteile der abendländischen Balkanstereotypen, die auch bei der Beschreibung der väterlichen Mentalität als identitätskonstitutive Anhaltspunkte herangezogen werden, um die im Zeitgeist inhärenten ideellen Ansätze zu illustrieren.

Diese klischeehafte Charakterisierung wird aber bei Rezzoris Vater durch den Phänotyp des „ewigen Jägers“ und eines „souveränen Über-der-Zeit-Stehen“ ersetzt, wodurch er seine Individualität in eine illusionäre Sphäre überretten konnte.³¹²

Die rückblickende Lesart organisiert sich auch bei dem Porträtieren des Schwesterbildes nach den erarbeiteten Fragestellungen des Autors gegenüber eines Lebens, das infolge eines Epochenwandels ins Schwanken geriet. Die Kluft zwischen dem Autor und seiner Schwester wird eben durch diesen Unterschied markiert, den die Teilhabe oder Nicht-Teilhabe an alter Wertordnung schafft. Auch die in die Ära der Doppelmonarchie hineingeborene Schwester findet keine Verwurzelung mehr weder in der bukowinischen Region, noch im neuen Epochengeist. Die Isolation der Rezzori-Kinder im Elternhaus am Stadtrand, fern von der Alltäglichkeit des buntscheckigen Czernowitzer Stadtlebens ergänzt sich mit einer intensiven imaginären Tätigkeit.

Rezzoris Arbeit am Mythos besteht eben darin, den zerrissenen geschichtlichen Faden zu rekonstruieren, der einen einem kulturellen Erbe und einem kollektiven Gedächtnis zugehörig machte, während sich dem anderen nur aus der Perspektive des Außenseiters zeigte. Dieses Fehlen der Mosaiken spornt einen unverdrossenen Dialog mit den Erinnerungsbildern über ihre Schwester an. Dieses „fortwährende wortloses Zwiegespräch mit ihr“³¹³ wird sogar als Beweggrund seines Lebens und seiner dichterischer Tätigkeit definiert. Das Leben und der Tod der Schwester werden als Code zu einer versunkenen Kultur gelesen und die Mythenbildung- und aufbewahrung als Botschaften aus diesen Lebensnarrativen gefolgert.

³¹² Siehe hier: „Sie überdeckte nicht das Individuelle, sondern betonte es geradezu. Allerdings war sie erkauf mit dem Starrsinn einer Monomanie, deren Preis Vereinsamung war. Der typgeformte Einzelgänger hält sich aus der Welt und damit weitgehend aus deren Veränderungen heraus.“ REZZORI, *Blumen im Schnee*, S. 211.

³¹³ Ebda, S. 200.

5.1.4.5. „Im Mythischen durchhalten“

Die unterschiedlichen Formen der Vergangenheitsbewältigung und der Erinnerungsstrategien werden im Rezzoris Familienporträt herausgearbeitet. Die Entscheidung des Ich-Erzähler für die lebensrettende Mythenbildung wird mit einer prägnanten Juwel-Metapher suggeriert: „Man kann die schönen Augenblicke der Vergangenheit in sich bewahren wie ein geheimgehaltenes Juwel; man kann sich damit abschleppen wie mit der Eisenkugel einer Sträflingskette.“³¹⁴

Diese Einstellung bedeutet eine bewusste Zuwendung an das Vergangene und dessen Hinausheben aus der Vergessenheit. Eine fortwährende Beschäftigung mit der Vergangenheit, ihre erinnernde Fortschreibung können seinen schriftstellerischen Akt und seine im Schreiben konstituierende Identität legitimieren. Inzwischen ermöglicht es auch eine Art Grenzexistenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Kunst und Leben.

Die Aussage, der Autor nehme im Text anscheinend eine hintergründige Position ein, sollte hier eindringlicher analysiert werden, diese Analyse der Erinnerungsbilder von Verwandten setzt sich nämlich nichts anderes zum Ziel, als die familiäre Matrix zu konturieren, in deren Verhältnis sich auch das Ich formte. Indem der Ich-Erzähler den Tod seiner Schwester aus der Perspektive des Mythenverlustes interpretiert, erkennt er auch dessen Belang in seinem eigenen Überleben: „Wir kannten den Stoff, der unsere Lebenspoesie speiste: Wir wussten, von welchem Wert die Mythen sind, in die wir unsere verlorenen Lebenswirklichkeiten umwandeln. Nur fehlte es meiner Schwester am Ende an der Kraft, im Mythischen durchzuhalten.“³¹⁵ Sein Durchhalten im Mythischen basierte demnach auf der konstruktiven Verarbeitung des verblässenden Wertgehaltes einer zerfallenen Epoche.

Die in seine kindliche Phantasie von seiner armenischen "Milchmutter" eingeschleuste, exotische Märchenwelt, sowie der in den unberührten Karpatenwäldern gefundene mioritische Naturzustand bilden die Hauptbestandteile dieser mythischen Gedächtnistopologie. Die Ursache seines Überlebens identifiziert der Autor in der Akzeptanz der bukowinischen Umgebung als verinnerlichter Heimatort.

Die im Buch entfalteten, narrativen Fäden der Charakterbeschreibungen laufen in der Gestalt der gesitteten, gebildeten Hauslehrerin, Strausserl zusammen. Der letzte, ihrer Persönlichkeit gewidmete Teil gilt als Sammelstelle von reflektierten Erfahrungen, als

³¹⁴ REZZORI, *Blumen im Schnee*, S. 212.

³¹⁵ Ebda, S. 213.

Rechenschaftsablegung und Sinngebung in Bezug auf die hervorgerufenen Erinnerungen. Nicht nur die narrative Positionierung ihrer Gestalt verleiht ihr im Text symbolischen Rang, sondern selbst ihre Figur gilt als Verkörperung der Vorurteilslosigkeit, der mondänen Weltanschauung, der multilingualen Anpassung sowie der bewahrten Souveränität.

Die Gestalt von Strausserl konstruiert sich als Gegenpart zur Kassandras Persönlichkeit („Sie wurde die mächtige Nothelferin meiner Adoleszenz, wie Cassandra es diejenige meiner Kindheit gewesen war.“³¹⁶). Gegenüber des naturhaften, bodenständigen, instinktiven Charakters der Nährmutter vertritt Strausserl den kulturell geschliffenen, verfeinerten, rationalen Menschentyp. Die Erscheinung von Strausserl trug zur Bändigung der rohen Verhaltensweisen der Rezzori-Kinder bei und führte sie ins Kulturelle, in weltliche Manieren ein. Dieser kulturelle Lernprozess vollzog sich durchaus im Einklang mit dem vorgeprägten Charakter des Autors, so dass das Wertvolle in den erlernten Kenntnissen, die Märchenwelt Kassandras, sowie ihr besonderes Sprachidiom vom vollen Belang erkannt und gewertet werden:

Wir hatten von Mythen gesprochen, und ich musste daran denken, wie du mir auch für die Märchen Kassandras die Augen geöffnet hast. Bis dahin hatte jedermann vor Lachen sich gebogen, wenn ich sie in ihrem Sprachenmischmasch wiedererzählte. Aber dass ihr Inhalt schön war, und sogar die Verballhornung durch Kassandras Koboldgeist ungeheuren Reiz hatte. Darauf hast erst du mich aufmerksam gemacht.³¹⁷

Die mit Strausserl geführten Gespräche tragen den Charakter eines Klärungs- und Bewusstmachungsprozesses. Dieser in Präsensform geführte Dialog verleiht dem thematisierten Inhalt eine zeitlose Gültigkeit.

Die Sehnsucht, das Geheimnis einer verlorenen Welt zu entziffern, poetisiert Rezzori mit der Metapher des kindheitlichen, alten Hauses, der mythenhaften *Odaia*. Die Wunderwelt der Odaia wird im Buch mehrmals heraufbeschwört und das Bild des darin nach dem Mythos lauschenden Autor erhebt sich auf symbolische Ebene: dieses Bild suggeriert seine epochenverschlepperische Betrachtungsweise und seine stetig erneuernde Zuwendung zur Vergangenheit. Denn „in der heimatlichen erzrumänischen Karpatenwelt“ und in der „Mystik Kassandras Märchenwelt“ liegen seine im Schreiben wiedergefundenen Antworten auf die Frage nach der inneren Heimat.

³¹⁶ Ebda, S. 257.

³¹⁷ REZZORI, *Blumen im Schnee*, S. 268.

5.1.5. Städte als Schauplatz der Selbstinszenierung

Die autofiktionalen Werke Rezzoris bauen sich oft gemäß dem Paradigma der räumlichen Bewegung auf, um nicht nur die Schauplätze der Lebenserzählung abzustecken, sondern auch die biographischen Erinnerungsmechanismen zu inszenieren und eine sich im Prozess des Schreibens herausbildende, narrative Identitäts- und Geschichtskonstruktion zu illustrieren. Die dargestellten Metropolen Europas werden im autobiographischen Erinnern nicht nur als neutrale, kulissenartige Aufenthaltsorte (re)konstruiert, sondern sie sind mittels des selbstkonzipierten dichterischen und erkenntnistheoretischen Ansatzes der "Epochenverschleppung" als Erinnerungsräume instrumentalisiert.

Die Kernidee der "Epochenverschleppung", "das anachronistische Überlappen von Wirklichkeitselementen"³¹⁸ entpuppt sich als das ganze Lebenswerk durchwirkende Perzeptionsweise, Weltansicht und kompositorische Technik, deren Strukturprinzip das Erinnern schlechthin ist:

Ich suche meine andere Lebenshälfte. Wie die Liebenden des Aristophanes suche ich einen verlorenen Teil meiner selbst. Er ist mir irgendwann abhanden gekommen - ich vermute: an einem eisigklaren Tag in Wien, im März 1938, ich war knapp neunzehn unschuldige Jahre alt. [...] Ich suche nun jenen anderen Lebensteil von mir, wo ich nur suchen kann: in Ländern, Landschaften, Wolken, Städten - jawohl, Städte sind's vor allem, die manchmal mit ihren Lichtern, Düften und Geräuschen, Farben, Formen, Stimmungen das Insgesamt der Stimmungen, der Formen, Farben, Geräusche, Düfte, Lichteffekte einer ganzen Epoche in mir lebendig werden lassen (schlagartig: schmerzlich beglückend und leider nur für sekundenbruchteilflüchtige Momente).

Kurzum: ich suche meine andere Lebenshälfte in den Überbleibseln - oder besser im Echo - ihrer Zeit. Die Zeit war darin immer deutlicher als Stil erkennbar.³¹⁹

Das Erleben der Großstädte wird in diesem Zitat mittels der Gestalt des Flaneurs als modernes Wahrnehmungssubjekt präsentiert. Das Flanieren stellt hier - wie Neumeyer ausführt - "eine Art Irrgang dar, kein Sich-Verlaufen aufgrund topographischer Unkenntnis, sondern ein Sich-Verirren aufgrund der Reize, die von den Phänomenen der großstädtischen Wirklichkeit ausgehen."³²⁰ Der Spaziergang im Mikroraum der Stadt verbindet „die Tätigkeit des Körpers und die Sinnlichkeit der Eindrücke mit der Aktivität des Geistes [...]“³²¹. Die Entfaltungsebene dieser Reflexionen kennzeichnet die Gleichzeitigkeit, in deren homogener Sphäre sich gegenwärtige Impressionen mit von der Stadt ausgelösten Erinnerungsmechanismen zusammenschließen. Im Zuge der Dominantsetzung der

³¹⁸ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 13.

³¹⁹ REZZORI: *Der Tod meines Bruders Abel*, Bertelsmann, München, 1976, S. 20.

³²⁰ NEUMEYER, HARALD: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 1999, S. 369.

³²¹ Ebda, S. 9.

Vergangenheit in der autofiktionalen Erzählung versinnbildlicht der nahezu verzweifelte Spaziergänger Rezzoris eine emphatisch an der Vergangenheit orientierte, sogar verhaftete Erinnerungsfigur.

Ich suche *mich* in den Städten Europas, in die mich mein windiger Beruf verschlägt. Ich suche mich in den Flughäfen, den Autobahnen, Tankstellen, den Hilton-Hotels, Supermärkten, Filmgeländen, Büropalästen von Madrid, Rom, München, Kopenhagen, Mailand, Berlin-West, Paris - suche dort, indem ich nach mir suche, nach einer europäischen Kontinuität. Zwischen den musealen Beständen dieser Städte und dem Ich von heute ist sie nicht herzustellen. [...] Aber in den Flughäfen, Autobahnen, Tankstellen, Hilton-Hotels, Supermärkten, Filmgeländen, Büropalästen der amerikanischen Provinz, zu der Europa geworden ist, bin ich erst recht nicht. Ich bin nirgendwo ganz, im Gestern nicht und nicht in diesem Heute, das doch ein vorweggenommenes, fiktives Morgen ist.

Das hat natürlich seine Folgen. Entzweigespalten und Vergangenheit und Zukunft gleichermaßen entrückt, habe ich auch keine rechte Gegenwart. Ich suche, verehrter Mister Brodny, nach meiner Identität, wie Sie es nennen würde. I ain't got no identity, sir. Ich habe Anlaß, an meiner Wirklichkeit zu zweifeln.³²²

Städte sind demnach aufgrund Rezzoris Ars Poetik "epochenverschlepperisch" wahrgenommen, also in ihrer räumlichen und temporalen, synchronen und diachronen Simultaneität perzipiert, erinnert und dargestellt. Diese Wahrnehmungs- und Erinnerungsweise steht beim Autor mit der Erzählbarkeit/Darstellbarkeit der urbanen Umwelt in Verbindung. Wenn die Städte als Medien und Abdrücke der Epochen betrachtet und erforscht werden, zeichnen sie sich nicht nur durch Lokalität und Temporalität aus, sondern auch durch Zeichenhaftigkeit und ihnen wird erzählender Charakter beigemessen. Die Städte können vor allem derart erzählt werden, dass sie selber Geschichten vermitteln. Dieser poetische Ansatz schlägt sich auch in der Rezzorischen Stadtdarstellung nieder: der diachronische Aspekt der erzählten (Stadt)Geschichte, die sich im Laufe des Epochenverlaufs agglomerierten Zeitschichten werden in der Topographie der Stadt bedeutsam. Die während der historischen Vergangenheit in die Substanz der Stadt eingravierten Spuren, die errichteten Denkmäler geraten in synchrones Nebeneinander in der sich horizontal erstreckenden Geometrie des Urbanen und regen das Selbst zur Interaktion mit der im Raum präsenten Vergangenheit an.

Diese intensive Beschäftigung mit dem raumzeitlich anwesenden Vergangenen in Rezzoris Autobiographien, die die Stadt mit seiner erzählenden Topographie herausfordert, steht demnach auch mit dem Selbstfindungsprozess im engen Zusammenhang. Dieses Entrücken aus der Gegenwärtigkeit der Zeit, was der Ort durch seine historischen Zeichen veranlasst, aktiviert retro- und introspektiven Mechanismen, wirft die Fragen der historischen Kontinuitäten vs. Diskontinuitäten auf, spiegelt die Einheit und die Risse, die Lücken der Identitätstextur wider. Die autobiographische Selbstsuche entwirft auf einer mentalen

³²² REZZORI, *Der Tod meines Bruders Abel*, S. 23-24.

Landkarte die begangenen Orte und Städte, um die in der "europäischen Kontinuität" kodierte Einheit des Ichs wiederherzustellen. Sowohl die Transitorte einer modernen Gegenwart als auch die Rückbleibsel der Vergangenheit können dennoch dem Ich-Erzähler keinen konstitutiven Inhalt mehr anbieten, der die Kohärenz des zerspaltenen Ichs und die ersehnte Stetigkeit in der Wirklichkeit gewährleisten könnte. Nur ein vorübergehendes Zu-sich-finden vollzieht sich im ästhetischen Raum und im Prozess des Erinnerns.

Die erzählten Städte zeugen von den Existenzformen des Autobiographen, sie gelten als Schauplätze seiner erprobten Masken, Rollen und Identitäten, so wie der in der Stadtpoetik gängige Topos des Theaters laut Fisher die Stadtvorstellung versinnlicht: "Die Stadt ist ein Theater, das vielerlei Theater in sich verbirgt."³²³ Darunter versteht er das urbane Phänomen des infolge der gelegentlichen Begegnungen zwischen Fremden erfolgenden "zwangsläufigen Inszenierung des Ichs". Fisher schreibt diese Schaustellung des Selbst dem Arsenal der modernen Stadtrhetorik zu, wobei das Urbane als Raum der unpersönlichen Masse, des fortschreitenden, unerkennbaren Menschenstromes und als zufälliger Treffpunkt zwischen Fremden, die sich einander einzuordnen versuchen, poetisiert wird. "Wie der Fremde zu erleben, einzuordnen, zu erkennen und darzustellen sei"³²⁴ steht nach Fischer im Mittelpunkt der erzähltechnischen Probleme der Großstadtromane. Diese dramaturgische Annäherung impliziert eine weitere Rolle, und zwar die Position des Beobachters, eine in der Logik der Theatermetapher inhärente Perspektive des Zuschauers, die keineswegs eine ausschließlich nach Außen gerichtete Aufmerksamkeit postuliert, sondern die Zuwendung nach Innen fördert und einen Dialog mit äußeren und inneren Signalen zulässt:

Dieses Atom einer Masse, das, beständig unterwegs und in Hektik, zu einer Ich-Formel komprimiert ist, lässt sich [...] durch Bilder anregen und ist nur für eine Erfahrung empfänglich, die theatralischer Natur ist. Die Erfahrung bricht in den einzelnen ein, und er muss sich selbst zu einer Rolle stilisieren, um seinerseits in das Bewusstsein der anderen einzudringen.³²⁵

Rezzoris Stadtdarstellungen inszenieren diese stilisierten Ich-Varianten im jeweiligen raumzeitlichen Kontext einer Lebenszeit, um durch die Analyse der epochenbedingten und aufgezwungenen Identitätskomponente zu seinem wahren Selbstkern zu kommen.

³²³ FISHER, PHILIP: *City Matters: City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur*. S. 80-106. In: SCHERPE, KLAUS: *Die Unwirklichkeit der Städte*. Rowohlt, 1988, S. 121.

³²⁴ Ebda, S. 121.

³²⁵ Der Autor nimmt an dieser Stelle Bezug auf Le bon's Buch *Psychologie der Masse*. FISHER, *City Matters: City Minds*.

5.1.6. *Greisengemurmel* (1994)

Rezzoris *Greisengemurmel* exemplifiziert infolge seiner assoziativen, achronologischen, spontanen Selektionsstruktur die interdependente Koexistenz der Analysekatoren Erinnerung – Identität – Chronotopos noch eindeutiger. In der Basiserzählung stehen drei Ereignisse von 1990 im Mittelpunkt, genauer gesagt werden sie anhand einer verräumlichten Darstellungsweise, durch ihr räumliches Eingebettetsein an drei repräsentativen Orten skizziert: Bukarest nach dem Umbruch des kommunistischen Regimes; Pondicherry, ein indisches Religionszentrum; und der Kölner Karneval. Also werden diese Orte zwar mit dem Zeitpunkt 1990 etikettiert, jedoch in Umkehrung der Reihenfolge der Ereignisse folgt die Narration aufgrund des assoziativen Aufbaus des Textes einer eigenen Chronologie, wie Gregor Rezzori andeutet: „Aber meine schriftstellerische Existenz hat ihre eigene Chronologie. Ihr zufolge war Köln die Krönung der Erlebnisse in Bukarest und Pondicherry.“³²⁶

Durch die assoziative Inszenierung der spontan auftauchenden Erinnerungen, durch die Häufigkeit der Analepsen wird nicht nur die Erinnerungshaftigkeit des Textes gesteigert, sondern konsequenterweise werden Gedanken auch auf der Meta-, auf der zweiten Reflexionsebene geführt, die ein stetiges Schwanken zwischen Basiserzählung und Rückwendungen erzähltechnisch markiert. Sogar die Spontanität der Gedankengänge erfährt ihre Entfaltung im reflektiven Erzählmodus, denn die Assoziationen aufgrund räumlicher Impulse konvergieren nach einem thematischen Schwerpunkt: dem Funktionieren der Macht, ihrer Erscheinungsformen und den Machthabern, in Rezzoris Worten „Die Machbarkeit der Macht besonders in unserer Zeit der fortschreitenden Abstraktion.“³²⁷

Den Stadtdarstellungen als komplexe Chronotopoi wird auch in dieser Textstruktur eine zentrale Rolle zugeschrieben. Entsprechend dem thematischen Schwerpunkt gelten diese Städte als Symbole und Erscheinungsformen der unterschiedlichen Machtformen, wie die der tyrannischen, der geistig-übersinnlichen und der karnevalesken Scheinmacht. Das Macht-Kunst-Verhältnis und dessen Wechselwirkung wird als zentraler Aspekt der Machtausübung in den Vordergrund der Überlegungen gerückt und das künstlerische In-Szene-Setzen als höchste Offenbarungsform erklärt. Viele Erinnerungsräume der Städte – Gebäude, Statuen – transportieren über ihre Materialität hinaus solche historische Bedeutungen, gelten als Repräsentationen der sich historisch wandelnden Macht; im kollektiven Gedächtnis werden

³²⁶ FISHER, *City Matters: City Minds*, S.105.

³²⁷ Ebd.

sie daher mitsamt ihren semantischen Schichten tradiert und tragen zur kollektiven und individuellen Identitätsbildung bei. Rezzori rückt solche künstlerische Offenbarungen der Macht ins Blickfeld und bietet ausgehend von ihrer symbolträchtigen Materialität eine phänomenologische Analyse der Machtausübung und zeugt zugleich von einem ausgeprägten, räumlichen Bewusstsein und Denken.

Rezzoris Stadtdarstellungen gelten nicht nur als Katalysator von Erinnerungen und Reflexionen, als Schauplatz der erlebten Ereignisse, thematisieren nicht nur die Metamorphosen der Macht, sondern durch den assoziativen Rhythmus des Textes entwickelt der Autor ein besonderes Ich-Raum- sowie Ich-Zeit-Verhältnis. Seine raumzeitlichen Reflexionen mit der subjektiven Verortung der Ereignisse schaffen die Grundlage für die Identitätsbildung und die Etablierung seines historischen Bewusstseins, andererseits bieten sie anregende Gedanken über die soziokulturellen Semantisierungen unserer Zeit- und Raumrepräsentationen.

5.1.6.1. Das Konzept der Gleichzeitigkeit

Die in früheren Werken konzipierte und fortwährend entfaltete Theorie der „Epochenverschleppung“ erfährt als grundlegende Perzeptionsweise, poetologische Theorie und als Identitätskonzept im Rezzoris Werk *Greisengemurmel* eine begriffliche und semantische Erweiterung mit dem Begriff „Gleichzeitigkeit“, der mit dem gleichlautenden Raumkonzept von Foucault³²⁸ korreliert und dessen literarische Illustrierung Rezzori darlegt.

Foucaults Überlegungen zielen auf die Verräumlichung des Denkens, indem er die bisher vorherrschende, ontologische Dominanz der Kategorie der Zeit als eine partikuläre, eventuelle Konfiguration von zeitlichen Elementen im Raum definiert: "Jedenfalls glaube ich, dass die Beunruhigung heute ganz fundamental den Raum betrifft und weit weniger die Zeit. Die Zeit erscheint wahrscheinlich nur noch als eine der möglichen Verteilungen der über den Raum verteilten Elemente."³²⁹ Der mit dem Wort "Beunruhigung" angedeutete Einbruch eines neuen räumlichen Paradigmas, das er als "Zeitalter der Gleichzeitigkeit" bezeichnet, punktiert laut Foucault schon die strukturalistische Methodologie, die er als einen Versuch definiert, "zwischen Elementen, die über die Zeit verteilt sein mögen, eine Reihe von Beziehungen herzustellen, die sie als ein Nebeneinander, als ein Gegenüber, als etwas

³²⁸ Siehe FOUCAULT, *Von anderen Räumen*, S. 317-329.

³²⁹ Ebda, S. 319.

ineinander Verschachteltes, kurz als Konfiguration erscheinen lassen. Genau besehen, geht es hier nicht um eine bestimmte Art der Behandlung dessen, was man Zeit oder Geschichte nennt.“³³⁰ Das räumliche Denken erzwingt eine geometrische und systemtheoretische Sichtweise, wobei sich das Verhältnis zwischen den Elementen nicht als zeitlich Festgelegtes, chronologisch Verankertes strukturiert, sondern als eine im Raum und zwischen dessen Punkten sich kontinuierlich neu formende Relation:

Wir leben im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten. Die Welt wird heute nicht so sehr als ein großes Lebewesen verstanden, das sich in der Zeit entwickelt, sondern als ein Netz, dessen Stränge sich kreuzen und Punkte verbinden.³³¹

Die räumliche Wende und ein damit einhergehendes Bedürfnis nach räumlich aufgeklärter Welterschließung erscheinen zunächst als Repräsentationsproblem. Diese Krise und Unzulänglichkeit einer zeitlich fundierten und prospektiven Erzählung, die zwar schon an sich räumlich ausgeprägt sein mag, jedoch dies meistens unreflektiert bleibt, prophezeit Alberto Giacometti³³² im Jahre 1946, indem er nach einer raumzeitlich gerechten, narrativen Erzählform sucht. Seine experimentellen Gedanken über eine "mnemonische Bildoptik", die als "Gedächtnis-Speicher"³³³ fungiert, ermöglichen die Flexibilität der Relationen zwischen vergangenen Ereignissen und durch die erstellte räumliche Horizontalität überlassen dem Leser die möglichen Vergangenheitsdeutungen:

Zunächst versuchte ich jede einzelne Begebenheit kurz zu beschreiben, indem ich diese in einer vertikalen Reihe auf dem Blatt Papier anordnete; dieses führte zu nichts. Ich versuchte dann, kleine Kästchen vertikal zu zeichnen, welche ich allmählich ausgefüllt hatte, in dem Bestreben, alle Ereignisse gleichzeitig auf der Seite festzuhalten. Das führte zu einer Verwirrung in der Zeitabfolge, und so unternahm ich den Versuch, alles chronologisch anzuordnen. Aber immer stieß ich auf diese Schlauch-Form in der Erzählung, die mir unangenehm war. Im Gesamtgeschehen meiner Geschichte lief die Zeit rückwärts, von der Gegenwart zur Vergangenheit, aber mit Rückläufen und Verzweigungen.

Ich saß im Café auf dem Boulevard Barbès-Rochechouard und dachte über all dieses nach und suchte nach einer Möglichkeit, es auszudrücken. Plötzlich hatte ich das Gefühl, daß alle Ereignisse um mich herum gleichzeitig passieren. Die Zeit wurde horizontal und kreisförmig, war gleichzeitig Raum, und ich versuchte, das zu zeichnen. [...] Diese horizontale Scheibe erfüllte mich mit Freuden, und beim Gehen sah ich sie fast gleichzeitig unter zwei verschiedenen Blickwinkeln. Ich sah sie vertikal auf einer Seite gezeichnet. Aber ich legte großen Wert auf Horizontalität, auf diese wollte ich nicht verzichten, und ich sah die Scheibe Gegenstand werden.

Eine Scheibe von ungefähr zwei Metern Durchmesser und durch Linien in Viertel eingeteilt. Auf jedem Viertel waren Name, Datum und Ort des Geschehnisses vermerkt, dem es entsprach. Und am Rande des Kreises, vor jedem Viertel stand eine Tafel. Diese Tafeln von unterschiedlicher Breite waren voneinander durch Leerräume getrennt. Auf den Tafeln waren die Geschichte, die den jeweiligen Vierteln entsprach, entwickelt worden. Mit einer seltsamen

³³⁰ FOUCAULT, *Von anderen Räumen*, S. 317.

³³¹ Ebda.

³³² Hermann analysiert die Erinnerungsarchitektur der Zeit-Raum-Scheibe aufgrund des Artikels von Alberto Giacometti, der im Jahre 1946 in der Zeitschrift *Labyrinthe* unter dem Titel *Le rêve, le Sphinx et la mort de T.* erschien. Siehe In: STURM, HERMANN: *Der ästhetische Augenblick*. Fink, München, 1997, S. 120-121.

³³³ Ebda, S. 121.

Freude sah ich mich auf einer dieser Zeit-Raum-Scheiben entlangspazieren und die von mir aufgebaute Geschichte lesen. [...] Aber die Tafeln sind noch leer, ich kenne weder den Sinn der Wörter, noch ihre wechselseitige Beziehung, um die Tafeln ausfüllen zu können.“³³⁴

Bei Rezzori geht der Wortgebrauch "Gleichzeitigkeit" auch mit einer nuancierten Zeitvorstellung, sowie Erinnerungsreflexivität einher und transportiert zugleich sein ästhetisch angelegtes Geschichts- und Identitätskonzept. Der Definition der *Epochenverschleppung* sind die Betonung der Anwesenheit der Vergangenheit und stärker der Einfluss vergangener Erlebnisse auf das Individuum inhärent. Die im *Greisengemurmel* poetologisch angewandte Gleichzeitigkeitstheorie des alternden, die Welt mit einer weisen Gelassenheit betrachtenden Ich-Erzählers suggeriert demgegenüber ein ausgeglichenes Verhältnis zur Vergangenheit. Das Ich fühlt sich von den „mitgeschleppten Erinnerungen“ nicht mehr beherrscht, diese geraten in eine Harmonie mit der Gegenwart und dem Dasein des Autors. In seinem persönlichen Rechenschaftsbericht werden die Erinnerungen an vergangene und gegenwärtige Erlebnisse ähnlich wie im Falle von Giacomettis Gedächtnisraum auf einer Ebene der Gleichzeitigkeit gleichwertig geordnet. In diesem erinnernd-narrativen Vorgang betrachtet Rezzori Geschichte, Raum und Zeit, seine Identitäten auf einer Palette der Gleichzeitigkeit, in wechselseitiger Berührung zueinander. Der Gedanke der Gleichzeitigkeit ist daher als ein Konzept für Wahrnehmungsweise, persönliche Geschichtskonstruktion, Zeit- und Raumverständnis zu begreifen, es steht ferner auch auf der Basis von Rezzoris Identitätsfindung und wird als Erzählverfahren angewendet.

Die historiographische Bedeutung der Gleichzeitigkeitstheorie besteht in der Idee der „Vielgestalt der Wirklichkeit“, die gegenüber einer klassischen, kausalen und linearen Geschichtsauffassung auch den Einfluss gegensätzlicher, zufälliger, kontingenter Ereignisse einräumt. Das Wesen dieses „Alltagsparadoxons“ besteht nach Rezzoris Auffassung darin, dass „zu jeder Zeit mehrere Wirklichkeiten ineinandergedröselt herlaufen. Oft schreiend entgegengesetzte und (verwirrender noch) daneben und dazwischen oder kaum unterscheidbar eng darein eingeflochten vielerlei andere widersprüchliche.“³³⁵

Die angeführten zeitlich-räumlichen Daten und Fakten im Rezzoris Text markieren zwar bestimmte Ereignisse, sie werden aber von ihrer klassischen narrativen, der Handlung untergeordneten, sekundären Funktion beraubt, auf eine gleichzeitige Ebene der Ereignisse und Erinnerungen gehoben und in Wechselwirkung miteinander und mit dem sich durch Zeiten und Räume bewegenden Subjekt dargestellt. Gemäß der sich assoziativ strukturierenden Erinnerungsmechanismen werden die Chronotopoi der Narration nicht eine

³³⁴ Hermann zitiert Giacometti. HERMANN, *Der ästhetische Augenblick*, S. 120.

³³⁵ REZZORI, *Greisengemurmel*, S. 154.

lineare, chronologische Kette entlang aufgereiht, sondern Zeit- und Raumverhältnisse bringen einander hervor, verweben sich ineinander, stellen neue Bezüge zwischen Vergangenheit und Gegenwart her und regen den Dialog des Ichs mit sich selbst an.

Diese in der Raum- und Zeitdarstellung durchgeführte narrative Mimesis des Erinnerens kann durch die im Text unterstrichenen, symbolischen Daten und durch die zwischen diesen hergestellten Verbindungen illustriert werden. Diese Daten können drei zeitlichen Ebenen zugeordnet werden, bei denen die Macht- und Identitätsfrage immer neu beleuchtet wird. Erstens markieren das Jahr 1992 und der Turm des Schriftstellers in der Toskana die Erzählzeit, d. h. die Gegenwart und den Schauplatz des Schreibaktes, zugleich repräsentieren sie den überlegenen, retrospektiven Blickwinkel, der die Zeit- und Raumreise in Gang setzt und der die erzählte Zeit aufgrund des nachträglichen Wissensvorteils des erinnernden Ichs dominiert. Der Einstieg des Textes mit der Turmbeschreibung kommt nicht nur in seiner Funktion als Auslöser der Erinnerungen zur Geltung, sondern auf reflexiver Ebene werden persönliche Raumsemantisierungen als Identitätszuschreibungen eines alternden, isoliert lebenden Menschen hergestellt:

Symbolisch aber ist's mein Turm. Sinnbild der Macht des Alterns. Just der rechte Ort für eine Zwischenbilanz an der Schwelle zu vollbrachten achtzig Lebensjahren: Weltentrückt und nervenschonend isoliert; verhältnismäßig hoch übers Profangeschehen erhoben und mit freiem Blick in alle Himmelsrichtungen: ICH der Turm. Souverän im Idiotenspiel der Gewalten.³³⁶

Die zweite Zeitebene symbolisiert die nahe Vergangenheit, das Jahr 1990, wobei drei erzählte Räume und ihr Verhältnis zur Macht den thematischen Schwerpunkt ausmachen. Diese thematische und reflektive Hauptebene illustriert die Machtfrage und ihre Erscheinungsformen anhand von drei Stadtdarstellungen, die des postkommunistischen Bukarest, des indischen spirituellen Machtzentrums Pondicherry und Kölns während des Karnevals. Gemäß der Perspektive der Gleichzeitigkeit sind diese Chronotopoi nicht geschlossene, einheitliche Handlungsräume, sondern dynamische Assoziationsnetzwerke, in denen sich die durch die Betrachteten ausgelösten Erinnerungen überlappen und überlagern. Beispielweise vergegenwärtigt die unablässige Anwesenheit des pseudo-religiösen Geistes in Pondicherry dem Ich-Erzähler die nach dem Zusammenbruch des Ceaușescu-Regimes immer noch spürbare Atmosphäre der Macht in Rumänien: „Rumänien war mit tausend Fäden in mein indisches Tagesleben eingeflochten.“³³⁷

³³⁶ REZZORI, *Greisengemurmel*, S. 84.

³³⁷ Ebda, S. 99.

Nicht nur die Ereignisse der nahen Zukunft von 1990 werden dank der Erinnerungsarbeit auf dieser reflektiven simultanen Ebene in Zusammenhang gesetzt, sondern es sind auch Erinnerungen aus der fernen Zukunft, aus der Kindheit sowie der Jugendzeit in das Gewebe der Erzählung eingewoben, die als temporalisierte Raumerlebnisse dargeboten werden. Die Stadtdarstellung Bukarests illustriert zum Beispiel die Verzeitlichung des Raumes, wenn der Spaziergang durch den bekannten Ort ferne Erinnerungen aktiviert:

Neben ihm [seinem Freund] schritt ich wie ein Gespenst durch die Straßen von Bukarest und hatte neben mir mein eigenes Gespenst. Das redete unaufhörlich auf mich ein. Es schwätzte vom Unterschied zwischen Gleichzeitigkeit und Gegenwart. [...] Ich schritt über ein Pflaster an dem ich als jugendlicher Flaneur, die Nelke im Knopfloch, mir die Sohlen abgetreten hatte: [...] und es war alles gleichzeitig in mir: in einer Dimension der Zeit die nicht Gegenwart und nicht Vergangenheit war.³³⁸

Die Bewegung durch Räume geht daher auch mit einer zeitlichen Mobilität und Mobilisierung der Sinneswahrnehmungen und der Reflexionen einher und eröffnet den intensiven Dialog mit sich selbst, mit der vergangenen und der gegenwärtigen Identitätsdimension des Subjekts:

Der Mensch - selbst dieser hier: ICH – ist bekanntlich ein komplexes Gebilde. Ein Gebilde der Zeit. Er wandelt sich mit deren Verlauf. In ihm aber steht sie still. Man kann sich ihm nur auf den Umwegen übers Vergangene nähern. [...] Um zu beschreiben was damit umschrieben ist muss ich weit ausholen: Ich brüte daran seit vielen Monden. Seit Bukarest Pondicherry und Köln. Dort hat die Belichtung begonnen.³³⁹

Das Konzept der Gleichzeitigkeit ist demnach konstitutiv und bedeutungsstrukturierend auch für den Identitätsstiftungsprozess. Das narrative Ich in Rezzoris Rechenschaftsbericht kann in seiner Dynamik, in seiner multiplizierten, gleichzeitigen Anwesenheit wahrgenommen werden, die zugleich wegen der sowohl der Gegenwart als auch der Vergangenheit nicht angehörigen, ausgedehnten "fiktiven Eigenzeit"³⁴⁰ und des ästhetischen Eigenraums auch durch eine gewisse Fiktionalität, Zeitlosigkeit und Ortsentbundenheit ausgeprägt ist. Rezzori reiht seine abgelegten, aber auf der Ebene der Erinnerungen gleichzeitig präsenten Identitäten narrativ nebeneinander, damit problematisiert er das Gattungsschema der Autobiographie, das die Erzählung des eigenen Lebens als eine lineare und kausale Entwicklungslinie darstellt:

Ich war in fürchterlicher Gleichzeitigkeit. Ich war in allen meinen Gestalten in der allgegenwärtigen Zeit. [...] Alles Gute und alles Arge in mir an mir zugleich. Zeitlos. Ohne die *side effects* des Biographischen. Alles schon beinhaltend: alles lautere Streben und allen Schwindel; alles Gelingen und alles Versagen. Alle meine Images ineinandergeschoben ohne Kausalität: das Ich von gestern ist nicht schuld an dem von heute; und das von heute tilgt nicht das von gestern: Sie sind jedes für sich. Jedes eine Haut. Zusammengenommen runden sie sich zu einem: ICH die Zwiebel.³⁴¹

³³⁸ REZZORI, *Greisengemurmel*, S. 37.

³³⁹ Ebda, S. 78 [Hervorhebung in der Vorlage.].

³⁴⁰ WODIANKA, *Zeit – Literatur – Gedächtnis*, S. 181.

³⁴¹ REZZORI, *Greisengemurmel*, S. 231.

Mit der Zwiebel-Metapher, mit dem Konzept der parallelen Anwesenheit von gültigen und abgelebten Identitäten auf mentaler Ebene konzipiert Gregor von Rezzori eine dynamische Identitätstheorie. Narrativ werden diese Identitäten durch die erzählten Städte illustriert. Die materielle Beständigkeit und der gleichzeitige Wandel des Stadtbildes werden als verwoben mit der Ich-Entwicklung dargestellt.

5.1.6.2. Machtartikulationen in den Stadtbildern

Ausführlicher demonstriert wird das Konzept der Gleichzeitigkeit an zwei Stadtdarstellungen, an den Beschreibungen von Berlin und Bukarest, bei denen diese selbstkonzipierte Theorie auch als narratives Verfahren in der Inszenierung von Erinnerung angewandt wird. Gemäß dieser Poetologie können die Stadterzählungen nicht ohne Einbeziehung von Anspielungen auf andere Wirklichkeiten interpretiert werden, denn besonders die Verwobenheit der Erinnerungen und ihr In-Bezug-Setzen machen die Grundlage der narrativ erarbeiteten hybriden Identitäten des Ich-Erzählers sichtbar.

Das mit der Metapher des „fotografischen Negativs“ beschriebene, verschneite Berlin nimmt in der Erzählung die Funktion des Erinnerungsauslösers ein, gleichzeitig gilt es auch als Sinnbild für den Gestus des Autobiographischen: „Berlin bot sich mir dar in einer nie zuvor erlebten Jungferlichkeit: weiß im schwarzen Raum der Nacht wie ein fotografisches Negativ.“³⁴² Das Bild der in der Nacht weiß erscheinende Stadt wird mit einem unbeschriebenen Blatt assoziiert, das durch den Akt des Schreibens des retrospektiv seine Erinnerungen deutenden Ichs mit Inhalt und Sinn gelebten Lebens, mit vergangenen und gültigen Existenzformen gefüllt wird. Die erzählten Räume aktivieren nicht nur Erinnerungen, vergegenwärtigen nicht nur Identitätsformen, sondern entfalten sich auch metanarrativ, reflektieren den schreibend-erinnernden Identitätszuschreibungsprozess: „Das war sehr schön. Es war auch plastisch ein Negativ der Stadt: die Gußform die ich mit den Stimmungsinhalten meiner verschiedenen Begegnungen mit ihr füllen könnte.“³⁴³

Durch einen breiten historischen Überblick ordnet der Ich-Erzähler die vielfältigen Gesichter der Stadt nebeneinander und parallel zu dieser zeitlich-räumlichen Rechenschaftsablegung erblickt er seine durch die Städte und Epochen geprägten Existenzformen auf einer Palette der Gleichzeitigkeit: „So trage ich Berlin in meinem

³⁴² REZZORI, *Greisengemurmel*, S. 79.

³⁴³ Ebda.

geistigen Knochenbau. Die Stadt hat mich geformt wie dereinst Bukarest. [...] Ich trage Berlin in mir durch alle Gegenwart in der Gleichzeitigkeit alles erlebten Vergangenen. Buntscheckig entsprechend der historischen Entwicklung.³⁴⁴

Mit dem Gedanken dieser an Raum nachvollziehbaren, historischen Dynamik des Stadtbildes taucht die Machtfrage als Movers und Motor des Wandels, vor allem in ihrem Verhältnis zur Kunst auf. Berlin, die chamäleonhafte Stadt, stellt für Rezzori den „Inbegriff der Großstadt“, das Zentrum „des geistigen Geschehens“, die „lebenspulsende lebensprühende lebensbefeuernde Metropole“ dar, die im Verlauf der Geschichte gleichzeitig „zum Schauplatz der sinistersten Macht“ geworden ist – wie Rezzori den historischen Wandel charakterisiert: „Die Hure Babylon verriet die Kunst. [...] Die herrlich vielzüngige Sprache der Dekadenten war gleichgeschaltet. Durch alle Wörter der machtlos Hinterbliebenen klang fortan das eine Wort: MACHT.“³⁴⁵

Dieses an Berlin illustrierte Macht-Raum-, Macht-Kunst- beziehungsweise Macht-Ich-Verhältnis wird zum zentralen Thema in Rezzoris Überlegungen und Stadtdarstellungen. Er reflektiert wie die Macht ihre Spuren am Stadtbild hinterlässt, dem Raum politische und soziokulturelle Bedeutung zuordnet und sich in Denkmälern materialisiert, um das kollektive Gedächtnis mit seinem historischen Dasein zu bereichern. Er summiert diese Perspektive wie folgt: „Jedenfalls war’s bereits der Entwurf zu einem Rechenschaftsbericht. Mit einem historisch nahegelegten Fluchtpunkt für Fern- und Nahsicht: Die Macht und ihr Bezug zur Wirklichkeit.“³⁴⁶

Die bedrückende, unmittelbare Anwesenheit der entpersonalisierten Macht und ihre hinterlassenen Spuren im Raum werden zum ersten Mal während der Rückkehr nach Bukarest im Frühjahr 1990 in der Atmosphäre der nachkommunistischen Stadt identifiziert. Die Opposition zwischen der materiellen Beständigkeit der Stadt und der überall herrschenden, metaphysischen Aura der Macht veranschaulicht die Phänomenologie der Machtausübung, ihr Fortbestehen und ihr Weiterwirken ohne ihren charismatischen Repräsentanten:

Ich war durch die Straßen der eisgrauen Stadt gegangen verfolgt vom Nachhall des Unerklärlichen. Macht wo sie tyrannisch ausgeübt wird ist in jedem Winkel zu spüren in jedem Blick in jeder Geste und jeglichem Geräusch – ja sogar in der Stille. Wo sie zusammengebrochen ist hebt sie sich davon ab und geht ein in die Atemluft wie Staub aus einem eingestürzten Gebäude. Losgelöst von ihrer Tatsächlichkeit verschleiert sie noch das Tageslicht. Bukarest war böseartig kalt gewesen.³⁴⁷

³⁴⁴ REZZORI, *Greisengemurmel*, S. 80.

³⁴⁵ Ebda, S. 82.

³⁴⁶ Ebda, S. 83.

³⁴⁷ Ebda, S. 106.

In der Analyse Rezzoris repräsentiert diese vergeistigte, gestaltlose Macht das anonyme Schicksal selbst und wird als die „äußerste Abstraktion der Macht“, „die unanfechtbar totale Willkür“ identifiziert. Der herumschweifende Blick des Stadtbesuchers greift einige repräsentative Gestalten und Gebäude aus dem Stadtbild heraus, um die Atmosphäre nach dem Zerfall des totalitären Systems zu veranschaulichen. Nach der bildhaften Fundierung dieser überall herrschenden, stillen Stimmung richtet sich die Perspektive des Betrachters auf einen symbolträchtigen, räumlichen Punkt, auf die *Casa Poporului*, die als „Inbegriff der Macht“, als Sinnbild des Ceaușescu-Regimes, in den Mittelpunkt der Stadtdarstellung gesetzt wird. Die groteske Beschreibung des „Mammutgebäudes“, das als „architektonische Selbstverwirklichung“ des Machthabers, als „Zeugnis der Megalomanie“ charakterisiert wird, problematisiert das Macht-Kunst-Verhältnis, die künstlerische Abstrahierung und Verdinglichung der Macht, wie durch die Kunst der Macht ein Denkmal gesetzt wird und im kollektiven Gedächtnis ihr Fortbestehen gesichert wird:

Ceaușescus Mammutpalast ist mehr als nur unsäglich häßlich, mehr als nur monströs; mehr als nur irrwitzig in seiner fabulösen Größe. Er ist so intensiv die Schaustellung von Macht daß er der greifbar gewordene Inbegriff der Macht geworden ist. Losgelöst von deren Manipulationen Mitteln Wegen Zielen Anlässen. Losgelöst sogar von denen die dort Macht ausgeübt haben und bald wieder ausüben werden. Losgelöst von der Monstrosität seines Erbauers. Es ist die Macht an und für sich die sich hier ein ungeheuerliches Mahnmal gesetzt hat.³⁴⁸

In dem nachträglichen Prozess der Inszenierung der Erinnerungen werden diese Überlegungen von der metaphysischen Präsenz der Machtausübung in den drei unterschiedlichen Städten in einen stetigen Vergleich zueinander geführt. Die Charakterisierung der Atmosphäre in Bukarest als „das satanische Gottesgnadentum der Macht“ spielt auch an die religiöse Illusionsherstellung in Pondicherry an – das als „Minimodell der Machtausübung (und Kunstausübung im Dienst der Macht)“ beschrieben wird – und verweist auf das gemeinsame Wesen tyrannischer und religiöser Macht. Die Überführung von der scheinreligiösen, indischen Wirklichkeit zum Erleben der Scheinmacht im karnevalistischen Getümmel von Köln wird vorbereitet durch die Beschreibung von Pondicherry als Ort der „Gotteshäuser einer karnevalesken Götterwelt. Fremdartig aber ästhetisch höchstwertig. Schiere Kunst. Das dinggewordene Transzendente.“³⁴⁹ Rezzoris Reflexionen über die Machtfrage summieren sich im gezeichneten Bild des Kölner Karnevals. Der Karneval mit seinen repräsentativen Leitfiguren des „Dreigestirns Jungfrau Prinz Bauer“ symbolisiert nicht nur die künstlerische Schaustellung der Macht, sondern die

³⁴⁸ REZZORI, *Greisengemurmel*, S. 150.

³⁴⁹ Ebda, S. 92.

Durchsichtigkeit dieser Scheinwelt: „Sie (das Dreigestirn von Köln) machten den Schein zur durchscheinenden Wirklichkeit – und entlarvten damit deren Scheinbarkeit.“³⁵⁰

Der Karneval, die Narrenzeit als eine gemeinschaftlich kodierte und erlebte Suspendierung der historischen Zeit ermöglicht ein momentanes Heraustreten aus dem zwangsläufigen, geschichtlichen Zeitablauf und eine Überschreitung der soziokulturell determinierten Identitätsgrenzen. Mit dieser Gegenüberstellung der karnevalistischen „Stunden außerhalb der Zeit“ mit der historischen Zeitrhythmik führt er seine Gedanken in Richtung Verhältnis Individuum-Geschichte. Gegenüber einer metaphysischen, überindividuellen Geschichte weist die organische Allegorie, die Historie sei ein "Zersetzungsprodukt" des als "Ferment" bezeichneten Einzelnen, auf die Komplexität des Gesellschaftssystems hin und unterstreicht sowohl die Verantwortung der Einzelnen als auch ihre Determiniertheit innerhalb des Systems ein:

Er (das Einzelne) ist ein Ferment der Zeit und ihrer Mitgift an Wirklichkeit. Die Geschichte ist sein Zersetzungsprodukt. Er gärt sie aus mit seinesgleichen. Ein Spaltpilz ihres Vollzugs. Mit ihm an ihm in ihm und seinesgleichen geschieht sie über ihn hinweg. So lebt sie ihn während er meint er lebe aus eigenen freien Stücken. Immerzu aber lebt er in der Welt.³⁵¹

5.1.6.3. „Mythos“, „Fiktion“ und „Image“

Die erzählten Orte und Städte beschwören nicht nur vergangene Existenzformen herauf, sondern bilden auch eine intensive Auseinandersetzung mit der Machtfrage und deren Erscheinungsformen. Durch die reflektive Analyse des Funktionierens der Machtausübung, der Herstellung des Verhältnisses zwischen Machthabern und Unterworfenen entzieht sich der Autor dem Einfluss gelenkter, kollektiver Identitätsstiftungsmechanismen. Im Medium der Literatur erarbeitet er auf einer Ebene der Gleichzeitigkeit seine eigene hybride Identität. Die so abstrahierte Vorstellung von sich kennzeichnet kein eindeutiges Signifikat, die Komplexität der Selbstfindung wird eben durch die Dynamik der Ich-Definitionen markiert. Die literarische Fiktion befähigt den Autobiographen, die Dimensionen seiner Lebenswelt neu zu kartographieren, die Chronologie und Raumparameter zu zersetzen und neu zu ordnen, um somit das Ich von seinen Grenzen und determinierenden Faktoren zu entbinden und im poetischen Spatium zu erschließen. Bei der Inszenierung Rezzoris metanarrativ sensibler Erinnerungsarbeit handelt es sich also um die Erschaffung eines literarischen Freiraums, wo der Ich-Erzähler der aktive Mitgestalter seines Identitätsstiftungsprozesses sein kann. In den

³⁵⁰ REZZORI, *Greisengemurmel*, S. 210.

³⁵¹ Ebda, S. 197.

Textfluss schreiben sich nicht nur seine identitätären Überlegungen ein, sondern auch die äußeren Zuschreibungen kann der Autograph im ästhetischen Raum ins Spiel bringen und in Frage stellen.

Die metanarrativen Anspielungen bilden eine konstitutive Metaebene auch im *Greisengemurmel*, die den Konstruktcharakter der autobiographischen Identitätsstiftung, ihre gattungsspezifischen Merkmale, ihre Grenzen und Potentiale in den Mittelpunkt rücken. Diese markante Selbstreflexivität des Textes unterstreichen solche leitmotivartig wiederkehrenden Begriffe wie „Mythos“, „Fiktion“, „Image“, die die Selbstverortungen nuancieren und das Verständnis des Ich-Erzählers über den konstruktartig sich formenden Ichbegriff und über die Möglichkeiten und Grenzen der autofiktionalen Identitätsstiftung bezeugen. Dieses Bewusstsein kommt deutlich in seinem Geständnis zum Ausdruck, als er sich über die aufgrund seiner mitteleuropäischen Herkunft und seiner Reiseerfahrungen aus mehreren Dimensionen zusammengesetzte Identität Gedanken macht:

Zwischen zwei Zeiten Hineingeborener. Auch geografisch zwielfichtig. Grenzgänger zwischen Ost und West. [...] Sentimental unbelastete Gegenwärtigkeit des wechselvollen Vergangenen. [...] Entsprechend unverbindliche Metamorphosen: Fiktionen meiner selbst. Zu mir gehörig wie meine Bücher. Ich bin das alles und bin's doch nicht. Mein Mythos ist nicht einheitliche Gestalt geworden [...] Ich trage meine Allerweltgesicht chamäleontisch jeder Umwelt angepaßt durch die Wechselfälle meiner Existenz.³⁵²

Autobiographische Selbstrepräsentation vermag - wie auch aus dem Rezzori-Zitat hervorgeht - nicht nur über die Identität im engeren Sinne Rechenschaft abzulegen, sondern selbst das geschilderte lebensweltliche Koordinatensystem schimmert durch die Erzählung durch und gibt wesentliche Hinweise zur Erschließung der vielschichtigen Verhältnisse bei, in deren Kraftflüsse sich das Ich konstituiert. Das bewegende Subjekt identifiziert sich mit dem Typ des Nomaden, um mit diesem Gestus die der *contact zone* charakteristischen Hybridität des Selbst zu akzentuieren. Metaphorisch wird dieses vieldimensionale, mosaikhafte Ich auch mit einer nationalen Fahnen-Symbolik dargestellt:

Indes hat mein Mythos seine erläuternde Heraldik. Es wehen über ihm zwei Banner: Ein schwarz-rot-goldene ist meine Liebe zur deutschen Sprache. Das blau-gelb-rote das der Liebe zum Land in dem ich geboren bin. Die Sprache bietet mir an mich zu ersingen. Wie Antäus ziehe ich die Kraft dazu aus dem heimatlichen Boden: der Erde dem Gras dem Korn den Wäldern den Bergen den Wolken im Himmel der Bukowina. Unverlierbar Verlorenes. Das ist nicht nostalgisch [...]. Es ist unvergänglich heiter in mir getragene Stimmung.³⁵³

Indem Rezzori aus verschiedenen, nationalen Symbolen seine eigene repräsentative „Fahne“ zur Veranschaulichung seiner kosmopoliten, multiplen Identität zusammennäht, negiert er mit diesem Gestus die national gelenkten, einseitigen Identitätszuschreibungen. Die

³⁵² REZZORI, *Greisengemurmel*, S. 146.

³⁵³ Ebda, S. 146.

Hauptbestandteile seines eigenen Mythos, die deutsche Sprache und der bukowinische Geburtsort, umspannen einen breiteren mitteleuropäischen Kulturraum als ein äußerst heterogener Identifikationsraum für das Subjekt. Der bukowinische Geburtsort bietet dem Autobiograph die unerschöpfliche Quelle seiner Kindheitserinnerungen, woher er die prägenden Bilder und Ideen schöpft. Das Idyll der ehemaligen Kindheitslandschaft, die mit einem mythischen Dunstkreis umgeben ist, beruht auf dem Topos des unantastbaren, harmonischen, verklärten Naturzustandes. Die Stimmung dieser heimatlichen Erinnerungsbilder ist durch Intensität, Visualität und Allgegenwärtigkeit gekennzeichnet, so dass der Autor sich selbst einem „balkanesischen Sonntagmaler“ gleichsetzt. Über die Stadt Czernowitz und ihre Figuren gesteht Rezzori: „Sie alle webten am Stoff eines Lebens das ich in mir trage [...] Heute noch nach einem – nein: zwei drei und mehr anderswo gelebten Leben fühle ich mich mit jeder meiner Fibern darin eingewoben. Aus ihm kommen alle meine Bilder.“³⁵⁴ Durch die Einblendungen von Kindheitsbildern in die Gegenwart und durch ihre emotionale Energetik konfiguriert sich ein Medium der Gleichzeitigkeit von Identitäten, das wohl auch die äußeren Zuschreibungen umfassen und ironisch widerspiegeln kann:

Ich der ich als Hausgewand das Harlekinkostüm aller meiner früheren Existenzen trage verfüge nicht nur über ein Image sondern gleich über deren mehrere. [...] Sie kommen aus drei Sprachzonen. In allen drei lebe ich simultan. In gleichzeitiger Gegenwart. Jede hat das Vorzeichen eines meiner Bücher. [...] Ich bin zu verschiedenen Zeiten mit gänzlich verschiedenen Büchern in der deutschen der italienischen und der angelsächsischen Literaturindustrie hervorgetreten und zeige dem Publikum jedesmal ein anderes Gesicht. [...] Ob's mein wahres Antlitz ist steht dahin.³⁵⁵

Die Kluft zwischen Außen- und Selbstwahrnehmung wird hier ironischerweise reflektiert und mit dem Heranziehen des Modebegriffes *Image* problematisiert der Ich-Erzähler auch die Gemachtheit dieser Etikettierungen und spielt auf die mediengesteuerten Identitätsbildungspraktiken an:

Jedermann jederfrau jedeskind hat ein *Image* und sollte sich dessen Pflege annehmen: *Denn es ist die Wirklichkeit der Person* was immer der oder die einzelne davon halte. Ob's falsch oder nicht; ob sich's mit partikulären Wirklichkeiten deckt oder nicht - es gehört in die Wirklichkeit von CNN und Konsorten mitsamt Tageszeitung Wochenblatt und Monatszeitschrift und das ist für die Mehrzahl der Menschen die einzige und einzig reale.³⁵⁶

³⁵⁴ REZZORI, *Greisengemurmel*, S. 147.

³⁵⁵ Ebda, S. 223.

³⁵⁶ Ebda.

5.1.7. *Mir auf der Spur* (1997)

Was Ich hier betreibe, ist Paläontologie. Urzeitforschung. Schon was gestern geschehen ist, entzieht sich ins Geschichtliche. Vorgestern ist blasse Vorgeschichte. Vorvorgestern ist Mythenland.

Das Jahrhundert rast seinem Ende zu. Wer es durchlebt hat, fand es schwierig, mit dem Wechsel des Epochengeists Schritt zu halten. Erzählt er davon, so begibt er sich ins Reich der Schamanen. Er beschwört den Spuk von Wirklichkeiten, die unwirklich geworden sind.

Zeit ist das Verrieseln des Lebendigen. Aus ihr herauszuhören ist allein das Murmeln der Nornen. Wir stammeln dem nach, was davon in unserem Blut mitrauscht. Wir lauschen ins Blut, das mit unserer Zeit verflossen ist.³⁵⁷

Die im Titel angekündigte Thematik der Selbstfindung wird durch die Gedächtnismetapher "Spur" mit der autonomen, der eigentlichen Erzählung vorangestellten, die Analogie des Archäologe-Autobiograph entfaltende "Leseanweisung" in einen metaisierenden, gattungsproblematisierenden Dialog gestellt, der die Fragen der Rekonstruktion, des Vergessens und des damit verbundenen Aspekts der Zeitlichkeit in den Blick bringen.

Durch den Fokus einer gedächtnismetaphorischen Herangehensweise zieht das Bild der Spur, die oft parallel mit der Schriftmetapher (Spurenlassen) als Medium des Gedächtnisses instrumentalisiert wird, im Kontext des archäologischen Ausgrabens das Bedeutungsumfeld des Verfalls, genauer die Dialektik des Erinnerns und Vergessens heran. Die Spur als indexikalisches Zeichen funktioniert anders als die sprachlichen Symbole, statt Repräsentativität bietet sie die "Unmittelbarkeit eines Abdrucks oder Eindrucks"³⁵⁸. Im Gegensatz zum die Differenz zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem kaschierenden sprachlichen Code akzentuiert die Spur die Evidenz des dreipoligen Zeichengebrauchs und macht die aktive Rolle der Interpretierenden offenkundig.

An die Semantik der Spur knüpfen sich weitere Merkmale, die zugleich ihre metaphorische Dimension erweitern: die Bedeutung der Spur impliziert die Bruchhaftigkeit des im Erinnerungsvorgang gelieferten Vergangenheitsbildes und deutet demzufolge in einem negativen Modus das Fehlen eines vollständigen Sinnzusammenhangs, sowie die Wirksamkeit des Vergessens an, wie Aleida Assmann ausführte:

Spuren sind in diesem Sinne Doppelzeichen, dass sie Erinnern unauflösbar an das Vergessen knüpfen. Es ist die Einsicht in dieses in die Spuren eingebaute Vergessen, dass die kontinuierliche Traditionslinie von der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft zerreißt und die Vergangenheit fremd werden läßt.³⁵⁹

³⁵⁷ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 5.

³⁵⁸ ASSMANN, *Erinnerungsräume*, S. 209.

³⁵⁹ Ebda, S. 208-209.

Die Kontextualisierung der Spursemantik durch die Raummetapher des die Fossilien der Epochen bewahrenden Tiefbodens und seine Dynamisierung durch das ausgrabende Handeln bereichert die auf Metaebene zur Verfügung gestellte Gedächtnisvorstellung durch die Kategorie der Tiefe und den Aspekt der Unzugänglichkeit; Merkmale, die räumliche als auch zeitliche Implikationen aufweisen. Der Erdboden lässt sich als Zeichenfläche, als Topographie einer vergangenen Epoche dekodieren, seine räumlich offenbarenden Schichten zeigen die diachron angestauten Zeitqualitäten, die sich für die Sicht synchron und simultan auftun.

Der knappe Einleitungsdiskurs zieht eine weitere Metapher heran, um die Intensität dieses Erinnern- und Erzähzwanges hervorzuheben: die Erinnerungsmechanismen werden mit dem "Lauschen ins Blut" identifiziert, wobei die organische Metapher des Lebenssafts mit multiplen Konnotationen ins dichterische Bild einblendet: durch ihre lebenserhaltende Funktion und ununterbrochene Zirkulation kann das Blut als ein bildhaftes Motiv für den kontinuierlich-schaffenden und identitätsstiftenden Beitrag der individuellen und kollektiven Erinnerungen erschlossen werden.

Der seine Tätigkeit mit der Urzeitforschung identifizierende Autobiograph folgt dem retrospektiven Blick und durch die zeitüberschreitende Rhythmik der knappen Sätze überführt er den geschichtlichen Nahhorizont in eine zeitlose, mythische Ferndimension der eigenen Erzählung. Mit diesem poetischen Gestus eines mythischen Raumentwurfs schreibt der Erinnernde seiner Erzählung die "Wahrheit" des Mythos als adäquaten Erinnerungsmodus zu. Dieser poetische Akt, ebenso wie die schon erwähnte, textuell angewandte Gedächtnismetaphorik transportieren ein schriftstellerisches Erinnerungsbewusstsein und zwar dessen Verständnis, dass - wie Jan Assmann ausführt - "im kulturellen Gedächtnis faktische Geschichte in erinnerte und damit in Mythos transformiert wird."³⁶⁰ Ohne eine antagonistische Gegenüberstellung zwischen "Geschichte" und "Mythos" festzulegen, zeichnet Rezzori virtuell eine trennende Achse zwischen dem kausal schwer nachvollziehbaren historischen Sinn und der, der erinnernden Narration innewohnenden mythischen Wahrheit, und auf der Ebene des Textes vollzieht sich dieser Übergang ins Mythenland.

Auch die Auflösung der festen Formen und Weltbilder, der irrationale "Wechsel des Epochengeists", der sich jeglichen Erklärungszugang und kausalbedingten Schemata entzieht, verhilft der Evasion in eine komplementäre (Mythen)Wirklichkeit. Das Grunderlebnis der

³⁶⁰ ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, S. 52.

Irrationalität infolge der historischen Umwälzungen, das die Kontinuität mit vorangegangenen Lebensformen total delegitimiert, fördert daher die Zuwendung an mythischen Denkformen und Erklärungsmuster. Diese Auflösung der Realitäten, die Entrückung jeglicher Anhaltspunkte vor der Folie der untergehenden Doppelmonarchie, regt die diskursive Neudefinierung des Realitätsbegriffes an.

Die Frage nach der Wirklichkeit rechnet sich demzufolge zu den Spezifika der österreichischen Dichtung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diese lebensweltliche Erfahrung zieht eine deterministische Einstellung gegenüber des historischen Wandels nach sich, der nicht mehr berechenbar oder logisch nachvollziehbar ist, wie auch Rezzoris Überlegungen darüber Rechenschaft ablegen: "Das Kommende kommt, habe ich gelernt. Das Geschende geschieht. Es geschieht mit mir über mich hinweg. Es lässt mir kaum Entscheidung über den nächsten Augenblick."³⁶¹

Auch der leitmotivhaft verwendete Begriff des "Epochengeistes" als eine konkret nicht ergreifbare, eher auratisch anwesende Grundstimmung suggeriert die Erfahrung des Ausgeliefertseins von Individuen der geschichtlichen Begebenheiten. Die Frage nach der "unwirklich gewordenen" Wirklichkeit geht mit Erkundung der Position des Ichs einher, die sich ebenso jeglicher Eindeutigkeit entzieht und diskursiv erarbeitet werden soll. "Die Stunden der historischen Umwälzung wurden zur Stunde dichterischer Klärung."³⁶² - stellt Broch fest, analysierend den Wirklichkeitsbegriff bei den österreichischen Dichtern dieser Epoche - "In der Frage nach seiner Realität klärt sich die Stellung zu einer Welt, in der sich die Realitäten auflösen."³⁶³ Daraus ergibt sich die Notwendigkeit des Erzählens und des Mythenschaffens.

Das mit dem Erinnern beschwörte "Reich der Schamanen" ist wie ein mythischer Raum, der sich durch einen spezifischen Zeitbezug und durch eine "geistige Macht" gekennzeichnet ist, wie Wodianka in Anlehnung an Cassirers Mythentheorie diese "performative Erinnerungswahrheit" definiert:

Die Erinnerungs-Wahrheit des Mythos beruht nicht auf einem Vergangenheitsbezug, sondern auf einer sich ereignenden Gegenwart."³⁶⁴ Durch die symbolische Form des mythischen Denkens und seinen der Chronologie und Kausalität entziehenden, immanenten Sinnzusammenhang vollzieht "nicht eine Gestaltung *der* Welt, sondern eine Gestaltung *zur* Welt."³⁶⁵

³⁶¹ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 7.

³⁶² TROMMLER, FRANK: *Roman und Wirklichkeit. Eine Ortsbestimmung am Beispiel von Musil, Broch, Roth, Doderer und Gütersloh*, Kohlhammer, 1966., S. 52.

³⁶³ Ebd., S. 53.

³⁶⁴ WODIANKA, STEPHANIE: *Mythos und Erinnerung. Mythentheoretische Modelle und ihre gedächtnistheoretischen Implikationen*. S. 215. In: OESTERLE, GÜNTER: *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen*. Wandenhoek & Ruprecht, Göttingen, 2005, S. 211-231.

³⁶⁵ Wodianka zitiert Cassirer, *Mythos und Erinnerung*, S. 213.

Diese "nicht dingliche", weniger historiographische als "funktionelle" "Objektivität" des Mythos entspringt der in seiner immanenten Ordnung inhärenten symbolischen Macht, die zwar auf unsere kulturelle Zeit- und Raumkonstruktionen rekurriert, jedoch eine "konfigurierte", innerliterarische Zeit- und Raumwahrnehmung erzeugt und eine immanente Wahrheit geltend macht.³⁶⁶

Das Schreiben erfüllt daher eine Ersatzfunktion und erschafft eine Anti-Welt, indem das Individuum dabei kreativ-aktiv in der *Gestaltung zur Welt* mitwirken und sich gegenüber dem unaufhaltsamen Fortschreiten der Zeit einsetzen kann: "Ich fasste mein Leben literarisch auf. Ich wusste: Ich hatte es ohnehin nicht in der Hand. Es lebte mich über mich selbst hinweg."³⁶⁷

Der schöpferische Akt, das (Fort)Erzählen erweist sich als die einzige Möglichkeit gegenüber der irrational empfundenen Wirklichkeit und des vernichtenden Zeitwandels, das „Spurenlassen und – lesen“ gilt andererseits als geeigneter Erinnerungsmodus für die (Re)konstruktion der Vergangenheit:

Ich weiß: Dieser nächste Augenblick – jeder nächste Augenblick – birst vor Fatalität. Was immer ich nach Gutdünken wähle, wird Folgen haben, deren Wendungen ich nicht voraussehe. Sie werden mitbestimmt von der Zeit. Sie verlaufen darin, wie alles sich in der Zeit verläuft. Dass es gewesen ist, davon zeugt allein, was sich davon erzählen lässt. Die Welt ist ein ungeheuerlicher Speicher von erzähltem Wiedererzählbarem. Alles Gewesene ist gewesen wie die Saurier (sic!). Es war einmal.³⁶⁸

Rezzoris Erzählung schreibt sich durch den Parallelismus "Speicher" und "Welt" ins intertextuelle Geflecht des jeweiligen Erzählten und Erzählbaren, ins kollektive Gedächtnis ein. Indirekt wird das autobiographische Unterfangen Rezzoris somit im mikrohistorischen Sinne als eine Art persönliche, den "Wechsel des Epochengeists" heraufbeschwörende historische Erzählung am Beispiel von einzelnen, sich kreuzenden Lebenswegen angeboten. Diese Lesart wird später auch explizit formuliert: "Ich habe mir vorgenommen, in diesem Buch entlang dem Faden meiner Lebensgeschichte anschaulich zu machen, wie der Zeitwandel nicht nur Lebenshaltungen, sondern auch Lebensbahnen festlegt."³⁶⁹

³⁶⁶ Siehe Wodianka: "Die Wahrheit des Mythos als Erinnerungsmodus liegt nicht in der <historischen Objektivität> des Erinnerten, sondern die mythische Erinnerung schafft eine <objektiv zu beschreibende symbolische>, und darüber hinaus auch eine objektiv historische Realität, in der sich performativ das Erinnerte vollzieht - ohne zuvor jemals tatsächlich im Sinne eines Erinnerungsreferenten existiert haben zu müssen." WODIANKA, *Mythos und Erinnerung*, S. 214.

³⁶⁷ REZZORI, *Mir auf der Spur* S. 295.

³⁶⁸ Ebda, S. 7.

³⁶⁹ Ebda, S. 84.

Im Werk *Mir auf der Spur* wird der Epochenwandel auf mehreren, sich traversierenden Ebenen reflektiert. Auf der primären Ebene werden die Orte und die Städte der Autobiographie als erinnerungswürdige, historische Totalitäten perzipiert und erzählt. Sie dienen aber nicht nur als Folie zu erzählten Ereignissen und zur Selbstinszenierung, sondern durch den markanten Fokus auf die Raumwahrnehmungen, auf die im Raum sichtbaren Veränderungen setzt sich die Wechselwirkung zwischen materieller Raumpräsenz und den sich darauf schichtenden Raumrepräsentationen, weitverzweigten Assoziationen verstärkt durch. Die reziproke und fruchtbare Bedingtheit zwischen Raum und Identität, Raum und Erinnerung nimmt durch einen konnotativ fortschreitenden Gedankenstrom Gestalt an. In dieser performativ vorgeführten Erzählzeit berühren und verketteten sich die Inhalte der Retro-, Intro- und Extrospektionen. Zugleich wird die Rolle der Sprache als Medium der Selbstkonstitution nicht nur im primären Erzählfluss hervorgehoben, sondern auch im intertextuellen Netzwerk der reflektierten eigenen Bücher. Die in den eigenen Büchern thematisierten, metaisierenden Fragestellungen, wie Faktizität und Fiktion bzw. die Kluft zwischen Erlebtem, Erinnerungtem und Erzähltem lenken die Blickrichtung auf den Prozess der Narrativierung. Die Überlappung zwischen fiktiv/realen Wirklichkeiten in Rezzoris Autobiographie zeugt von seinen poetologischen Prinzipien sowie seinem Geschichtskonstrukt: die Zugänglichkeit und die Erkennbarkeit der Welt für das Individuum als fiktiv-reale Erfahrung.

5.2.7.1. Kontexte der „Tschusche“-Zuschreibungen

Die auf dem Motiv des Reiseromans basierende Inszenierung des Lebensweges in *Mir auf der Spur* wird als eine entlang von Städten führende Lebensreise dargestellt, wobei die Aufenthaltsorte, die vorgeführten Metropolen – Wien, Bukarest, Berlin, Hamburg, London, Paris, New York, Rom - als Begegnungsorte mit der Alterität und des Dialogs mit den Selbst- und Außenwahrnehmungen fungieren.

Der Autobiograph beschwört seine einstigen Existenzformen, wobei die schriftliche Fixierung und die zeitliche Distanz ihn befähigen, mit diesen mancherorts mit spielerischer, anderswo mit sarkastischer Leichtigkeit Rechenschaft abzulegen, wie die folgende Passage das in Deutschland erlebte Fremdheitsgefühl ironisch zu Wort bringt:

Dort gehörte ich nicht hin. Ich war's nicht, der dort unter meinem Namen, mit meiner Nase, meinem blauen Blick, meinem unvermerkten Merkmalen und in meinen Kleidern herumlief; und war doch erst auf mich festgelegt. Mir war nicht wohl in meiner Haut. Ich verspürte das Bedürfnis, aus mir heraus zu mir zurückzufinden. Es lag aber nicht in meiner Macht,

anderswohin zu gehen und wieder in meine alte Haut zu schlüpfen. Sie war mir abhanden gekommen. Später habe ich versucht, mir einige ihr ähnliche umzulegen. Es waren Verkleidungen. Das Kostüm passte nicht zur Epoche.³⁷⁰

Die mittels Kostümmetaphorik als geläufiges Maskenspiel stilisierte und die Metamorphosen des Ichs als Theaterperformanz aufführende Selbstinszenierung leugnet jeglichen fest verankerten, fertig gestellten Subjektbegriff, stattdessen wird sie als künstlerisch-performativer Prozess aufgefasst.

Die Fremdheitserfahrung in Deutschland wird bei Rezzori in erster Linie im Verhältnis zu seiner osteuropäischen Herkunft dargestellt. Czernowitz, der Ort der mythischen Kindheit, die östliche Siedlung der Donaumonarchie zieht sich durch Rezzoris literarisches Lebenswerk leitmotivhaft durch. Auch in *Mir auf der Spur* greift der Autor auf die bedeutsamen Kindheitserinnerungen und emblematischen Schauplätze seiner Czernowitzer Lebensphase zurück. Seine grundlegende „epochenverschlepperische“ Sichtweise, die Rezzori an vergangene Lebensumstände und Momente kontinuierlich zurückkoppelt, entspringt dieser Nostalgie nach dem verlorenen Kindheitsparadies.

Obwohl der Autor im österreichischen Geist und im Bewusstsein einer überlegenen Kulturnation erzogen worden ist und retrospektiv sich selbst als „Produkt seiner Kaste und Klasse“ betrachtet, wird die Geltung dieser ererbten westlichen Mentalität in Frage gestellt und im Spiegel der östlichen Lebenserfahrungen relativiert.

Das breite Spektrum des in der Bukowina präsenten Deutschtums nimmt schon in *Blumen im Schnee* einen konstitutiven Teil ein: von missionsbewussten österreichischen „Kolonialherren“ durch die einheimischen Volksdeutschen bis zu den deutschsprachigen jüdischen Intellektuellen hin werden die potentiellen Einstellungen zur deutschen Sprache und zur deutschen Nation differenziert angedeutet. Der deutsche Aspekt seiner Identität wird anhand der in poetisierten „Tschusch“-Zuschreibung weiter problematisiert. Das sich im Erzählgewebe konstituierende Ich lässt mehrere Ebenen von Selbstbilder in die narrative Textur einfließen und hybridisieren: die im Rahmen seiner bukowinischen Sozialisation eingepflichten Gedanken- und Empfindungswelt, die äußeren Etikettierungen, die erprobten Masken und Identitäten in unterschiedlichen Lebensepochen erscheinen in einer dialoghaften Synchronizität vor der Folie der bereisten Städte. Das Flanieren wird parallel mit den Gedankengängen des Ich-Erzählers dargestellt, indem er sich allmählich dem Wert der im Osten erworbenen, „byzantinischen“ Mentalität bewusst wird und sich dieses Erbe eigen macht. Davon zeugt auch die am Ende des Buches positionierte, als Summierung und

³⁷⁰ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 8.

Wertung formulierte Kulturkritik gegen die Verwestlichung Europas: “Was mich persönlich mehr betreffen sollte, ist der Untergang der abendländischen Kultur im Strudel der westlichen Zivilisation. Bedauere.”³⁷¹

Der ihm von seinen Schulkollegen in Fürstenfeld zugeschriebene Schimpfname “Tschusch” wird als wiederkehrendes Motiv in den Selbstaffirmation herangezogen: „Meine Schulkameraden [...] gaben mir deutlich zu verstehen, dass sie mich keineswegs als ihresgleichen auffassten. Ich war kein Einheimischer wie sie. [...] ich war und blieb für sie ein Zugereister, ein “Tschusch” aus einem Balkanland.”³⁷²

Neben dem wiederholten Gebrauch des Wortes wird in Rezzoris Erzählung auch der Kontextualisierung dieser Stigmatisierung eine relevante Rolle beigemessen. Ein weiterer Gebrauch der Bezeichnung erfolgt zum Beispiel im Rahmen seines Bukarester Aufenthalts, wobei die ironische Bezugnahme auf den Begriff “Tschusche” sich diesmal nicht mit der Außenseiterposition konnotiert, sondern seine Identifikation mit den Bukarester Freunden und mit der rumänischen Lebensweise ausdrückt:

Noch ohne dass ich mir über all das Rechenschaft gegeben hätte, spürte ich, dass ich Verrat an meinem Vater und aller Tradition meiner getreulich Österreich dienenden Familie beging. Gewiss, jenes Österreich, zu dem auch Beide Sizilien gehört hatten, gab's nicht mehr. An seine Stelle war symbolisch der “Westen” getreten, das Abendland. Dem kehrte ich den Rücken. [...] Ich war in der Tat der “Tschusche”, den meine Wiener Schulkameraden in mir gesehen hatten. Die Leichtigkeit, mit der ich mich in die Balkanwelt einlebte, sprach dafür.³⁷³

Das in London erlebte Fremdheitsgefühl wird hingegen neutral beschrieben. Die Selbstbezeichnung „Tschusche” ist in diesem Fall von keinen pejorativen Nuancen begleitet, eher entspringt einer empfundenen Nicht-Zugehörigkeit zu diesem Kulturkreis: “Aber in dieser heilen englischen Welt hatte ich nicht teil. Ich entblödete mich nicht, hier den Anspruch zu stellen, ich käme noch aus einer gleich intakten. Wenn irgendwo, so war ich hier Tschusche. Wie jeder, der nicht zum stolzen Inselvolk der Briten gehörte, war ich a bloody foreigner.”³⁷⁴

Auch in der Selbstcharakterisierung “Mir haftet das Kainsmal des Osteuropäers an” schwingt die Problematik der östlichen Herkunft mit und diese Aussage wird zugleich als Einstieg zu einem ironischen Dialog mit den Ansätzen des Soziologen Nikolaus Sombarts eingesetzt. Die in dem Buch Sombarts *Pariser Lehrjahre 1951-1954. Leçons de sociologie* formulierten Vorwürfe über den fragwürdigen Ursprung und die Identität des Dichtertrios Ciolan, Celan und Rezzori werden konsequent, Zitat für Zitat in einem sarkastischen Ton

³⁷¹ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 380.

³⁷² Ebda, S. 65.

³⁷³ Ebda, S. 143-144.

³⁷⁴ Ebda, S. 221.

bloßgestellt. Gerald Stieg³⁷⁵ findet die rhetorische Technik, wie Rezzori seine “polemische Abwehr” gegen Sombarts Argumentation “mit einem erzählerischen Rösselsprung” in die Erinnerungen an seine Wiener Schulkameraden überführt, aufschlussreich:

Vor meine geistigen Augen treten meine Wiener Schulkameraden. Swoboda, Hrdlitschka, Huber Anton und Huber Karl, Czervenka und Ploch und wie sie noch hießen. Redliche Knaben. Wenn sie mich einen Tschuschen nannten, so taten sie's mit einer gewissen rowdyhaften Treuherzigkeit. Es geschah zur Feststellung des Auswärtigen. Des Andersartigen. Ohne Gift und Galle. Mit nur beiläufigen Wertakzenten. Noch hatten die deutschen Brüder nördlich des Grenzbaums ihnen das wahre völkische Eigenbewusstsein nicht beigebracht. Noch waren sie Österreicher. Noch nahmen sie's natürlich hin, dass die Mehrzahl von ihnen Tschehen, Slowaken, Kroaten und Slowenen abstammte, die erst Deutsch gelernt hatten, bevor sie deutschsprachig geworden waren. (Wie, nebenbei, eine Vielzahl aller Deutschen).³⁷⁶

In dieser Passage bettet sich die “Tschusche”-Problematik durch eine mittels Namentypisierung³⁷⁷ kreierte Nationenkonstellation in einen breiteren, mitteleuropäischen Kontext ein. Anhand rhetorischer Mittel wird die Grundlage der gesellschaftlichen Exklusionen auf der Ebene des Textes zum Wanken gebracht, delegitimiert und die Hierarchie zwischen Ausgrenzenden und Ausgegrenzten verunsichert, sogar die vermeintliche Macht der Ausgrenzenden zugunsten der Überlegenheit des Ausgegrenzten umgekehrt. Hier eröffnet der Text als Kulturprodukt im Sinne von Moritz Csáky den (Kommunikations)Raum für die kulturellen Heterogenitäten, Ausdifferenzierungen und Austauschprozesse.

Die „Tschusch” - Beschreibung legt die Funktionsweise von Abgrenzungen zwischen Fremdem und Eigenem bloß und plädiert für ein heterogenes, synthetisierendes und dynamisches Kultur- und Identitätskonzept. Der Mehrwert eines solchen Modells akzentuiert der Autor mit dem Gestus, indem er sich selbst an die Grenze jeglicher nationalen Bestimmung setzt und diese Grenzziehungen als verschwommen und fluid figurieren lässt:

Ich kann nicht leugnen, dass ich als Österreicher im deutschen Geist erzogen worden bin. [...] Es hilft, wenn man zu den Tschuschen gehört. Ich verdanke meiner Heimatstadt Czernowitz, sowenig ich auch dort gelebt habe, die Fähigkeit, mich leichtzunehmen. Mehr noch davon verdanke ich Bukarest und dem Rumänien vor Ceausescu. Beidem verdanke ich, dass ich hier in Italien nicht als Deutscher aufgefasst werde.³⁷⁹

Diese narrative Textur eines mosaikhafte Ichs wird andererseits durch die äußeren Zuschreibungen komplettiert, wobei sich die Stilfigur der Ironie um die Ablendung der

³⁷⁵ STIEG, GERALD: *Der “Tschusch” Rezzori oder Name und Identitätssuche*. S. 185-201. In: *Austriaca*, Nr. 54., 2003.

³⁷⁶ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 83.

³⁷⁷ Stieg unterstreicht die Bedeutung der Namen in Bezug auf die Identitätssuche bei Rezzori: “Gregor von Rezzoris autobiographische Schriften sind auf eine höchst instruktive Weise bestimmt von einer Identitätssuche, bei der den Namen eine zentrale Rolle zukommt.” In: Stieg, S. 185.

³⁷⁸ CSÁKY, MORITZ: *Kultur als Kommunikationsraum*. In: BALOGH, F. ANDRÁS und MITTERBAUER, HELGA (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung in Zentraleuropa*. Praesens, Wien, 2011, S. 17-45.

³⁷⁹ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 369.

Schärfe von Vorwürfen bemüht, sogar sie in Komik umwälzen lässt. Dieses dem Leser zum „Zusammenklauben“ seines eigenen Rezzori-Bildes angebotene „Schuldkonto“ „geht vom Säufer, Hurenbock, Töchterverführer über den Schuldenmacher bis zum Namensschwindler. Bitte sich zu bedienen. Es fehlte nur der Judenknecht. [...]“³⁸⁰ Anderswo: „Indes, der Imagewechsel vollzog sich. Mit fortschreitendem Alter werde ich „der Grandseigneur“, der Whiskykenner und Spezialist in Schusterschuhwerk, nebenbei auch Amateurkoch und Mopszüchter genannt. Der Namensschwindler darf sein zweites Z behalten.“³⁸¹ Summierend triumphiert die Identitätspoetik der „Epochenverschleppung“: „Was mich betrifft, so bin ich ein Epochenschlepper. Ich begnüge mich mit einem kleinen Leben à la Biedermeier.“³⁸²

5.1.7.2. Medien und Zugänge zur Wirklichkeit

Die im Bannkreis des Heimatlichen kursierenden Kindheitserinnerungen zeichnen sich durch Motive aus wie das sich aus der isolierten Lebensweise ergebende Einzelgängertum, eine der Zeit und dem Raum mythische Qualitäten verleihende Wahrnehmungsweise, sowie die die heimatliche Karpatenlandschaft zur Idylle verklärende Erinnerungsarbeit:

Die Spannung zwischen dieser unmittelbaren Wirklichkeit der Natur und der Wirklichkeit des nur Eingebildeten gab beidem erhöhte Intensität. Ich war ganz nicht im Jetzt und Hier. Ich wusste, dass ich anders war und anders lebte als meine Altersgenossen. Mit ihnen kam ich kaum in Kontakt. Ich hatte keine Schulkameraden, also keinen Freund. Ich bildete mich zum Einzelgänger heran. Die Eigenartigkeit meiner häuslichen Verhältnisse förderte das. Unsere Isolation und meines Vaters Originalität räumten mir eine Sonderstellung ein. Ich nutzte sie für mein Erleben aus. Das Land, mein Dasein dort, war ebenso Ereignis wie das Amalgam aus Visioniertem und Empfundenerem, das mir als Verheißung vorschwebte. Jeder Schritt brachte mir zu Bewusstsein, wie sehr ich diese Landschaft liebte, wie innig ich ihrer melancholischen Weite und der dunklen Tiefe ihrer Wälder verbunden war.³⁸³

Die Wirklichkeit setzt sich für den kindlichen Rezzori in einer fiktionalen, mittelbaren Art und Weise zusammen³⁸⁴, denn die medialen Kanäle seiner Erkenntnis machten hauptsächlich

³⁸⁰ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 247.

³⁸¹ Ebda, S. 365.

³⁸² Ebda, S. 381.

³⁸³ Ebda, S. 56-57.

³⁸⁴ Siehe anderswo: "Ich kenne keine Kinder, die - bis auf die so wohlgemeint veranstalteten und so unglücklich beneideten Kostümfeste - in ähnlicher Isolierung aufgewachsen waren wie wir. Niemals waren wir auch nur einen Augenblick ohne Aufsicht. Spielten wir im Garten - und außerhalb von dessen Umzäunung durften wir uns ohnehin nicht aufhalten, die bunte Welt um uns her lernten wir nur flüchtig aus dem Bildergeflirr belebter Straßen kennen: exotisches, rasch vorüberfliegendes Reiseland, durch das wir in hurtigen Karawanenzügen von Kutschen, Hunden, Bonnen und Gouvernanten von einem Gehege ins andere befördert wurden, von der Stadt aufs Land und vom Land wieder in die Stadt zurück, von einem Haus in ein anderes, von einem umzäunten Garten in einen anderen ... spielten wir also innerhalb unserer streng bewachten Umfriedungen, war kaum jemals ein anderes Kind dabei.", REZZORI, *Blumen im Schnee*, S. 95-96.

die Märchen seiner armenischen Amme, die Erzählungen im Elternhaus, die infolge der Isolation geschulte Einbildungskraft, sowie die Unmittelbarkeit der Natur und nicht zuletzt die Collagewelt der Zeitungen.

Den Zeitschriften und Modeblättern schreibt Rezzori eine determinative Rolle in der Ausprägung seines Epochenbewusstseins zu; sie galten nämlich in seinem "balkanischen Exil" in ihrer typographisch konstruierten Form als Abbild, Inbegriff und Verkörperung des Epochengeistes ("Dokumente einer Wirklichkeit, die neben der herrschenden bestand") und wurden als "verlässliche Zeitdokumente" dekodiert: "In gewisser Weise waren diese Blätter also zeitgerecht. Der Wandel des Epochengeistes war an ihnen abzulesen."³⁸⁵ Dementsprechend konditioniert diese in den Zeitungen vermittelte sekundäre Wirklichkeit mit ihren mittels der (Typo)Graphik zustande gebrachte Simultanität von heterogenen Themen und Welten eine "epochenverschlepperische" Sichtweise. Die visuelle Anordnung von Texten vergegenwärtigt die nebeneinander verlaufenden und sich überlappenden Wirklichkeit(en), welche sich für die Perzeption in ihrer „epochenverschlepperischen“ Gleichzeitigkeit auftun:

Das Modische der Blätter stellte den Zeitgeist vollkommen dar. Nichts war reizvoller als die Zusammenstellung der Verschleppungen von gestern mit den Utopien von einem Morgen. Ich startete mich fest in diese Welt, in der so vieles vor sich ging, was wir in unserem "balkanischen Exil" nicht erlebten.³⁸⁶

Im Zusammenhang mit der Medialität der Zeitung, die durch eine graphische Nebeneinanderstellung von unterschiedlichen Lebenswelten den "epochenverschlepperischen" Zugang zur Wirklichkeit impliziert und fördert, lässt sich eine weitere Analogie heranziehen, um die Tragweite der epochenverschlepperischen Theorie zu demonstrieren, und zwar die Parallele Zeitung/Stadt.

Die Betrachtungsweise der gleichzeitig anwesenden Zeitschichten im menschlichen Bewusstsein kommt also nicht nur in der Struktur der Zeitschriften zur Geltung, sondern es ist auch in der Stadtwahrnehmung inhärent. Wie schon angedeutet, stellen die Städte bei Rezzori die "epochenverschlepperische" Wirklichkeit unmittelbar dar, die die Zeitungen zugleich mediatisieren und mimetisieren. Die Zeitung – laut Fisher - bildet in sich "ein Bild der Stadt, eine miniaturisierte Probe ihrer gesamten Lebenswelt, die nicht als ein Beziehungsgeflecht, sondern als ein Nebeneinander betrachtet wird."³⁸⁷ und ferner definiert Fisher sie als "ein Abbild der Gesamtstruktur der Stadt selbst."³⁸⁸

³⁸⁵ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 31.

³⁸⁶ Ebda, S. 56.

³⁸⁷ FISHER, *City Matters: City Minds*, S. 124.

³⁸⁸ Ebda, S. 125.

Auch ein weiterer konstitutiver Aspekt, und zwar die Konstruiertheit wohnt der Parallele Stadt/Zeitung inne, die sich im typographischen und topographischen Arrangieren von Elementen durchsetzt.

Durch ein weiteres Medium lassen sich unsere Überlegungen erweitern, das der Literatur, wobei genauso die zeichenhafte, (typo)-graphische Ordnung referentiell auf eine außersprachliche Wirklichkeit rekurriert in einer konstruierter Art und Weise.

Im Zuge des fundamentalen Wandels des autobiographischen Genres im 20. Jahrhundert im Rahmen der postmodernen Denkrichtung³⁸⁹ verhalten sich Dichtung und Wahrheit nicht mehr mimetisch zueinander. Mangels eines stabilen Subjektkernes sind sie dem der symbolischen Ordnung der Sprache, dem in der Signifikantenkette oszillierenden Signifikanten³⁹⁰ ausgesetzt. Die (Un)gesetzmäßigkeiten des Fingierens lassen die Momente, Orte und Figuren der Wirklichkeit durch eine poetische Kombinatorik in die Dimension der Fiktion übergehen, somit lassen sich das Wahrheitspostulat gegenüber der Autobiographie delegitimieren und die einzig existente Gewissheit in der Materialität des Textes gewinnen. Demzufolge bewährt sich die Vertextung der Vita als ein existentieller Akt, wobei sich die Authentizität und Faktualität des Erlebten und die Fiktionalität des Geschriebenen unerkennbar und ursprunglos ineinander fügen und die Identität als eine in der rituellen Gegenwärtigkeit des Schreibprozesses konstituierende, textimmanente und intertextuelle, iterative Reflexion erkennen lassen. Diese Gattungspraxis basiert auf einem "fundamental verändertes erkenntnistheoretisches Modell, das die einzig mögliche Repräsentation des Ich in einer mäanderartigen Bewegung der Schrift aufzeigt"³⁹¹.

Auch in Rezzoris autobiographischen Schriften überlagern und verzahnen sich die faktuale und fiktionale Begebenheiten, so dass sie eine grundsätzliche Gegenüberstellung zwischen Realität und Fiktion ablehnen. Dank einer intertextuellen Dialogizität der Schriften verflechten sich die Stadttex te Rezzoris als Projektionsflächen für Fremd- und Eigenbilder mit anderen mediatisierten Stadtbildern, gleichzeitig porträtiert sich das textuelle Subjekt auch auf der Ebene des intertextuellen Diskurses von eigenen Bücher.

³⁸⁹ Siehe TORO, ALFONSO DE und GRONEMANN, CLAUDIA: *Einleitung*. In: TORO, ALFONSO DE und GRONEMANN, CLAUDIA (Hg.): *Autobiographie revisited: Theorie und Praxis neue autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Olms, Hildesheim/Zürich/New York, S. 7-21.

³⁹⁰ Die Autoren beziehen sich auf die Theorie des Psychoanalytikers Lacans. Ebda, S. 8.

³⁹¹ Ebda, S. 9.

5.1.7.3. Wien: “die proteushafte Stadt”

Die Sehnsucht nach dem “Metropolis” erwecken die Großstadtdarstellungen der Zeitschriften bereits in der Kindheit des Autobiographen. Das Beziehen von den die urbane Moderne reproduzierenden Printmedien war für die deutschsprachige Elite in der Bukowina nicht nur aus mondäner Neugier wichtig, sondern repräsentierte auch einen Gestus ihres Selbstverständnisses und der Teilnahme an den europäischen Strömungen. Diese Zeitungen zogen das Berlin der Jahrhundertwende als Prototyp der Metropolen heran und polarisierten im Zuge der neuen avantgardistischen Ausrichtungen ein expressionistisch-futuristisches Stadtimage. Dieser textuell präfigurierte Stadttopos schwebt stetig dem flanierenden Ich-Erzähler vor Augen und bei der motivischen Ausgestaltung der autobiographischen Stadtbilder greift er oft auf typisch urbane Wahrnehmungsobjekte und stadtpoetische Techniken zurück:

Die Zeit drängte in die Zukunft, und meine Zukunft lag in den Visionen, die jene Epoche von ihr hegte. Dort, wo hundertstöckige Häuser in den Himmel schossen und Hochbahnen kreuz und quer das wimmelnde Leben einer neuen Menschenrase durchpulsten. Vor Miriaden von Lichtern die Nächte sirren ließen und doch nicht in die Dschungeltiefen der Stadt reichten. Ich träumte von Anthropolis.³⁹²

Die die mythische Urstadt "Anthropolis" mobilisierende Stadtvorstellung konfiguriert sich aus bekannten Naturmotiven (Wolkenkratzerdschungel), sowie der sich entlang der Analogie Körper/Stadt gruppierenden Metapher der modernen Großstadterzählungen. Die im Zitat evozierten urbanen Bilder wie der homogene Massenstrom, die pulsierenden Verkehrslinien und das zauberhafte, nächtliche Lichtspiel lassen die Stadt als lebendigen Makroorganismus erscheinen. Rezzoris Stadttex te illustrieren demnach die Verflechtung der psychischen und ideellen Aspekte des Räumlichen, sowie die Modalitäten der kulturellen Produktion des Raumes, wie die gesellschaftlich konstruierten Vorstellungen der Urbanität die Stadterfahrung strukturieren, aber auch auf umgekehrter Weise wie die empirischen Stadtperzeptionen den räumlichen Semantisierungsprozess hervorbringen.

Rezzoris Wien-Darstellung(en) ist/sind durch eine Vielfalt der sich überlagernden Stadtimages gekennzeichnet, die sowohl den diachronen Epochenwandel als auch die synchrone Stadtdynamik in Szene setzen. Die Verzeitlichung des Raumes wird anhand der anthropomorphisierten Änderungen des Stadtbildes inszeniert, wobei die sensorischen Stadtimpressionen als Katalysator zum Erinnerungsprozess fungieren und den Übergang zu den retrospektiven Reflexionen des Flaneurs schaffen. Dem “epochenschlepperischen”,

³⁹² REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 57.

erinnerungsnarrativen Blick erschließt sich parallel mit den Stadterzählungen die (A)temporalität des eigenen Lebens und die Gleichzeitigkeit der vergangenen und gegenwärtigen Existenzformen. Diese Stadttex te können demnach nicht nur Epochen heraufbeschwören, sondern stellen auch die simultane, zeitlose Anwesenheit der bereits entkleideten Identitäten und Rollen dar:

Ich habe reichlich Gelegenheit gehabt, darüber nachzugrübeln, welche Metamorphosen diese auf den ersten Blick doch kaum veränderte Stadt im Hingang unseres Jahrhunderts durchlaufen hat. Dabei scheint auch ihre physische Dimension einer Art von Palpitieren ausgesetzt gewesen zu sein. Vom Wien der Kaiserzeit über Wien der Sozis aus den Zwanzigern und dem der Juden aus den Dreißigern, vom judenreichen Wien der Nazis übers Kriegswien – die Bomben haben's kaum angekratzt -, danach das Wien der "Vier im Jeep" und das Wien des Staatsvertrags bis zum Wien von heute präsentiert sich's einmal größer und einmal kleiner, einmal eisiger, einmal wärmer, einmal luftiger und einmal stickiger, großstädtischer oder kleinstädtischer. Es mag mein persönliches idiosynkratisches Empfinden sein, dass mir dort alle diese durchlebten Phasen auf Schritt und Tritt begegnen und umso quälender sind, als ich selbst in ziemlich jeder von ihnen in einer anderen Existenzform auftrete. Jede dieser Existenzformen gibt natürlich ein anderes Bild. Es ist eine protheushafte Stadt, die ich auf so verschiedene Weise beschreiben könnte - beschreiben müsste-, dass mir's keiner glaubte, wenn ich behauptete, es sei von Wien die Rede.³⁹³

Die personifizierte, sich in kontinuierlichen Metamorphosen befindende Stadt wird durch Rezzoris "idiosynkretisches" Prisma als Träger seiner Lebensphasen wahrgenommen. In dieser knappen Auflistung der Wien-Images kommt der soziologische Blick Rezzoris neben den persönlichen Semantisierungen zur Geltung, wobei als Motor des sich ändernden Stadtbildes die epochenprägende gesellschaftliche Schicht und die jeweilige politische Macht definiert werden. Anhand der ästhetischen Inszenierung des komplexen Stadtsystems mit akzentuierten soziographischen Konnotationen konzipiert Rezzoris Geopoetik die Stadtgeschichte als ein entlang des Stadt/Macht-Verhältnisses sich entfaltender Raumwandel.

Die in Rezzoris Werk *Mir auf der Spur* skizzierten Wienbilder und -topoi korrelieren an bestimmten Kenndaten mit den von Monika Sommer beschriebenen Stadterzählungen³⁹⁴, die im 20. Jahrhundert im öffentlichen Bewusstsein kursierten. Die Verschachtelung der eigenen Stadterfahrungen mit den öffentlich kreierte n Stadttex ten im Rezzoris Werk modelliert die Wechselwirkung zwischen konstruierten und empirischen Wirklichkeiten, zu deren Erläuterung Sommer neben dem Begriff "Stadterzählung" weitere Kategorien wie "Surplus" und "Images" differenziert, die die Stadt als kulturellen Text zugänglich machen:

Surplus meint Stadterzählungen und Stadt-Bilder, auf die sich Kollektive in komplexen sozialen Prozessen verständigen, ohne eine individuelle Dimension außer Acht zu lassen. Die Begriffe Surplus und Image können auch als urbane Überproduktion gelesen werden. Surplus und Image stehen nicht in Opposition zur physikalischen Realität der Stadt, sondern

³⁹³ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 98.

³⁹⁴ SOMMER, MONIKA: *Imaging Vienna – Das Surplus von Wien. Stadterzählungen zwischen Ikonisierung und Pluralisierung*. In: SOMMER MONIKA; GRÄSER, MARKUS; PRUTSCH, URSULA (Hg.): *Imaging Vienna. Innensichten, Außensichten, Stadterzählungen*. Wien, 2006, S. 9-20.

penetrieren sie [...].³⁹⁵

Die Autorin unterscheidet ferner zwischen “formativen Stadterzählungen”, die als machtrhetorische Instrumente zur identitätspolitisch bedingten Sinnstiftung der Stadt dienen, und den “alltagsbezogenen Stadtemotionen”, die als “individuelles «mental mapping»” der alltäglichen Orientierung beistehen und die formativen Stadterzählungen ergänzen, fortschreiben oder eben kontrastieren und hinterfragen.³⁹⁶

Diese Kategorien lassen sich auch in der Analyse von Rezzoris Wiennarrativen gewinnbringend einsetzen. Der soziologisch zugespitzte Blick des Autobiographen in der Stadtvertextung, die eine Präzision in der Vergangenheitsrekonstruktion und eine möglichst wirklichkeitsgetreue Schilderung anstrebt, wird durch die persönlichen Wahrnehmungen und Emotionen, durch eine individuelle Perspektive nuanciert. Aus den von Sommer vorgeführten Wien-Topoi finden die Motive der kulturellen Stadt, des stabilen Wertzentrums und der Musikstadt, sowie des sozialdemokratisch geprägten, kleinbürgerlichen Roten Wiens³⁹⁷ in Rezzoris Stadtnarrative Eingang.

In den Kindheitserinnerungen dominieren markanter die affektiv getönten Raumwahrnehmungen, bei denen Wien weniger im Spiegel seiner politisch-soziologischen Umwälzungen nach dem I. Weltkrieg erscheint, sondern sich umso mehr in einer Kontraststellung zur bukowinischen Heimat des Konfessors, in einer Fremdartigkeit konturiert:

Eine graue Stadt. Wenig hoffnungsfrohe Menschen. Meine Großeltern wie erloschen. Ich sehnte mich nach Hause. Dort waren nicht nur meine liebsten Spielgefährten: meine Hunde. Dort war auch die Traumwelt, wunderbar belebt von allen Gestalten der Märchen, die meine Amme und Kinderfrau Cassandra oder Frau Hoffmann, unsere böhmische Köchin, mir erzählten. Ich war fremd in Wien. Die Welt, in die ich geworfen war, konnte nie die meine werden.³⁹⁸

Die Rückkehr des jungen Rezzoris nach Wien in den zwanziger Jahren markiert eine veränderte Raumperzeption, die durch die in den Zeitschriften propagierten modernen Stadtvisionen geprägt und von der Entdeckungslust und dem Selbstfindungsdrang des jungen Flaneurs durchdrungen ist: “Und ich lief. Wie in den glücklichen Tagen meiner Freiheit lief ich, wohin mich meine Füße trugen. Ich wanderte durch Wien, als suchte ich darin den Sinn meiner Existenz.”³⁹⁹ Die Beschreibung der “eleganten Stadt”, die die Spuren des alten Luxus immer noch trägt, appelliert an die expressionistische Stadtvision von George Grosz

³⁹⁵ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 12.

³⁹⁶ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 13-16.

³⁹⁷ Vgl. ebda, S. 9-20.

³⁹⁸ Ebda, S. 35.

³⁹⁹ Ebda, S. 72.

(“Allerdings wirkten die Bettler und Huren zwischen den eleganten Leuten nicht als Kontrast. Sie ergänzten sie zur zeitgerechten Einheit wie auf den Zeichnungen von Georg Grosz.”⁴⁰⁰), jedoch nimmt er gleichzeitig auch die Klüfte zwischen der materiellen Stadtrealität und seinen eigenen imaginären Metropolisvisionen wahr:

Wien ist gemacht aus Epochenverschleppungen. Das war alles andere als das, was ich damals von einer Stadt erwartete. Die Großstadt Anthropolis lag im «Westen». Wien gehörte nicht mehr dorthin. Die vielen Bilder aus Berlin hatten mir den «Westen» vorgegaukelt. Dort spielte sich der Aufbruch zur Neuen Zeit, zur Neuen Menschheit ab. Was dort Verheißung war, murmelte in Wien als Ressentiment.⁴⁰¹

In der Passage verzahnen sich die facettenreichen Aspekte der Stadt: ihre materielle Präsenz, die in den Medien zirkulierenden Stereotypen, sowie die die persönliche Raumeignung gestaltenden Imaginationen und Perzeptionen. Das zitierte Stadtbild baut sich erzähltechnisch aus binären Oppositionen auf wie Alt-Neu, Wien-Berlin, Wertezentrum-Entwicklungszentrum, wodurch das Wien der zwanziger Jahre als ein die Vergangenheit, die Spuren der auflösenden Monarchie immer noch erinnerungsschwer repräsentierender Mikrokosmos (“Wien ist gemacht aus Epochenverschleppungen”) inszeniert wird, der zugleich mit seiner abendlichen, prachtvollen Umkleidung die großstädtische Atmosphäre vorzutäuschen vermag:

Immerhin war die Stadt groß und volkreich und vom Epochengeist doch lebensvoll durchpulst genug, um zu den Großstädten jener Zeit zu zählen. Als wär's dafür zum Ausweis, setzte sie sich abendländisch in Lichterpracht. Wenn der sinkende Tag in immer dichterem Dunkelheiten verging, stieg wie herausgesaugt von der großen Einsamkeit der Nacht das Sprühen der Glühbirnen zum sternenlosen Himmel auf. Kaskaden von vielfarbigem Licht bauten sich auf, unwimmelt vom Geriesel abschnurrender Schriften, umkreiselt von leuchtenden Rädern, angesprungen von aufglühenden und verlöschenden Zeichen und Symbolen, die einer allgemeinen Weltsprache anzugehören schienen. Nicht war verheißender, nichts trügerischer als dieser Zauber elektrischer Lichter, der aufzuschießen schien aus einem glühenden Stadtkern, in dem das Leben euphorisch gesteigert war. Mein Leben lang bin ich diesem Lockruf erlegen. Er zieht mich überallhin, wo das Lichtersprühen zur Erde niedergeholt ist. An keinem Rummelplatz, keinem glühbirnenglitzenden Zirkuszelt kann ich vorüber – und so war's denn auch unvermeidlich, dass mein Einzelgängertum mich dahin trieb, wo ich dem Glückszustand gemeinsamen Erlebens, sei's auch mit Unbekannten, am nächsten zu kommen wähnte. Ich entdeckte den Vergnügungspark des Wiener Wurstlpraters unter dem Lebenssymbol des Riesenrads.⁴⁰²

Das Lichtsymbol des modernen, technischen Zeitalters suggeriert eine verklärte, "trügerische", aber "verheißende" urbane Scheinwelt, deren vibrierende, palpierende Pracht als Metapher zur jugendlichen Lebensphase des Autobiographen mobilisiert wird und gerade dieses lyrisch aufgeführte Schimmerspiel assoziiert mit einem weiteren Wiener Sinnbild der Vitalität, und zwar dem "Lebenssymbol des Riesenrads".

⁴⁰⁰ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 72.

⁴⁰¹ Ebda, S. 74.

⁴⁰² Ebda.

Bei dieser autobiographischen Kontextualisierung des bekannten Wien-Topos' des Praters mit markanten femininen Zügen als das verführerische Unbekannte, das den jungen Mann zur Eroberung herausfordert, erweist sich das poetische Spiel mit dem ideellen Surplus der Stadt symbolträchtig für die autobiographische Sinnstiftung.

Das Wien der dreißiger Jahre wird durch einen Zeitwandel charakterisiert, der die große "Verheißung" des Zeitgeistes in die Trivialität der Ideologie und der Politik umwandelt: "Utopien wurden zu Parteiprogrammen. Visionen zu Ideologien. Anthropolis, die lichte Weltstadt einer neuen Menschheit, entschwebte ins Phantastische."⁴⁰³ Das Wien dieser Ära schwört in Rezzoris Stadtdarstellung die Atmosphäre der Jahrhundertwende auf und in seiner ästhetischen Ausprägung als Opernmetropole grüßt der Topos der (Neo)-Musikstadt wieder.⁴⁰⁴

Den Übergang identifiziert Rezzori in dem Schwund der aristokratischen Oberschicht und dem Aufkommen einer gesellschaftlich aktiven, jüdischen Bevölkerungsschicht, so dass das Wien-Narrative Rezzoris das Stadtleben der dreißiger Jahre mit dem jüdischen Element organisch verflochten und wechselseitig prägend präsentiert: "Das Übergehen der zwanziger Jahre in die dreißiger war auf besondere Weise akzentuiert von einem gesellschaftlichen Element, das nirgend anderswo eine ähnlich bestimmende Rolle gespielt hat wie in Wien. Ich spreche von den Juden."⁴⁰⁵

Der von den Juden induzierte "neokulturelle Aufguß des kaiserlichen Wien" wird laut Rezzoris Worten als Segen, als eine "frisch ventilierte, von Verspeckung befreite Renaissance des Mittelstandes" beschrieben. Diese "Ansammlung von lebenszäh, gescheitern und gewitzten, erfolgshungrigen Neuankömmlingen" besetzt demnächst nicht nur "die Schlüsselstellungen des kulturellen Betriebs, der Presse, des Unterhaltungsgewerbes, sondern auch die meisten freien Berufe - Ärzte, Anwälte, Musiker, Journalisten, Künstler [...]"⁴⁰⁶.

Um die subtile und tiefgreifende Wirkungsmacht der jüdischen Schicht poetisch anschaulich zu machen, läßt der Ich-Erzähler die als jüdisch etikettierten Charakteristika wie "vorurteilsfrei und lebendig, allem Neuen aufgeschlossen, geistreich, witzig, provozierend, lärmend, frech, unverschämt und indiskret"⁴⁰⁷ auch auf die Stadtaura transferieren.

⁴⁰³ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 94.

⁴⁰⁴ Rezzori charakterisiert den neuen Zeitgeist durch die Vielfalt der Veranstaltungen: "[...] das Wien Max Reinhardts, Moissis, der Thimigs und des überaus feschen Exi von Jordan und der jungen Wessely, der alten Jeritzta und des witzigen Slezak, das Wien der Oper und der Philharmoniker und der rauschenden Opernbälle, der Kärntnerstraßen-Eleganz, der Presse-Polemiken, der Kaffeehausblüte, des Gejüdel und der Schrammel-Musik." Ebda, S. 99.

⁴⁰⁵ Ebda, S. 95.

⁴⁰⁶ Ebda, S. 99.

⁴⁰⁷ Ebda.

Aus der Perspektive der autobiographischen Narrative hat die neue epochale Richtung Konsequenzen auch auf die persönliche Geschichte, so dass die individuelle Erfahrungsebene und die Dimension der kollektiven Historie in einer Verflechtung aufscheinen und dieser sozialgeschichtliche Kontext wird als Erklärungsmodus für die Lebenserzählung funktionalisiert: „Wien war jetzt Schauplatz einer neuen Lebensphase.“⁴⁰⁸

Vor dieser urbanen Folie wird der Auftritt des jungen Rezzori mit der epochenbedingten, auch unter den Juden verbreiteten Maske des „milgesichtigten Dandys“, in einer von der englischen Mode diktierten, „fashionablen männlichen Ausstaffierung“ inszeniert. Der sowohl auf seine Eleganz manisch achtende, als auch wegen seiner „mondänen Gewohnheiten“ auffallende, junge Einzelgänger, der als ein Müßiggänger seine Tage in Kaffeehäusern, Kinos, Bars, Museen verschwendet, gewinnt bald durch den Kontakt mit einer Jüdin Aufnahme in dem Kreis der jüdischen Intellektuellen in Wien. Diese entscheidende Erfahrung bewirkt dann eine intensive Auseinandersetzung mit den von seiner deutschen Erziehung überlieferten Ansätzen, antisemitischen Anschauungen und Vorurteilen.

Infolge der unmittelbaren Konfrontation mit dem Judentum überprüft er den nonkonformistisch startenden Lebensweg seines Vaters, der die antisemitischen Automatismen lebenslang in sich trug. Von der an der Vaterfigur illustrierten Attitüde gelangt Rezzori zur einer Zeitdiagnose und zur Skizzierung eines von der Sozialisation fertig gestellten, judenfeindlichen, epochentypischen Persönlichkeitsmodells⁴⁰⁹: „Überflüssig, einen Katalog der ungezählten Vorurteile, fertig übernommen, niemals nachgeprüften Überzeugungen aufzustellen, der gelebten Gemeinplätze, gedankenlos befolgten Komments- und Verhaltensregeln, die einer gedankenlos mit sich schleppt.“⁴¹⁰

In seiner Auseinandersetzung mit den Stereotypen betätigt Rezzori textuell einen ambivalenten, dynamischen Kreismechanismus, der sich im gleichzeitigen Ab- und Aufbau der Klischees offenbart. Indem er diesen eingefleischten Automatismen gegenübersteht, um sie zu ihrem Ursprung zurückzuführen, zu dekonstruieren und zu einem vorurteilslosen Selbst zu gelangen, stößt er dennoch kontinuierlich auf fest verankerte und starre Werturteile, die ihn wiederum zur Generalisierung und Typisierung veranlassen wie folgende Festlegung eines deutschen Prototyps illustriert:

⁴⁰⁸ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 101.

⁴⁰⁹ Vgl. PHILIPPOFF, EVA: *War Hitler ein Zufall? Zur Geschichte des Antisemitismus in Österreich*. In: BÉHAR, PIERRE und PHILIPPOFF, EVA: *Von der Doppelmonarchie zur Europäischen Union. Österreichs Vermächtnis und Erbe*. Georg Olms, Hildesheim/Zürich/New York, 2011, S. 179-198.

⁴¹⁰ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 109.

Ich sagte, ich verdanke Doris die Befreiung von Spießbürgerlichkeit. In der Tat hat sie von mir abgeräumt, was von den Eigenschaften und Zwangsvorstellungen des Mittelstandes – erst recht des deutschen – an mir war. [...] Es war – und ist – ein beständiges Mit- und Nachschleppen des Seelischen. Im Mittelpunkt der Welt steht die eigene, feine empfindliche, leicht verletzliche, abwehrbereite Person, die sich auf sämtliche hergebrachten Werte des Guten, Schönen und Wahren berufen kann, aber sie niemals von den anderen wahrgenommen findet und daher nicht nur schmolzt, sondern auch empört und zornig sich gegen jene anderen wendet. Der wahre Spießler ist beleidigt und gekränkt. Daher angriffslustig. [...] ⁴¹¹

Nach fünf Jahren Aufenthalt in Rumänien und Czernowitz wird bei der Rückkehr ein anderer, im Osten “geschulter” Mensch nach Wien als narrative Wendung eingesetzt, um die veränderten Zustände aus einem entfremdeten Blick zu kontrastieren. Im Gegenteil zum, in den dreißiger Jahren heimisch flanierenden, Stadtendecker beobachtet Rezzori diesmal das neue Stadtbild aus dem suspekt messenden Blickwinkel eines Außenseiters. Den Einzelheiten lauschend im Stadtbild des bevorstehenden Zeitwandels registriert der Ich-Erzähler all jene anscheinend neutralen Umstände, die die allmähliche Überführung der eleganten, kosmopolitischen Metropole ins Rote Wien vollbringen:

Wien war nicht wiederzuerkennen. Ich nahm Anstoß an seinen Auslagen. Davon verstand ich etwas. Die Kärtner-Straße, der Ring, der Graben – das waren die Auslagen, in denen sie Stadt sich selbst ausstellte. Mehr als den Geschäften war den Passanten abzulesen, in welchem Zustand sie sich befand. In sonderbarer Erregung, jedenfalls. Und umgeschichtet. Es drängte sich mir auf zu sagen: völkischer. Aber das kann nicht mein erster Eindruck gewesen sein. Die Vokabel “völkisch” stammt von später. Mein erster Eindruck war, dass etwas stattgefunden haben musste, [...]. Aber ich tue gut daran, auf Metaphern zu verzichten. Ich muss hier so genau wie möglich sein. Das Stadtbild sollte in den nächsten Wochen sich mehrmals ändern. Jedesmal waren's nur Details, die sich verschoben. Jedesmal waren sie bezeichnend. ⁴¹²

Der explizite Verzicht des Autobiographen auf Metapher und die Dominanz der psychologisch-soziologischen und faktualen Bezüge in der Stadtdarstellung markieren die Absicht einer möglichst wirklichkeitsnahe Deskription des Urbanen: die Topologie der Stadt und seine psychische, architektonisch-menschliche Textur werden als semiotische Fläche gelesen, die die Richtung des historischen Umbruchs kodiert.

Die einführende Auslagenmetapher, “in denen sich die Stadt ausstellte”, leitet den Text in die Schilderung der Masse hinüber, deren visuelle Aufteilung auf zwei Seiten der Strasse als eine “demonstrative Schaustellung der eigenen Gegenwärtigkeit” perzipiert wird; mit diesem Akzent auf den Inszenierungscharakter sowohl des menschlichen als auch des architektonischen Aspekts von Städtischen wird ihr Zeichencharakter poetisch herausgearbeitet.

⁴¹¹ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 119.

⁴¹² Ebda, S. 161-162.

Die topologische Kontraststruktur, die die Straße als Trennlinie hervorbringt, wird in der Narration mit soziologischen und historischen Implikationen und Bedeutungsüberschuss ausgestattet, um den geschichtlichen Wandel zu veranschaulichen. Die Straße als Grenzgebiet konstituiert sich entlang der Gegenüberstellung von zwei soziologischen Gruppen und liefert Prämissen über potentielle Geschehnisse. Auf der einen Seite verdichtete sich das Wiener Mittelbürgertum mit "völkischen" Charakterzügen; auf der anderen Seite reihte sich "ein ebenso dichter Zug von Leuten, die soziologisch nicht einzuordnen waren"⁴¹³, wie Rezzori weiter präzisiert: "Es waren keine Kleinbürger und kein Proletariat. Es war Stadtrandvolk: Auf den ersten Blick würde ich gesagt haben: die Roten."⁴¹⁴

Die Straße als räumliche Stilfigur des Grenzgebietes und der Grenzlinie hat außer soziologischen Bedeutungen und handlungsgestalterischen Implikationen auch Einfluss auf die narrative Zeitstruktur. Die im topologischen Bild komprimierte dichterische "Momentaufnahme" suggeriert die radikale historische Wende und die sich neu konfigurierende Machtordnung, die sich dementsprechend auch durch ein ideologisch konzipiertes Stadtimage in Szene setzt, wie Maderthaner die ideellen Grundlagen und die Hauptmerkmale dieses von Karl Lueger erträumten, neuen Stadtbildes ausführte:

Er formte, konstruierte sich seine Tradition des eigentlichen Wienerischen als einen neuen Erfahrungshorizont des politischen Handelns und gab damit der Stadt eine eigene, neue Signatur. Er insinuierte das scheinbare wahre und echte Wien der Kleinbürger gegen die Entfremdungserfahrungen der industriellen, der kapitalistischen Moderne. Er schuf ein Stadtimage, das die verschiedenen kleinbürgerlichen und mittelständischen Segmente der Wiener Gesellschaft einte. Er schuf Wien als «Vaterstadt» in Form einer imaginierten Gemeinschaft der alten wie der neuen Mittelschichten. Darin bündelte er eine Vorstellung von Wien als Inbegriff einer vorindustriell-bürgerlichen, ständisch-familiären und christlichen Stadt, beruhend auf Autorität, Paternalismus, Vätererbe und christlich-katholischem Wertgefüge.

Luegers Stadtvision und Stadtgestalt ist souverän (ein de-facto Staat im Staat), exklusiv (deutschnational und antisemitisch), egalitaristisch und gemeinschaftlich definiert [...].⁴¹⁵

Die Fundierung eines hybriden Identitätsmodells manifestiert sich parallel mit diesem textuell entfaltenden Raumbewusstsein, das mit einer distanzierteren Beobachterposition und der Ablehnung jeglicher Ortsverbundenheit und jedweder kategorialen Zuordnung zu einer nationalen Gruppe einhergeht⁴¹⁶.

⁴¹³ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 163

⁴¹⁴ Ebda.

⁴¹⁵ MADERTHANER, WOLFGANG: *Transformation der Wien-Narrative im 20. Jahrhundert*. S. 20-33. In: SOMMER MONIKA; GRÄSER, MARKUS; PRUTSCH, URSULA (Hg.): *Imaging Vienna. Innensichten, Außensichten, Stadterzählungen*. Turia + Kant, Wien, 2006, S. 23-24.

⁴¹⁶ "Desgleichen war's kaum vorstellbar, dass ich je zu dessen Bürgern gezählt haben würde. Dazu waren Witz und Skepsis meiner jüdischen Freunde zu tief in mich eingesenkt, auch die melancholische Weltinnahme der Völker meiner Heimat zu gründlich in mich eingewurzelt." REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 182.

Die Bestrebung des Ich-Erzählers, die Stätte der historischen Brüche nachzuzeichnen und mit diesem Gestus die zeitliche Abfolge des Umschwungs zu rekonstruieren, bzw. den in dieser raumzeitlichen Konfiguration inhärenten Grund und die Erklärung offen zu legen, erweist sich in Rezzoris autobiographischem Lebenswerk als narratives und existentielles Organisationsprinzip.

Das Motiv des irrationalen und unberechenbaren Entrückens der Zeit vor der Folie der Geschichte und die anbrechende Ära werden anhand poetisch dimensionierter Naturphänomene in Parallele gesetzt (“Wie eine gewitterschwere Regenwand hatte das Dritte Reich Adolf Hitlers sich hinter Österreich aufgebaut. In seinem Schatten erlangten die Austro-Nazis unheimliche Dimensionen.”⁴¹⁷) und mit der, von den unheildrohenden Naturzeichen verdichteten, verlangsamten narrativen Zeitrhythmik suggeriert (“Man kam nicht zu Bett in jenem Februar 1938 in Wien. Die Nächte waren noch unruhiger als die Tage. Die Kneipen waren überfüllt. Es gab mehr Raufereien und mehr Besoffene als üblich.”⁴¹⁸, an einer anderen Textstelle: “Die Juden warteten im Kaffeehaus. Nervös und nie verlassen von sarkastischem Witz. Auch ihre Stunde sollte kommen. Sie kam, wie man weiß, am 12. März 1938. Der Tag war eisig. Elf Grad unter Null bei strahlendem Himmel.”⁴¹⁹)

Die Bezugnahme auf exakte Fakten und die akribische Anordnung der Geschehnisse zielen daraufhin, einen kausalen Zusammenhang und eine Erklärungsalternative herzustellen, um die plötzliche Veränderung der Welt ergreifbar zu machen. Dennoch werden diese historischen Zeitpunkte nie wirklich durchsichtig. Die Vielfalt der ästhetischen Bildkonstruktionen in Rezzoris Büchern (*Denkwürdigkeiten eines Antisemiten*, *Tod meines Bruders Abel*) um diese “Walpurgisnacht” lassen die Geschichte als ein, sich dem Sinn kontinuierlich entziehender Signifikant mit mythischen Amplituden illustrieren und auf einen deterministischen Geschichtsdiskurs folgern.

Die symbolträchtigen Schnittstellen der individuellen und kollektiven Geschichte als erinnerungswürdige Zäsuren der Lebenserzählung und narrative Wendepunkte markieren die Daten von 1918, 1938, 1948 und sind zufolge der nachträglichen Rekonstruktionsarbeit einem Mythisierungsakt und einer kontinuierlichen Plausibilisierung gemäß der aktuellen Verfassung des Ich-Erzählers unterworfen. Gerade die historischen Bruchlinien und ihre subjektive Auslegungsalternative zwingen Fragstellungen über das Linearitäts- und

⁴¹⁷ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 162.

⁴¹⁸ Ebda, S. 164.

⁴¹⁹ Ebda, S. 166.

Evolutionspostulat der Geschichtsschreibung auf und fördern die Einnahme immer neuer selbstdefinitorischer Positionen.

In Ermangelung von körpernaher Fronterfahrung imaginiert der Autor das tief eingeprägte Datum vom 12. März 1938, den Anschluss Österreichs an Nazideutschland, zu einer mythischen, unablässig reaktivierenden Urszene und mit dem "Motiv des Phantomschmerzes"⁴²⁰ inszeniert er diese Erinnerung als einen physischen Gliedverlust:

Wenn ich – zum wie vielen Male?! - wiederhole, dass jene fürchterliche Nacht des "Umbruchs" mich von meiner Vergangenheit abgeschnitten und in einem existentiellen Niemandsland hinterlassen hat, so will das nicht sagen, dass damit der Mythos der Vergangenheit gestorben wäre. Im Gegenteil. Jetzt erst lebte er wirklich auf. Nur war ich darin nicht mehr bestimmender Protagonist, sondern Figurant. Hingeschrieben ließ das alte Verhältnis sich wiederherstellen. Ohne den Verlust der Realität des Gewesenen wäre ich vermutlich nie zum Geschichtsschreiber geworden.⁴²¹

Die intertextuelle Zirkularität des Motivs und die explizite Preisgabe der Rolle des Akteurs und des verlässlichen Erinnernden "trägt aber erheblich zur Verwischung der historischen Realität bei"⁴²² und lässt die Vergangenheit als eine nie abschließbare, simultane Zeiterfahrung, bzw. die Historie in ihrer "diskursiven Mehrdeutigkeit" artikulieren, wie Lajarrige erinnerungsmetaphorisch desgleichen konstatiert: "Die Vergangenheit wird so zu einem Palimpsest, dessen Urschrift endgültig unlesbar geworden ist, denn die historische Referenz wird ständig von neuem umschrieben und zugunsten einer privaten, äußerst labilen Lesart reaktualisiert."⁴²³

Das Bewusstsein der partikularen Verfügbarkeit über Erinnerungen verstärkt die Bedeutung der Raumempfindungen und regt die Suche nach den Schauplätzen der Vergangenheit in Funktion von Gedächtnisstützen an: "Übrigens war die Stadt um einen Grauton dunkler geworden. Ihre barocke Pracht schien in der Tat in eine mythische Vergangenheit entrückt zu sein. Grandios und sacht unheimlich. Angkor Vat ohne Lianen."⁴²⁴ Das die Leerstellen aufweisende, veränderte Wienbild nach dem Einmarsch Hitlers repräsentiert gleichzeitig die Entleerung seines Selbst:

Tags darauf lag ein anderes Wien von mir. Die Welt war anders geworden. Ich habe oft genug darüber geklagt, dass es kaum möglich ist, die Behauptung glaubhaft zu machen, es könne von einem Tag auf den andern spürbar ein neues Weltalter begonnen haben. Für mich jedenfalls war das vorangegangene vergangen, als wär's nie wahr gewesen. Mein Ich von gestern war Legende geworden. Ich hätte es auch vergeblich gesucht, denn Wien war leer.⁴²⁵

⁴²⁰ LAJARRIGE, JACQUES: *Der Tod meines Bruders Abel zwischen Heterobiographie und Automythographie. Drei Aperçus zu Gregor von Rezzori*. S. 111-128. In: *Austriaca*, Nr. 60, Juni 2005, S. 116.

⁴²¹ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 213-214.

⁴²² Siehe LAJARRIGE, *Der Tod meines Bruders Abel zwischen Heterobiographie und Automythographie*, S. 116.

⁴²³ Ebda S. 116.

⁴²⁴ REZZORI, *Mir auf der Spur*; S. 171.

⁴²⁵ Ebda, S. 167.

Inwieweit die Raumanerkennung nicht nur durch primäre Sinneswahrnehmung erfolgt, wie kulturelle Bedeutungszuschreibungen die Perzeption dominieren, und wie das subjektive Raum- und Zeitverständnis literarisch inszeniert wird, präsentiert eine weitere Textstelle:

Es fehlte etwas im Stadtbild. In der Stadtstimmung. Es fehlte die Erotik. Die Juden fehlten. Es fehlten ihre Lebendigkeit und Wendigkeit, die überall zu spüren gewesen waren. Es fehlte ihr Witz. Es fehlte auch das Irritierende ihrer Unverschämtheit. Es fehlte jeglicher Reiz. Eine Stadt "ohne Juden". Selbst wer sie hasste, vermisste die Stimulation. Es fehlte auch ihr Geschmack an guten Waren und guten Dingen. Die Geschäfts-Auslagen wurden mit der Arisierung zusehends banaler. Konfektion ersetzte Qualität. [...] Das Zeitalter der Kleinbürger war angebrochen.⁴²⁶

Der erinnerte Raum zeichnet sich in dieser Passage nicht nur durch seine Materialität aus, sondern durch seine metaphysische Existenzform, durch seine eigenartige Atmosphäre und Aura. Die subjektive Raum- und Zeitwahrnehmung wird erzähltechnisch durch eine metonymische Überlagerung der physischen Präsenz der Stadt und ihrer epochentypischen sozialen Prägung realisiert. Die Beschreibung der nicht unmittelbar wahrnehmbaren Aura der Stadt erzeugt einen verzeitlichten ästhetischen Raum, der als Träger des Epochengeistes gedeutet werden kann. Diese poetisierte Stadtfigur kommt mittels Übertragung von antropomorphischen Merkmalen, der jüdischen Wesensart charakteristischen Zuschreibungen wie "Erotik", "Lebendigkeit", "Wendigkeit", "Witz", "Irritierende", "Unverschämtheit", "Reiz", "Stimulation" und "Geschmack" auf den Raum zustande. Zugleich weisen der negative Modus und das Nichtvorhandensein der Vertrautheit in der spatialen Aura, die zur jüdischen Präsenz zurückzuführen ist, auf den geschichtlichen Riss hin. Der Auflistung der der Alterität zugeschriebenen Etikettierungen ist zugleich eine solidarische Erzählstimme zu entnehmen: die veränderte Stadt fühlt sich fremd und banal an, der Ich-Erzähler findet keinen wahren Bezugspunkt mehr zu seiner Identitätssuche. Das Verschwinden der als "Jüdisch" bezeichneten, vertrauten Identifikationsbasis aus dem Milieu von Wien regt auch die Erzählfigur zum Fortschreiten und Verlassen der Stadt an.

Rezzoris Wien-Narrative ist ein aus geläufigen Stadttopoi und poetischen Semantisierungen konfigurierender Stadttext, der seine immer neue Bedeutung im Kontext der Autobiographie und vor der Folie der Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts gewinnt. Anders formuliert wird der erzählten Stadt in Funktion des Erinnerungsraums ein Zeichencharakter zugeschrieben und die ästhetisch herausgearbeiteten Stadtbilder in Rezzoris Autobiographie *Mir auf der Spur* fungieren als Träger seiner dargestellten Lebensphasen und des sich wandelnden Epochengeistes. Der im urbanen Milieu schweifende Flaneur als Erinnerungsfigur inszeniert nicht nur die vom Raum betätigten Erinnerungsmechanismen,

⁴²⁶ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 172-173.

sondern auch die Metamorphosen des Ichs infolge der städtischen Impressionen und der Begegnungen mit Juden.

Das historische Wien der Jahrhundertwende ist ohne die jüdische epochenprägende Einwirkung nicht vorstellbar. Die sowohl synchron als auch diachron nebeneinander gereihten Stadterzählungen in *Mir auf der Spur* illustrieren die Dynamik der Historie, die eine gesellschaftliche Schicht zur Entfaltung brachte und danach völlig demolierte. Die ästhetisch komprimierten Stadtsequenzen als poetische Figuren bieten einen raumzeitlichen Einblick in die jeweilige Ära und in die individuellen und kollektiven Fragestellungen des modernen, selbstsuchenden Subjekts. Die Stadt gilt in diesem Sinne als Konfrontations- und Projektionsfläche, wo die althergebrachten und verfestigten Stereotypen, Spielregeln und Diskurse wie Antisemitismus oder Osteuropäertum im Zuge der Begegnungen mit dem Fremden ausgehandelt werden können.

Der Ich-Erzähler setzt sich im Wiener urbanen Umfeld, dessen Eigentümlichkeit gerade die jüdische Wirkungskraft gewährt, mit seiner antisemitischen Attitüde auseinander. Sein Bekenntnis, das jüdische Unbekannte sei ein unanfechtbares Gegenüber und konstitutives Komponente seiner Selbst, kommt im ästhetisch verdichteten Wienbild der judenlosen, salzlosen Stadt zur Geltung, die infolge der grausamen Eliminierung des Fremden gerade ihre Essenz einbüßte.

5.1.7.4. Berlin: die Stadt der “Enttäuschung und Ernüchterung”

Das von nationalsozialistischer Vision mitgerissene Wien verläßt der Ich-Erzähler im Sommer 1938 und macht sich auf dem Weg nach Berlin. Die in den Magazinen der zwanziger Jahre propagierte Großstadtimagination zeigt sich im schroffen Kontrast mit der realen Stadtwirklichkeit, die der Hauptprotagonist als “Enttäuschung und Ernüchterung” erlebt. Die Fülle von Metaphern mobilisiert die Stadtvision von George Grosz Berlins: das Urbane als Welttheater, als Dschungel “der Nachtschwärmer, der Huren, Luden, Messerstecher und Taschendiebe sowohl wie der von Spekulanten, Schiebern und Börsenjobbern größeren Formats, der Intellektuellen, der Visionäre und Narren”, die Stadt als “Glühbirnen-Paradies”, des “Amalgams der Licht- und Schattenreflekte”, die Stadt als “Zirkusarena”⁴²⁷.

⁴²⁷ Vgl. REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 193.

Die Berliner Stadterfahrungen werden im Vergleich mit der Wiener Realität dargestellt. Auch in Berlin sind Leere, Stille und Farblosigkeit in der Stadtstimmung dominant: “Sie lag unter einem Himmel von scharfer Helligkeit, penibel sauber und fast menschenleer, die Häuser wilhelminisch bürgerlich ohne bodenständigen Charakter.”⁴²⁸

Die Menschen als amorphe Atome eines grauen Ambiente integrieren sich “formlos, farblos” in dieses Stadtbild. Die Auflösung einer Epoche und das Aufkommen eines neuen Zeitalters ist kaum auffällig, eher als eine kondensierte Regungslosigkeit wahrzunehmen:

Denke ich zurück, so war mein Eindruck der einer Stadt, die unvergleichlich ordentlicher als Wien, ein Ort, in dem seriös gearbeitet wurde und in dessen Gesamtbild trotzdem wie in den Kulissen eines Theaterstücks, das nicht mehr auf dem Spielplan steht, vorderhand nichts Dramatisches geschah. Die Bühne war leer und bis auf einen sachten Hauch verstaubter Vergangenheit gewissenhaft durchlüftet. Es schien sogar etwas Alpenluft dazugekommen zu sein.⁴²⁹

Jedoch physisch war davon noch nichts zu entnehmen, wie in dem Wien der aufmarschierenden Austro-Nazis. Die vorbereitende Reichshauptstadt erschien als Abstraktion, “nicht einmal von den Nazis war etwas zu spüren.”⁴³⁰

Die Technik der Stadterzählung organisiert sich diesmal nicht nur entlang oppositionärer Anhaltspunkte wie Alt/Neu, Wien/Berlin, imaginierte/reale, sondern ist zugleich durch das historische Prisma Rezzoris geprägt. Der in der Stadt nach Abdrücken der historischen Kontinuität fahndende Stadtdecker soll zunächst feststellen, dass “das Berlin der Zwanziger Sage geworden war. Verleumundete Sage.”⁴³¹ Daneben erzwingt die Topologie der Stadt eine andere Annäherungsweise als die der “epochenverschlepperischen” Geschichtlichkeit Wiens auf, und zwar die Lesart der Geschichte Berlins als eine Erzählungskette von autonomen Stadtimages:

Ich habe gelernt, Berlin nicht als geschichtlich entwickelte Stadt zu sehen. Nicht in Phasen, sondern in sprunghaft wechselnden Perioden. Das Berlin der Varnhagen und Mendelsohns und einiger mit Charme begnadeter Preußenprinzen war nicht das gleiche Berlin wie das Bismarcks, des siechen Kaisers Friedrich und des brausepulverigen Willy Zwo. Die waren Epochenstädte für sich und hatten nichts miteinander zu tun. Ebenso wenig wie die eine oder andere etwas gemeinsam hatte mit dem legendären Berlin der zwanziger Jahre. Das war vermutlich für eine Weile die Hauptstadt Europas gewesen. Städtischeres konnte in keiner der Großstädte geschehen. Inzwischen war's nicht kleiner geworden. Es gab keineswegs den Eindruck, geschrumpft zu sein wie Wien seit der Kaiserzeit. Im Gegenteil: Es war weiter, größer, leerer geworden.⁴³²

⁴²⁸ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 193.

⁴²⁹ Ebda, S. 195.

⁴³⁰ Ebda, S. 197.

⁴³¹ Ebda, S. 193.

⁴³² Ebda, S. 196.

Nicht nur der historische Blick kennzeichnet das Flanieren des Ich-Erzählers in Berlin⁴³³, sondern es inspiriert ihn ferner zum ersten künstlerischen Tentamen. In der Einsamkeit der Pension Ranke entfalten sich seine dichterische Veranlagung und die anfänglichen experimentellen Schriftereien in Form einer kitschigen Liebesgeschichte.

Die Lücken der eigentlichen Kriegserfahrungen zu ergänzen, ist die Fiktion berufen. Wo sich die Erinnerungen bei der Rekonstruktion der kriegerischen Wirklichkeit auf keine Fakten stützen können, werden diese Spalten durch minutiös geschilderte Zeitemotionen und Raumperzeptionen komplettiert. Statt Details über den Schauplatz des Krieges dominiert das metaphysische, bedrückende, fast physisch wahrnehmbare Vorbereitetsein der Zeit in den Berlin-Beschreibungen Rezzoris. Den Epochenwandel als fataler, zur Materie verdichteter Zeitverlauf wird anschaulich beschrieben:

Die Zeit war im Fließen. Ich spürte das körperlich. Spürte, dass jedermann es gleich mir spürte. Die Zeit floss einem Geschehen zu, das jedermann kannte. Es war nur nicht ersichtlich, wann es geschehen würde. Das es geschehen würde, stand fest. Eine kollektive Ungeduld hielt jedermann im Griff. Niemand wünschte das Geschehen herbei und war doch satt, es zu erwarten [...] Die Tage gingen hin, indem die Zeit hinfloß. Der Tagesablauf war davon nicht berührt.⁴³⁴

An einer anderen Stelle: “Es vollzog sich abstrakt in Meldungen. Eine Kriegsbereitschaft nach dem Hörensagen. Eine teilnahmslose Bereitschaft aller. Die Zeit floss der Stunde des Geschehens zu. Niemand vermochte sich ihr widersetzen.”⁴³⁵

Diese Textpassagen über das Deutschland der vierziger Jahre entbehren also der konkreten Berichte des Augenzeugens über die grausame Wirklichkeit des Krieges⁴³⁶, sie sind nicht von der Bildlichkeit des Kriegsraumes dominiert, sondern eher von der Atmosphäre des irrationalen, unstrukturierten und unendlichen Zeitablaufs. Diesem unstrukturierten Übergang verleiht das Warten als negatives Handeln eine Art Spatialität, es füllt – wie aus dem folgenden Zitat hervorgeht – Raum und Zeit aus und dehnt sie zugleich aus, macht sie unendlich, ewig, surreal und unbeherrschbar. Diese schleppende Zeitempfindung wird im Text durch die Wiederholung des Verbes “warten” nicht nur zum Thema gebracht, sondern auch vergegenwärtigt, performativ hervorgebracht, wodurch die “stillstehende”, sinnlich

⁴³³ Siehe eine weitere Textstelle über Rezzoris historisches Raumbewusstsein: “Ich konnte wieder meinem Laster des ziellosen Wanderns mit offenen Sinnen frönen. [...] Hier und dort in einem Straßenwinkel witterte ich das Berlin von ehemals. Die große Zeit der Intellektuellen des Romanischen Café wehte mich für Augenblicke an. Kein größerer Kontrast war denkbar als der zwischen jener fernen Legende und dem aspetischen Berlin vor meinen Augen.” REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 196-197.

⁴³⁴ Ebda, S. 228.

⁴³⁵ Ebda, S. 229.

⁴³⁶ Rezzori reflektiert hier seine von der Öffentlichkeit oft vorgeworfene Fernhaltung von den kriegerischen Geschehnissen. Seine literarischen Konfessionen berichten zwar nicht über die Heldtaten eines Kriegsbeteiligten, sondern sind sie Beobachtungen eines Außenseiters aus einer persönlichen Perspektive.

erfahrbare Zeit materielle Schwere gewinnt:

Wir warteten. Die Zeit ging darüber hin. Sie tat's auf ihre heimtückische Weise. Wenn wir nicht hinschauten, sozusagen hinter unserm Rücken, verging sie rasch. Nahmen wir sie wahr, so tat sie, als stünde sie still. Wahrnehmen mussten wir sie, denn wir warteten. Wartend verharrten wir wie gelähmt in der stillstehenden Zeit. Wir mussten sie betrügen, damit sie vergehe. Mit irgendeiner geisttötenden Beschäftigung. [...] Wir waren zum Warten verdammt. Das Geschehende geschah mit uns über uns hinweg. [...] Wir warteten auf das Geschehende. [...] Auf irgendetwas warteten wir alle. Wir waren im Limbo. Ob wir daraus in die Hölle oder in den Himmel kommen würden, war nicht unserer Entscheidung überlassen. Wir mussten darauf warten.⁴³⁷

Dem schicksalsträchtigen Zeitwandel entgeht Rezzori durch literarische Beschäftigung. Das in der Opposition Fiktion/Diktion spannende, in der Literatur oft reflektierte Grundproblem, das Spannungsfeld zwischen lebensweltlichem Kontext und dichterischem Text ("Ohne den Verlust der Realität des Gewesenen wäre ich vermutlich nie zum Geschichtenschreiber geworden."), die Überlappungen zwischen Fiktionalem und Faktuellem, bzw. Geschichtlichem und Mythischem, sowie die Verkoppelungen und Differenzierungen der erlebten und erinnerten Begebenheiten manifestieren in Rezzoris Schriften in vielfach reflektierter Form, wie auch sein narrativ angelegtes, metapoetisch zugespitztes Konzept einer "hypothetischer Autobiographie" oder die dichterische Handhabung der Zeit- und Raumrepräsentationen belegen.

5.1.7.5. Bukarest: die "Verschmelzung von Ost und West"

Die Stadtdarstellung Bukarests, das als Schauplatz des Reifwerdens des Ich-Erzählers definiert wird, ist ein anderes künstlerisches Terrain für die Verflechtung Raum-Identität-Geschichtskonstruktion⁴³⁸. Dieses Lebensstadium wird in totaler Übereinstimmung mit dem Ort und den Menschen in einem idealisierenden Ton besungen. Bukarest der dreißiger Jahre und der rumänische Freundeskreis bieten eine konstruktive Identifikationsbasis, so dass auch genealogische Gründe dafür herausgearbeitet werden: "In wenigen Monaten war ich darin fest genug, um mit Entzücken die ungemein bunte, reiche und schöne Geschichte des Landes und der Natur zu entdecken, denen ich durch Geburt und einen Tropfen Geblüt mütterlicherseits angehöre."⁴³⁹

⁴³⁷ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 267-268.

⁴³⁸ Der Grund des rumänischen Aufenthalts wurzelt in der Ablehnung Rezzoris westlicher Matura von den rumänischen Behörden. Der Militärpflicht konnte aber Rezzori nur mit Hilfe der rumänischen Reifeprüfung entgehen. Rezzori setzt den Fall nicht ohne Ironie aufs Papier: "Das westliche Bildungswesen war durch eine freche Balkannation in Frage gestellt."⁴³⁸ Ebda, S. 116.

⁴³⁹ Ebda, S. 117.

Die Erinnerungsbilder sind durch eine immer währende Begeisterung, Lebendigkeit und Intensität durchdrungen und diese emotionale Ladung ist gewissermaßen auch die Quelle des narrativen Selbstentwurfes: „Heute noch ist der Quell von Bukarest nicht erschöpft. Ich brauche nur die Augen schließen und die Bilder tanzen. Mit den Bildern die Empfindungen. Nie vorher oder nachher, wohin ich auch gelebt wurde, sind die Eindrücke in mich so tief und nachhaltig eingesenkt. Auch niemals klarer und beredter.“⁴⁴⁰

Bukarest versinnbildlicht für den mit „sämtlichen Gemeinplätzen und Vorurteilen seiner Kaste“ ausgestatteten, jungen Mann die Konfrontation mit seinem ideellen und moralischen Erbe, die eine intensive Selbstsuche betätigt. Die Stadt sollte ihn nicht nur aus den mitverschleppten, westlichen Stereotypen „herausreifen lassen“, sondern selbst die Erscheinungsform der exotischen Urbanität mit ihren nebeneinander gereihten, in inspirierende Berührung kommenden architektonischen Elementen des Ostens und Westens sollte sich als eine Projektionsfläche für sein breit gefächertes, hybrides Identitätskonstrukt auf tun.

Indem er die „Schichten des historischen Wachstums“ allmählich aufdeckt, von den Zeichen einer ehemaligen Vorstadt, die noch den „Charakter der Steppensiedlung“ mit Merkmalen einer ins Türkische übersetzten, „galizischen Judenstetl“ an sich trug, bis zu ihrer Metamorphose zu einer „Taschenausgabe einer Metropole“, bereitet der Autor die Summierung vor: „Hier wurde die Fusion des Abendlandes mit der Kultur des Ottomanischen Reiches vollbracht.“⁴⁴¹ Mit dieser Entdeckung nimmt nicht nur die Perspektive eines Stadtentdeckers eine Wendung, sondern parallel damit ändert sich sowohl die Geschichtsauffassung Rezzoris, als auch sein selbstdefinitiver Standpunkt. Die Rolle Bukarests definiert Rezzori lapidar: „Bukarest erteilte mir eine Lektion, die mich der historischen Wahrheit einen Schritt näher brachte.“⁴⁴²

Die historische Wahrheit ist in Rezzoris Lesart nichts anderes als die Überschreibung des abendländischen Kulturmythos und des in der Ost-West-Dichotomie komprimierten kolonialistischen Diskurses. Gleichzeitig plädiert er durch die Umkehrung dieser Betrachtungsweise für die Revidierung der Bedeutung der byzantinischen Kultur. Der Kulturkritiker Rezzori beschreibt die „blühende Kultur“ vermittelnder Westler als „klobigen, rau behemdeten, bundbeschuheten, kettenpanzertragenden Metsäuer“ und stellt sie als

⁴⁴⁰ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 140.

⁴⁴¹ Ebda, S. 141

⁴⁴² Ebda, S. 142.

feindlicher Mächtiger einem "höchst verfeinerten Byzanz"⁴⁴³ gegenüber. Der Hochmut der Zivilisatoren wird im Gegensatz zu der geringfügigen Bedeutung der hergebrachten Technik ("Wasserspülungen und elektrische Straßenbahnen") hyperbolisch bloßgestellt. Auch das aufgrund westlicher Vorbilder umgestaltete Bukarester Stadtbild zeugt von einer misslungenen, parodistischen Imitation einer Metropole und zeichnet sich aus Rezzoris verändertem Blickwinkel als Zeichen des Untergangs aus: "Niemandem wär's eingefallen, die Hochbauten aus Zement und Glas, die in dem dreißiger Jahren aufzuschießen begannen, und eine Überschwemmung der Straßen mit motorisierten Vehikeln zur gleichen Zeit als Zeichen des Verfalls anzusehen."⁴⁴⁴

Die "verschobene" Sicht Rezzoris, "das Auge des Konventierten" hält das fortschrittliche Bukarest für einen "Bastard des westeuropäischen Kolonialismus"⁴⁴⁵ und erblickt hinter dem verführerischen Schein des Fortschrittes den wahren, eigenen Charakter der Stadt:

Der ehemalige Bukarest der Wojwoden und Bojaren, vor der Gründung eines Groß-Rumänien, dem Marktflecken am sumpfigen Ufer der Dâmbovița, im Vorfeld der Goldenen Pforte, so nichtig, dreckig, lotterig um die goldgekuppelte Kathedrale er gewesen sein mochte, entdeckte ich im Laufe der nächsten Jahre mit immer zunehmenderem Entzücken. Was dem zivilisationsstolzen Westler als Dreck erschien, war für mich Patina. Das Bukarest einer alten Kultur selbst zweiter Hand war bewohnt von einem Volk, dessen Philosophie und Lebensweise wir seit tausend Jahren verständnislos gegenüberstanden.⁴⁴⁶

Der als Schaufenster-Dekorateur angestellte Rezzori geriet in eine immer innigere Beziehung mit der Stadt. Auch seine Stadtwahrnehmung verändert sich parallel mit der Umkehrung und Verschiebung seiner Weltanschauung. Diese Stadtdarstellung fokussiert entsprechend seiner revidierten, historischen Betrachtungsweise auf das vorstädtische Bukarest, auf die partikularen, kontrastiven Merkmale und orientalischen Überreste der Stadt. Demzufolge werden die Topoi der modernen Stadtbeschreibungen, die intellektuellen Salongesellschaften und die populären, öffentlichen Räume durch eine ins Vorfeld der Beobachtung geschobene, architektonische Mischung ersetzt:

Alle andern hätten von Salons, vom Theater, vom Literaten-Café gesprochen. Dabei habe ich nur den geringsten Teil aufgeschrieben. Ich suchte das Orientalische. Das nicht-europäische Bukarest schien mir viel interessanter als das neo-europäische. Ich machte täglich Entdeckungen. Die taubenblau gestrichene Kuppel im Geschachtel der Blechdächer am Ende der Calea Moșilor war ein Hamam, ein Schwitzbad aus der Türkenzeit, architektonisch eine Köstlichkeit, eingeklemt in die Werkstätten für Vulkanisierung von Gummireifen und Rahat Lukum- und Baklawa-Verkaufsständen. Die winzige Biserica Crețulescu, ein Juwel der byzantinischen Kirchenbaukunst, zwischen den krabbenförmigen Repräsentationsbauten im Stil des Deuxième Empire um den königlichen Palast im Stadtzentrum gab der Stadt einen

⁴⁴³ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 142.

⁴⁴⁴ Ebda, S. 143.

⁴⁴⁵ Ebda.

⁴⁴⁶ Ebda.

Adelsbrief. Ich suchte Kontraste. [...] Nicht nur das Beieinander von bäuerlich Bodenständigem und vorausgetriebener Moderne war typisch für Bukarest. Nirgendwo anders waren Kontraste so erregend wie in den Vorstädten. Das Wachstumsschichten der Stadt waren daran abzulesen. [...] Die Neuzeit kam stürmisch nach Bukarest, mit den Saxophon-Sirenenklängen des Amerikanismus. Alles das lagerte sich architektonisch ab, fraß sich ein, überlagerte das Vorgegangene, ohne es gänzlich ausmerzen zu können. Die Mischung war unvergleichlich reizvoll.⁴⁴⁷

Die Perspektive des Erzählers richtet sich hier auf die physische Erscheinungsform, auf die Materialität der Stadt. Die Topographie der Stadt, die die historischen, synchronischen Spuren der Vergangenheit in einer diachronischen Form abbildet, wird als Geschichtsbuch dekodiert. Das Stadtbild als Zeichensystem wird an dieser Stelle erkundet, durch die reflektive, persönliche Aneignung allmählich verinnerlicht, von seiner Materialität entbunden und als Medium und Träger der kollektiven und individuellen Geschichte ausgelegt. Das Beispiel zeigt die sich sukzessiv entfaltende "epochenverschlepperische" Anschauung Rezzoris, wie Raumperzeption und Geschichtsbewusstsein sich wechselseitig prägen und hervorbringen. Die materiell motivierten historischen Überlegungen schaffen auf der Basis der Substantialität der Stadt einen reflektierten, dritten Raum, wo Überlappungen, Hybriditäten, Verschmelzungen gewahrt und bestätigt werden.

In diesem Zwischenraum werden sowohl räumliche als auch konzeptuelle oppositionäre Gegenüberstellungen wie Orient/Okzident und ihr Kampf für Legitimation und Überlegenheit zugunsten einer multiperspektivischen Zwischenposition aufgehoben. Diese in der Raumdarstellung durchgesetzte Multiperspektivität wird auf die Ebene der Identitätsbildung als grundsätzlicher Bezugspunkt übertragen.

Der den kulturhistorischen Mehrwert des byzantinischen Bukarest entdeckende Rezzori enthüllt parallel mit dem abendländischen Zivilisationsmythos seinen eigenen Mythos und "kehrt" dem Westen "den Rücken", was als ein Verrat an die österreichische Familie bewertet wird: "Noch ohne dass ich mir über all das Rechenschaft gegeben hätte, spürte ich, dass ich Verrat an meinem Vater und aller Tradition meiner getreulich Österreich dienenden Familie beging."⁴⁴⁸

Gewiss bewirkte nicht nur die historische Stadt einen Mentalitätswandel bei Rezzori, sondern hatte dabei auch die integrierende Attitüde seines rumänischen Freundeskreises eine wichtige Rolle, denn sie nahmen ihn als "verlorener Sohn" in ihre Gesellschaft vorurteilslos auf. Auch ihre zivilisierten Vergnügungen und geistigen Unterhaltungen, die man von einer "Balkanjugend" nicht erwartet hätte, wird mit Rezzoris veränderter Sichtweise im Vergleich

⁴⁴⁷ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 148.

⁴⁴⁸ Ebda, S. 143.

zu den Wiener Gleichaltrigen wahrgenommen: "Sie erschienen mir weitaus reifer, welterfahrener als Gleichaltrige in Wien."⁴⁴⁹

Die persönlichen Beobachtungen münden hier in Verallgemeinerungen. Rezzoris literarische Völkerpsychologie identifiziert die im Freundeskreis erfahrene intellektuelle Stimmung als ein "Charakteristikum der rumänischen Psyche", als eine Art "nationaler Surrealismus"⁴⁵⁰. Die nationaltypischen Abstraktionen erreichen sogar einen hymnischen Höhepunkt im subjektiven Geständnis Rezzoris von seinem Hang zum leidenschaftlich-zynischen, rumänischen Charakter⁴⁵¹.

5.1.7.6. Italien: die zweite Heimat

Die wiederkehrenden Motive der literarischen Italienbilder wie das antike Erbe, der Naturreichtum und die offene, temperamentvolle Völkerpsychologie bündeln sich mit weiteren Etikettierungen zu einem literarischen Hypertext, der im intertextuellen Wandeln mannigfaltige Neudeutungen erfuh.

Auch im deutschen literarischen Kontext findet man mindestens seit Goethe eine äußerst intensive Rezeption von Italien-Motiven. Diese Semantisierungen umfassen die Topoi der begehrenswerten "ethnologischen Andersartigkeit" bis zur Metapher der Dekadenz. Dieses Italien-Wahrnehmung charakterisiert Andrea Landolfi⁴⁵² treffend: "Italien ist zu einem der bekanntesten Gemeinplätze der deutschen Seele, beziehungsweise der deutschen Kultur geworden"⁴⁵³.

Auch Rezzoris Italienbild(er) lassen sich laut Landolfi in diese literarische Tradition eingliedern, sie entbehren nämlich die Topoi der klassischen Italiendarstellungen nicht. Trotzdem schreibt die Autorin den Italienerzählungen Rezzoris eine ästhetische und

⁴⁴⁹ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 118.

⁴⁵⁰ Ebda.

⁴⁵¹ Siehe auch: "Ich liebte Bukarest. Ich hatte mich dort eingelebt, im Geist verbunden mit dem Volk, das etwas Unerlöstes an sich hatte, wie als wäre es heimgesucht von den Dämonen seines Zynismus, seiner Grundgescheitheit, seiner Violenz und seiner zähneknirschenden Schicksalsergebenheit. Die Großmannsucht des Nationalismus hielt die Rumänen am Sieden. Gleichwohl war in den Seelen die Trauer um die Hinfälligkeit alles Irdischen. Und dieses Irdische war schön, die Erde, das Land war schön, die Stadt, die Lieder, die Mädchen, die sie sangen, waren schön. Die Liebe war schön, es war schmerzlich, das alles hinfällig zu wissen. Nur der Stolz hielt die Seele aufrecht. Der Stolz der Rumänen, selbst wenn er in wüsten Chauvinismus ausartete, sprach von Tapferkeit gegen sich selbst. Das entsprach mir sehr. Hier wurde kein Messias erwartet." Ebda, S. 159.

⁴⁵² LANDOLFI, ANDREA: "In Italiano e meglio". *Gregor von Rezzoris italienische Sendung*. In: *Austriaca*, Université de Rouen, nr. 54, 2003, S. 59-73.

⁴⁵³ Ebda, S. 59.

semantische Wandlung zu.⁴⁵⁴ Rezzoris gesellschaftskritische Stimme, die sich hauptsächlich gegen das der kapitalistischen Konsumlogik folgende Abendland richtet, lässt sich - wie Landolfi andeutet - auch aus den Italienerzählungen immer eindeutiger vernehmen. Demnach ist das Italien-Sujet in Rezzoris Schriften eine essentialistische Veränderung vom "romantischen, fast exotischen und ganz unrealistischen" Italienbild der Frühwerke bis zu einem kritisch überprüften und karikierten Italienbild gekennzeichnet.

Die im *Kurze Reise übern langen Weg*⁴⁵⁵ parodierte Methode der touristischen Bewertungen mit Sternchen sowohl bei Dienstleistungen, als auch bei Kunstwerken zielt beispielsweise auf die gegenwärtige verbrauchsorientierte Gesellschaft und rückt den Grundansatz des Kapitalismus, die Konvertierbarkeit jeglicher Werte ins Geld in den Fokus der schriftstellerischen Polemik.

Italien mit seinem antiken Charakter und epochenverschlepperischer Simultanität, als literarisches Emblem der abendländischen Kultur, das zugleich mit seiner musealischen Ausprägung auch die Kluft zwischen Gegenwart und Vergangenheit darstellt, ist als eine Metapher für den Untergang des Abendlandes instrumentalisiert, wie Landolfi Rezzoris Italienbild wertet:

Die Grundeinstellung ist aber eine völlig andere: während sich Goethe trotz allem doch zu einer kulturellen Zugehörigkeit bekennt, beklagt Rezzori das Ende jener Tradition, schlimmer noch ihre engstirnige Umformung ins Museale, ihre tragisch-lächerliche Unfähigkeit, geistig produktiv zu sein. Diese Klage betrifft aber nicht nur Venedig oder Italien oder, noch allgemeiner gesagt, die europäischen Kunstschatze, sondern die gesamte abendländische Weltanschauung, beziehungsweise Kultur [...].⁴⁵⁶

Das Italienbild des Bandes *In gehobenen Kreisen*⁴⁵⁷, der frühere Veröffentlichungen mit italienischem Sujet sammelt, wertet Landolfi als für deutsche Leser erfundene, klischeehafte Vertextungen, in denen zugleich die von deutschen Reiseagenturen propagierten Vorurteile "bewusst übertrieben und karikiert angeboten werden"⁴⁵⁸. In diesem Sinne liest sich das Buch wegen der bewusst angewandten Parodie als Spiegelbild der im Westen kursierenden Stereotype über Italien.⁴⁵⁹

⁴⁵⁴ Siehe "Auch die Stellung Gregor von Rezzoris – wie die der anderen deutschsprachigen modernen Schriftsteller – wird von solchen berühmten Vorgängern beeinflusst, obwohl sein Italienbild, [...], im Lauf der Zeit immer eigenständigere Züge angenommen hat." LANDOLFI, "In Italiano e meglio", S. 60.

⁴⁵⁵ REZZORI, GREGOR VON: *Kurze Reise übern langen Weg*, Bertelsmann, München, 1986.

⁴⁵⁶ Ebda, S. 62.

⁴⁵⁷ REZZORI, GREGOR VON: *In gehobenen Kreisen*, Herbig, München, 1978.

⁴⁵⁸ LANDOLFI, „In Italiano e meglio“, S.63.

⁴⁵⁹ Diese literarische Methode kann man auch in den *Maghrebinischen Geschichten* nachvollziehen, wobei der Text paradoxerweise ebenso zwei völlig gegensätzliche Zugänge zulässt: einerseits erscheint der Text vor dem ersten Deutungshorizont als eine nationaltypische Darstellung, andererseits durch die absichtliche Verzerrung dieser erfundenen Welt rückt den Leser aus seiner sicheren Deutungsposition heraus, um dadurch das Spiegelbild seiner klischeehaften Denkweise darzubieten.

Schon in diesem Band – besonders in der Rom-Erzählung⁴⁶⁰ – sind bereits die grundlegenden Merkmale Rezzoris subjektiven Italienbildes vorhanden. Es erreicht jedoch seine ästhetische Vollkommenheit erst im Text *Italien*⁴⁶¹, der die symbolträchtigen Elemente eines individuell perzipierten Italiens mittels Ironie meisterhaft komprimiert. Trotz des distanzierten Blickes eines äußeren Beobachters leistet die Schrift eine vielschichtige, umfassende Analyse über das Land und zeugt von einer innigen Zuneigung zum Land und zu dessen Einheimischen. Das die Dankbarkeit des Autors übermittelnde Vorwort *Mit der Bitte um Nachsicht* zieht er das Register der Liebeserklärung heran, um diese innige Sympathie begreifbar zu machen: “Diese Begegnung [mit Italien]⁴⁶² war von Anfang an die Erfüllung einer alten Liebe und nimmt mehr und mehr den Charakter einer glücklichen Ehe an. Was hier gedruckt aufliegt, ist gewissermaßen aus dem ehelichen Alkoven geplaudert.”⁴⁶³

Rezzoris Romdarstellung *Wie ewig ist die Ewige Stadt?* erhebt sich über die Grenzen einer konkreten Stadtbeschreibung hinweg und tendiert ins Symbolische. Indem der Blick des Autors die Stadt horizontal von der Randsiedlung bis zum Zentrum durchstreift, stellt er nicht nur ein topographisches Abbild, eine Panoramaaufnahme zur Verfügung, sondern dekodiert die Stadt zugleich diachronisch als ein historisches Überbleibsel. Die ästhetisch präsentierte geschichtliche Kontinuität, die sich im Stadtbild visuell als ein simultanes, architektonisches Nebeneinander von Kunstwerken, Denkmälern und Gebäuden abbildet, trägt etwas Konstantes an sich, den ewigen Charakter, die wahre Physiognomie der Stadt. Im dichterischen Fokushorizont liegt demnach das Ewige, das permanente, unauslöschbare Charaktermerkmal in dem gegenwärtigen Stadtbild, das sich auch in der Kernfrage konzentriert: Was ist ewig im Ewigen Rom? In der Verflechtung der phantastischen und vulgären Stilnoten findet Rezzori die zeitlosen, “dominanten Wesenszüge der antiken Römer”⁴⁶⁴, denen man auch heute an jeder Straßenecke begegnet.

Die Technik der Beschreibung beruht auf Rezzoris “epochenverschlepperischer” Strategie des Erinnerns: hinter den großstädtischen, modernen Phänomenen kommt der antike, römische Stadtkern in den Zeilen zum Vorschein, um von diesem retrospektiven Blickwinkel zum Wesen des Stadtcharakters zu gelangen:

⁴⁶⁰ Siehe REZZORI, GREGOR VON: *Wie ewig ist die Ewige Stadt?* In: REZZORI, GREGOR VON: *In gehobenen Kreisen*, Herbig, München, 1978, S. 217-263.

⁴⁶¹ REZZORI, GREGOR VON: *Italien. Vaterland der Legenden, Mutterland der Mythen. Reisen durch die europäische Vaterländer oder wie althergebrachte Gemeinplätze durch neue zu ersetzen sind*. Bertelsmann, München, 1996.

⁴⁶² Ergänzt von mir, B. F.

⁴⁶³ REZZORI, *In gehobenen Kreisen*, S. 9.

⁴⁶⁴ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S.

Denn wahrscheinlich ist es das, was Rom den Namen Ewige Stadt gegeben hat: Diese einst überall freiliegenden, heute sorgfältig freigelegten und zum Anschauungsunterricht bezettelten und beschrifteten Überbleibsel erzählen, schichtweise übereinandergelagert oder ineinander verwachsen und verkrustet, wie sie sind, von ebenso vielen Perioden in Macht und Glanz wie von Katastrophenzeiten und wahren Kataklysmen – mit andern Worten: von ebenso vielen Weltuntergängen wie von Weltneugeburten. Und so verschieden auch die immer wieder neuerstandenen Welten waren, in wie divergierenden Formen sie ihre Andersartigkeit ausgedrückt haben, es zeigt sich doch ganz deutlich eine Kontinuität, die spezifisch römisch ist. Es ist die bodenständige Dialektik von Vulgarität und Phantastik.⁴⁶⁵

Dieses vulgär wirkende Phantastische entspringt – laut Rezzori – einem “überall spürbaren Hang zur grandiosen Selbstdarstellung”, dem *spettacolo*. Das Spektakuläre als einheitlich wahrnehmbare Sich-zur-Schau-Stellung wird dann nicht nur als Hauptkennzeichen des Römischen, im breiteren Sinne des Italienischen, sowie des Abendländischen identifiziert, sondern auf stilistischer Ebene wird es als Darstellungsweise im Text performativ vorgeführt. Wenn er die Fülle der Eindrücke auf der Straße schildert, die ununterbrochen den Geist und die Sinne stimulieren und zugleich durch ihr Zuviel, “Zu-groß, Zu-massig, Zu-üppig, Zu-bizar, Zu-intensiv” irritieren, werden diese Eindrücke textuell durch die Häufung von städtischen Impressionen, durch die Vielzahl der architektonischen Stilarten, durch den attributisierten Stil und den Einsatz von Klischees wie “urbis ubri (Stadt der Städte)”, “die ewige Stadt”, “historisches Rom” und nicht zuletzt durch den ineinander schachtelten Satzbau auch verlebendigt.

Neben der Vielfalt der Rom-Bilder bietet der Text auch einen soziologischen Einblick ins gegenwärtige Stadtleben, ins Rom von Verbrechern, Huren, Arbeitslosen, des dichten Verkehrs und der Bürokratie. Die Rom-Erzählung kann auch als ein komprimiertes soziokulturelles Italienbild interpretiert werden, Rezzoris Betrachtungen und Überlegungen gehen nämlich weit hinaus über eine einfache Stadtschilderung und tendieren zur verallgemeinerten, kulturellen Charakterdarstellung.

Eine komplexere und systematisierte Analyse wird jedoch erst im Werk *Italien* dargeboten. Laut Landolfi stellt dieses Buch das wahrste und persönlichste Italien Rezzoris dar, in dem neben den konventionellen italienischen Topoi auch eine scharfe, soziologische Evaluierung “über Mode, Eigenarten eines Volkes, Klima, Architektur, Sprache”⁴⁶⁶ zur Geltung kommt. Die mit eigenen Karikaturen illustrierte Schrift berichtet in einem lapidaren, anekdotenhaften, mit liebevoller Ironie gewürzten Stil über die typischen Aspekte des Italiens: von der Geographie, über die Eigenart des Volkes, seine Sprache, Mythen, Triebe

⁴⁶⁵ REZZORI, *Wie ewig ist die ewige Stadt*, S. 224.

⁴⁶⁶ LANDOLFI, „*In Italiano e meglio*“, S. 64.

und Leidenschaften hin bis zur italienischen Staatsordnung und zur anröchigen Mafia. Dieses die geläufigen Klischees über Italien reproduzierende Italiennarrativ ist demnach breit gefächert, behandelt oft kritisch das städtische Thema und entfaltet auch subjektive, völkerpsychologische Erklärungen. Also ist auch in dieser schriftstellerischen Italien-Beschreibung ein aufgeschlossenes, hilfsbereites, mit Sinn für Ironie gesegnetes Volksbild inhärent⁴⁶⁷.

Rezzoris Italicum ist durch zwei Aspekte gekennzeichnet: sein enges Verhältnis zur Sprache und zur italienischen Seele. Laut Landolfi verhält sich Rezzori zur italienischen Sprache wie zu einem Idiom, es repräsentiert ihm "die Sprache der Liebe und der Freundschaft", es ist das Kommunikationsmittel in der alltäglichen Interaktion. Zugleich ist Italienisch auch der Träger "einer lichten und überhaupt nicht oberflächlichen, späten Lebensweisheit"⁴⁶⁸. Diese erklärt sich auch mit einem biographischen Umstand: Rezzori übersiedelte nach Italien in seinen fünfziger Jahren, als er zu einer existentiellen Zwischenbilanz gelangte und so kam er mit dem italienischen Kulturkreis in Berührung. Die vorurteilslose Akzeptanz der Italiener ihm gegenüber ermöglichte für ihn, im neu gewählten Land eine zweite Heimat zu finden. Darüber gestehen folgende Zeilen:

Ich war am abschüssigen Teil meiner Lebenshälfte angelangt. Dass sie glücklicher verlaufen sollte als die erste, arbeitsamer, eingeordneter in meine Umwelt, wohlwollender darin aufgenommen, reicher an Freundschaften und Anerkennung, verdanke ich meiner Wahl von Italien zum zweiten Heimatland. Auch einer dritten, glücklicheren Gattinnenwahl.⁴⁶⁹ (Beatrice Monti della Core)

Die Italiendarstellung in *Mir auf der Spur* vereinigt die klassischen Topoi über das Land mit dem persönlich wahrgenommenen, verinnerlichten Italienbild. Die Stadt perzipiert er als eine wandelnde Entität in ihrer raumzeitlichen Ambivalenz: neben den typischen Kennzeichen des klassischen, antiken Rom registriert er auch die neu errichteten Elemente einer modernen Stadt. Zu gleicher Zeit nimmt auch das romantische, naturnahe Italien in den dichterischen Verherrlichungen Gestalt an, so dass diese Schilderungen in einem subjektiven, völkerpsychologischen Ansatz über den italienischen Charakter und dessen Humanität gipfeln:

⁴⁶⁷ Vgl. Zitat von Rezzori: "Die Ironie der Italiener ist menschenfreundlich. Sie ist nicht zynisch, weil sie das Nicht-anders-Können des ans Leben ausgelieferten Individuums sieht und sich selbst nicht ausnimmt aus der Groteske.", *Italien*, S. 26.

⁴⁶⁸ LANDOLFI, „In Italiano e meglio“, S. 66.

⁴⁶⁹ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 356.

Was ich an Italien liebe, sind die Italiener. Weniger das Land. Pinien und Zypressen, efeumwuchertes antikes Mauerwerk, Mediceer Villen und formale Gärten wie Stickereivorlagen haben hart zu kämpfen gegen Zementhochbauten und die Pest der *architettura del geometra* - die Wohnkunstbauleistungen kleinbürgerlicher Bauherren. Die Weingärten jauchzender Winzer und behäbig im Joch schreitende Ochsen mit den ausladenden Hörnern sind Autobahnen und Industrieanlagen gewichen. Italien ist in den letzten fünfzig Jahren von einem der schönsten Länder dieser Erde zu bald einem der hässlichsten geworden. Aber die Italiener haben nichts von ihrer Liebenswürdigkeit verloren. [...] Die Humanität der Italiener bleibt von alledem unberührt. Sie haben alle Tugenden und Fehler der menschlichen Gattung. Ihre Fehler stechen ins Auge. Aber sie sind gemildert durch unmittelbare Menschlichkeit; durch ein verständliches Nicht-anders-Können, das jedes Vergehen zu einem Fall allgemein menschlicher Schwäche und Unzulänglichkeit macht. [...] Die Tugenden der Italiener sind verborgen im Treiben und Getriebenwerden des Lebens. Sie äußern sich nicht in großen Taten, sondern im Kleinen, Gelegentlichen, Spontanen. Über allem herrscht Mitleid, Mitgefühl, die Einsicht in die Unvollkommenheit der Welt, die Grausamkeit der Existenz. Man lebt unter Menschen in Italien.⁴⁷⁰

Im Zitat zeichnet sich die Funktion der italienischen Sprache für den Ich-Erzähler aus, als Sprache der Mündlichkeit und der menschlichen Interaktionen, die im Vergleich zum niedergeschriebenen deutschen Wort über eine affektive und kommunikative Dimension verfügt. Demgegenüber repräsentiert seine deutsche Muttersprache das Idiom der philosophischen Reflexionen, die Ausdrucksform der schriftstellerischen Äußerungen und das Medium des Schreibens und Erinnerens. Diese Sprache ist viel mehr an die Vergangenheit gerichtet, verhält sich demnach als Medium des Subtextes, des Unbewussten, das unablässig zur schriftlichen Formulierung drängt.

Zum Sinnbild seines subjektiven Italienbildes erhebt Rezzori ihre Villa (*casa colonica*) in Donnini. Der Beschreibung dieses Zuhauses liegen der klassische, naturnahe Heimatsdiskurs und eine seelenruhige, ausgeglichene Erzählstimme zugrunde.

Es stand in der Wildnis jahrzehntelang vernachlässigter Weingärten und Olivenhaine, von Brombeerlianen umschlungen und von Efeu überwuchert, das Dach bekleistert von Hunderten von Schwalbennestern. Unser Freund Marco Zanuso, Stararchitekt, macht sich daran, es innen umzubauen. Kuh- und Schafställe, Schlafkammern und Dreschböden wurden zur wohnlichen Einheit vereint. Außen ließen wir's, wie's war. Einige Dutzend Schritte davon entfernt steht der Stummel eines Wehr- und Signalturms aus dem vierzehnten Jahrhundert. [...] um uns her Wein und Oliven, Ginster, Brombeergeschlinge, Zypressen und Linden. So ist mit mageren Worten ein Lebensgeschenk umrissen, für das ich meinem Schicksal früh, mittags und abends dankbar bin. Sein Segen hat meine Arbeit gedeihen lassen. Vermutlich auch meine Reife. Ich bin besserer Mensch geworden, seit ich hier lebe.⁴⁷¹

⁴⁷⁰ REZZORI, *Mir auf der Spur*, S. 350-51.

⁴⁷¹ Ebda, S. 364.

5.2. Fiktiver Erzählkosmos

„Die Vergangenheit ist märchenhaft geworden, als hätte sie's nie wirklich (sondern nur literarisch) gegeben.“⁴⁷²

5.2.1. Maghrebinien: imaginärer Ort von Fremd- und Selbstzuschreibungen

Der aus dem deutschsprachigen literarischen Kanon verfeimte Autor führt den Wegfall seiner Reputation auf den sein Image mit der Bezeichnung „Maghrebinier“ endgültig besiegelnden *Maghrebinischen Geschichten* zurück. Inwieweit sein Buch nur auf der primären, unterhaltenden Ebene hin gelesen und weniger in seiner Vieldeutigkeit interpretiert wurde, das aufzuzeigen setzt sich dieses Kapitel zum Ziel. Das parodistisch-ironisch aufgeführte „maghrebinische Volk“ in Rezzoris Gesellschaft- und Staatsroman lässt keine eindeutige und sinnfällige Zuordnung betreffend seiner Nationalität zu: obwohl der fiktive Name keine einmütige Gleichsetzung mit den existierenden Gesellschaften gestattet, evozieren die konturierten Wesenszüge, Lebensweise und Mentalität der literarisierten Gemeinschaft die westlichen Balkanvorstellungen im Horizont der Interpretation.

Die geniale dichterische Anlage des Kulturkritikers Rezzori offenbart sich im Erschaffen eines verzerrten Lebensraumes anhand von Parodie, Ironie und Anekdote, sowie mittels des fiktionalisierenden Verfahrens, das das Spiel zwischen Fiktivem und Realem fortgesetzt in Bewegung hält. Dieser imaginäre Raum spiegelt die im Westen verkehrenden Außenwahrnehmungen über den Balkan, aber auch die Selbstbehauptungen der Osteuropäer wider. Aus diesem Blickwinkel lässt sich der Text als eine ästhetische Projektionsfläche auslegen, in der sich östliche und westliche Fremd- und Eigenbilder konfrontieren.

5.2.1.1. Ambivalenz der Balkanbilder

Die geographische Situierung Maghrebinies verunsichert die konkrete Referenzialisierung des beschriebenen Landes, sei es ein Resultat des dichterischen Fingierens, indem faktische und phantastische Elemente in einer Art und Weise verschmelzen, dass das imaginäre Gesellschaftsbild nur an bestimmten Aspekten als bekannt erscheint. Mancherlei Einzelheiten verhalten sich widersprüchlich zu dieser Hypothese und widerstehen einer lückenlosen

⁴⁷² REZZORI, *Greisengemurmel*, S. 160.

Allegorisierung mit einer bestimmten historischen Wirklichkeit. Beispielweise entsteht diese Wirkung dadurch, dass einige Details über die multikulturelle Zusammensetzung des fiktiven Staates Parallelen mit der Bukowina der Habsburgermonarchie suggerieren, andererseits gewisse sprachliche Entlehnungen und geschichtliche Anspielungen die ehemaligen, rumänischen Regionen assoziativerweise ins Blickfeld des Rezipienten einbeziehen. Diese zweideutige Ausrichtung des Textes untermauert die vorliegende Interpretation, die den fiktiv-reale Ort Maghrebien als Schnittstelle östlicher und westlicher mentaler Praktiken betrachtet.

Als Ausgangspunkt mag die das öffentliche Bewusstsein prägende, ideenhistorische Rolle des Balkanismusdiskurses in der Doppelmonarchie erörtert werden, die eine Vorstellung über das aus Stereotypen konstruierte Balkanbild liefert. Fokussierend auf Zeitungsartikel, Reisebeschreibungen und Karikaturen beweist Andreas Rathberger in seinem Artikel⁴⁷³ über Balkanbilder in der Habsburgermonarchie für den erforschten Zeitraum zwischen 1848-1914 die Konstanz der operablen Balkanklischees in der öffentlichen Meinung. Die geographische und symbolische Hauptlinie, die die oppositionäre Grundlage für die Selbstdefinitionen schafft, findet in der Ost-West-Achse statt. In dieser stereotypisierenden Gegenüberstellung werden dem Balkan die Marginalität, die Zwischenhaftigkeit und das ethnische und konfessionelle Gemisch als Hauptmerkmale zugewiesen. Die zu Gemeinplätzen erstarrten Metaphern wie „Brücke“, „Kreuzpunkt der Zivilisationen“, „halbzivilisierte Welt“, „halborientalische Region“, „Pulverfass“, „Schmelztiegel der Ethnien“ transportieren die erwähnten Kennzeichen in die Balkanvorstellung.

Die den *mental map* „Balkan“ begleitenden, negativen Konnotationen wie „Unordentlichkeit“, „Chaos“, „Schmutz“, „Rückständigkeit“, „Ungebildetheit“, „Rohheit“, „Gewalttätigkeit“, „Barbarentum“ entstehen in einer antithetischen Relation gegenüber der „überlegenen“, westlichen Ordentlichkeit und der Zivilisiertheit. Veranschaulicht wird die generelle Anwesenheit dieser Klischees von Rathberger anhand einiger Karikaturen, die wegen ihrer gattungsgemäßen hyperbolischen Wirkung und Bildhaftigkeit besonders geeignet sind für die Darstellung von konventionellen Nationalstereotypen.

Aufgrund der analysierten Artikel und Karikaturen stellt Rathberger immerhin eine gewisse Ambivalenz der oft nebeneinander erscheinenden, kontroversen Charakterzüge fest. Schon

⁴⁷³ RAHTBERGER, ANDREAS: *Balkanbilder. Vorstellungen und Klischees über den Balkan in der Habsburgermonarchie im 19. und frühen 20. Jahrhundert.* Onlinequelle: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/ARathberger1.pdf>. (Stand: 06.04.2009)

innerhalb desselben Textes tauchen gegensätzliche Zuschreibungen auf, die die balkanischen Völker als rückständig, barbarisch, wild, aber auch als reizvolles Exotikum, unbefangene Natürlichkeit, als „edle Wilden“ darlegen. Die Flexibilität dieser Stereotypen ermöglicht – laut Rathberger - „die Anpassung von Beschreibungen des Balkans und seiner Bewohner an bestimmte außenpolitische Ziele, Wunschvorstellungen und sich wandelnde zwischenstaatliche Beziehungen der Habsburgermonarchie, ohne den Boden etablierter Vorurteile verlassen zu müssen.“⁴⁷⁴

Auch Menninghaus akzentuiert in seiner Studie über den Topos „Czernowitz“ die Saturiertheit des semantischen Feldes in Bezug auf die Ost-West-Gegenüberstellung:

Die Komplexität des Topos Czernowitz ist allerdings noch keineswegs erschöpft, wenn man ihn als eine Chiffre gelungener Multikulturalität unter der Hegemonie der deutschen Kultur und Sprache liest. Zwei weitere Oppositionen überlagern und durchkreuzen sein semantisches Feld: die von West und Ost und die von Rationalität und Mystik, von Aufklärung und orthodoxer Religiosität. Czernowitz – das ist der Osten, der Westen spielt, oder der Westen, der sich soweit wie möglich in den Osten verpflanzt hat.⁴⁷⁵

5.2.1.2. Rezeption der *Maghrebinischen Geschichten* (1953)

Die für eine Rundfunksendung verfassten *Maghrebinischen Geschichten* etablierten sich in der deutschsprachigen Rezeption als das populärste Buch Rezzoris, das sogar als balkanische „Landeskunde“ – so in einem Artikel! – gelesen wurde. Den endgültigen Stempel als Maghrebinier und eine immerwährende anrühige Bekanntheit hat Rezzori mit diesem Werk in Deutschland errungen und auch das deutschsprachige Leserinteresse beschränkte sich vorerst auf dieses Buch, im Vergleich zu England, den USA oder Italien, wo auch seine autobiographischen Schriften besonders hochgeschätzt wurden.

Dem Grund dieser länderspezifischen Rezeption soll hier nicht nachgegangen werden, es mag aber für unsere vormals gestellte These gewinnbringend sein, einige Attribute aus der deutschsprachigen Kritik hervorzuheben, wie „fremde Exotik“, „orientalischer Erzählteppich“, „amüsante Grotteske“, „undeutsche“ Fabuliererlust“ usw., die Rezzoris orientalischen und fremden Erzählton thematisieren. Sogar in einem Artikel vom 2002 (sic!) werden die *Maghrebinischen Geschichten* folgenderweise interpretiert:

⁴⁷⁴ RATHBERGER, *Balkanbilder*, S. 2.

⁴⁷⁵ MENNINGHAUS, WINFRIED: „Czernowitz/Bukowina“ als Topos deutsch-jüdischer Geschichte und Literatur, S. 345-357. In: *Merkur*, Heft 3/4, 53. Jg., März/April, 1999, Klett-Cotta, Stuttgart, S. 354-355.

Schnell wird klar: Es geht um den Balkan. Maghrebinien ist ein ebenso liederliches wie spießbürgerliches Land, das sich selbst für das beste, ruhmreichste hält. [...] Wer sich auskennt in Mittel- und Südosteuropa, wird von allen Ländern etwas wiederfinden – von Österreich über Tschechien, Ungarn, Serbien, Rumänien, Bulgarien und Griechenland bis zur Türkei.⁴⁷⁶

Der Verfasser greift zu kurz, wenn er sich nur auf die primäre amüsierende Ebene des Textes konzentriert und den „maghrebinischen“ Hauptzug ziemlich oberflächlich mit den in geläufigen Balkanklischees vorhandenen Assoziationen gleichsetzt, ohne den parodistischen Nachhall der Schrift zu reflektieren. Resultat dieser Generalisierung ist eine geäußerte Gewissheit über den eindeutigen Zugang zum Text, der die Entsprechung der geschilderten fiktiven Nation mit dem geographischen Osten als Evidenz abfertigt⁴⁷⁷. Zuzüglich wird das Buch als Reiseführer angeboten: „Wer nach Rumänien oder anderswo nach dem Balkan fährt, sollte das Buch während der Reise lesen. Eine bessere Landeskunde gibt es nicht.“⁴⁷⁸

Hans Neumann führt die Häufigkeit der Fehlinterpretationen hinsichtlich der *Maghrebinischen Geschichten* auf deren multilinguale Ausprägung zurück, die aber zugleich eben den feinen, satirischen Bedeutungsüberschuss des Textes in sich trägt.

So wurde das phantastische Land Maghrebinien in erster Linie rezipiert als generische Abbildung und Versinnbildlichung eines gleichfalls nebulösen Kakaniens im weiteren und der Bukowina im engeren Sinne. Dabei wurde aber dem Exotismus der Vorrang über die eigentliche Faktizität gegeben und die Referentialität zum geographischen Raum als auch die prägnante, höchst spezifische Satire, die sich vor allem an den fremdsprachigen Vokabeln artikuliert, blieb leider unausgewertet, wenn nicht sogar völlig verkannt. Daran ist aber die Forschung nicht schuld, denn die *Maghrebinischen Geschichten* verfangen eine Kompetenz, die längst mit dem Untergang der k.u.k. Monarchie verlorengegangen ist.⁴⁷⁹

Für eine kulturwissenschaftlich interessierte literaturwissenschaftliche Forschung, die neben den ästhetischen Qualitäten des Buches auch seinen kulturellektiven Mehrwert zu thematisieren bemüht ist, erschließt sich auch diese Vielschichtigkeit und Komplexität des Textes. Nicole Verschoore kategorisiert die *Maghrebinischen Geschichten* als „stilistischer Sonderfall“, als „literarisches Unikum“, wobei Rezzoris ästhetisches Verfahren, die Verzerrung, am eindeutigsten und mannigfaltigsten zum Vorschein kommt. Aufgrund der angewandten stilistischen Mittel bietet sie sogar das Buch als „Einführung in das

⁴⁷⁶ Rezension ohne Autor: *Kirchtürme mit Knoblauchkuppeln*. In: *Die Tageszeitung*, Nr. 6672, 9/10, Febr. 2002, S. 25.

⁴⁷⁷ Auch der Untertitel unterstreicht diese primäre Lesart: „Gregor von Rezzori hat dem Balkan mit seinen *Maghrebinischen Geschichten* ein komisch-absurdes Denkmal gesetzt.“, ebda, S. 25.

⁴⁷⁸ Ebda, S. 25

⁴⁷⁹ NEUMANN, HANS: *Rezzori lesen. Die rumänische Kodierung der Maghrebinischen Geschichten*. S. 339-346. In: CORBEA-HOIȘIE, ANDREI; GUȚU, GEORGE; HAINZ, MARTIN A. (Hg.): *Stundenwechsel*, Hartung-Gorre, Konstanz, 2002, S. 341.

Gesamtwerk⁴⁸⁰ an.

Verschoore leitet die Verzerrung des Empfindungsklimas als grundlegende Erzähltechnik im Rezzoris Werk von einer spezifischen schriftstellerischen Geisteshaltung her, die durch eine grundlegende Neigung zur Ironie und Parodie gekennzeichnet ist und sich auf unterschiedlichsten - stilistischen, strukturellen, inhaltlichen - Textebenen gleichzeitig oder alternierend durchsetzt.

Der aus autonomen Lektüren bestehende, lose Text kennzeichnet eine quasi-Einheitlichkeit, die den Umständen der Entstehung, dem Charakter des Zielmediums (Radiosendung) zuzuschreiben ist und vorrangig durch den gemeinsamen, zeitlich-räumlichen Kontext geschaffen wird. Der Inhalt ist verworren, anhand vier Hauptthemen werden eine fiktiv-reale Nationalgeschichte und die maghrebinische Wesensart konstruiert. Erstens wird die Vorgeschichte der herrschenden Fürstengeschlechter fundiert, sowie eine historische Skizze über die Wurzeln des gegenwärtigen politischen und Rechtssystems dargeboten. Zweitens werden die Institutionen und die Grundsätze der Erziehung und der Sozialisierung von maghrebinischen Bürgern geschildert, zugleich bietet dieser Teil einige abgekapselte Porträtbilder über berühmte, vorbildhafte Persönlichkeiten. Dann wird die Gefühlswelt der Maghrebinier anhand einer lose zusammengefügt Anekdotenkette über die Liebe dargestellt und anschließend affinieren die Schilderungen der Armee, des Wahlkampfes und der wirtschaftlichen Erneuerungen dieses vielschichtig kolorierte Gesellschaftsbild.

Absichtliche Anachronismen und unterschiedliche Gegenwartsebenen verhindern das kontinuierliche Lesen. Diese Vielschichtigkeit des Textes wird auch durch die Multiplizierung der Erzählton gesteuert. Im ersten Teil tritt der auktoriale Erzähler einer Nationalgeschichte mit Manieren eines Chronisten auf die Bühne. Die moralisierenden Erziehungsgeschichten erfahren durch die eigenen Berichte des Ich-Erzählers eine unmittelbare Authentizität; er schleust zwar die Ich-Perspektive in den Text hinein, benimmt sich jedoch eher theatralisch und dies widersteht einer Gleichsetzung mit dem persönlichen Ton des Autors. Drittens kreieren die Erzählungen von anderen Protagonisten eine lebendige Atmosphäre der Oralität.

Verschoore's Antwortversuch auf die Frage der Referenz, wobei vor allem die rumänischen Provinzen in Erwägung kommen, gelangt zu keinem eindeutigen Ergebnis: der beschriebene Ort wird im Übergang zwischen Konkretem und Sinnbildlichem platziert, was auch unserer Auslegung nahe steht. Die summierende Feststellung der Autorin, Maghrebinien

⁴⁸⁰ VERSCHOORE, *Die Verzerrung des Empfindungsklima in Gregor von Rezzoris Werk*, S. 170.

sei „aus mehreren Nationalgeschichten“⁴⁸¹ geschöpft, kann uns in unsere Lesart überführen, und zwar der imaginäre Raum Maghrebiens ist nicht nur eine Sammelstelle reflektierter Balkanstereotypen, er stellt also nicht nur die Fremd- und Eigenbilder unterschiedlicher Nationen dar, sondern transportiert auch das schriftstellerische Geschichtsverständnis und eine Metahistoriographie, eine „anachronistische, sagenhafte Historie“⁴⁸². Die Metaqualitäten der *Maghrebinischen Geschichten* erhalten auch in der Deutung von Karl August einen gravierenden Akzent:

„Die Geschichte Maghrebiens [...] ist nicht die Monographie eines idealisierten Nationalcharakters – was Nationalgeschichte so leicht ist – sondern die anekdotisch in Geschichtsform gebrachte Wesensbestimmung eines Konglomerats – was Geschichte, wenn sie aufrichtig wäre, in den meisten Fällen sein müsste.“⁴⁸³

Die Attraktivität des maghrebinischen Themas sieht auch Rezzori in seiner ideellen Allgemeingültigkeit und im dem Text zugrunde liegenden kulturellen Gemeinwissen zu verbergen:

Die *Maghrebinischen Geschichten* sind doch etwas wahrscheinlich geradezu in der Leserschaft selbst Verwurzeltes. Sie sind keine literarische Erfindung von mir, sondern eigentlich eine Sammlung. Und eine Sammlung von Witzen, Geschichten, Anekdoten, was Sie wollen, von denen jede einzelne mindestens dreihundert Jahre, wenn nicht sechshundert Jahre alt ist, nicht wahr? Und das gehört sozusagen zum kulturellen Bestand, und das déjà-vu-Erlebnis bei den Maghrebinischen Geschichten spielt wahrscheinlich eine große Rolle.⁴⁸⁴

5.2.1.3. Wegweiser zum Land der Vorurteile

Das der eigentlichen Erzählung vorangestellte Kapitel fungiert als ein an den Rezipienten adressiertes Vorwort zum dessen „Unterrichten über das sehr große und ruhmreiche Land Maghrebinien“⁴⁸⁵. Eine prägnante Summierung von relevanten maghrebinischen Charakterzügen bietet dieser Einstieg und schafft eine vertrauliche Atmosphäre zwischen dem Leser und dem Erzähler.

Bereits der erste als raumzeitliche Lokalisation dienende Absatz erzeugt einen fiktiv-realen Erzählraum, der die reale und märchenhafte Komponente in einer Weise gattiert, dass das Spannungsverhältnis zwischen Imaginärem und Faktuellem zu keinem Stillstand kommt:

⁴⁸¹ VERSCHOORE, *Die Verzerrung des Empfindungsklima in Gregor von Rezzoris Werk*, S. 176.

⁴⁸² Ebda, S. 178.

⁴⁸³ HORST, KARL AUGUST: *The terrible beauty*. In: *Merkur*, Heft 132, S. 190.

⁴⁸⁴ KESTING, *Die Epiphanie des Balkans. Gregor von Rezzori im Gespräch mit Hanjo Kesting*, S.19.

⁴⁸⁵ REZZORI, *Maghrebinische Geschichten*, S. 7.

Ich berichte Ihnen hier von dem großen und ruhmreichen Lande Maghrebiniens. Sie werden es vergeblich auf der Karte suchen. Es ist in keinen Atlas eingezeichnet und auf keinem Globus zu finden. Manche behaupten, es liege im Südosten – oder gar: es sei schlechthin der Südosten damit gemeint. Aber was ist der Südosten, ich bitte Sie? Um in der verdorbenen Sprache des Westens zu reden: Ein höchst relativer Begriff im kopernikanischen Weltsystem.⁴⁸⁶

Obzwar der Kontext des Erzählten im Phantastischen platziert ist, verunsichern die latenten Anspielungen auf die geographische Wirklichkeit eines Südosteuropas die Einnahme einer stabilen Interpretationsposition. Mit dem Verweis auf die mögliche Entsprechung des Erzählten mit der Realität wird der Leser ins narrative Spiel hineinbezogen und auf die Probe gestellt, inwieweit er den Angriffspunkt der Rezzorischen Ironie zu erkennen vermag. Trotz der subtilen schriftstellerischen Warnung vor einer falschen Lesart eröffnet sich der Text oft nur auf der primären pläsielichen Bedeutungsebene und wird durch die Identifizierung des geschilderten Kontexts mit dem Südosten zugänglich. Der explizite Bezug auf den Westen und auf dessen „verdorbenen Sprache“ zieht dennoch auch eine zweite Perspektive in den hermeneutischen Horizont hinein, so dass die Erwähnung des „relativen Begriffs“ sogar die Durchsetzung einer doppelten Sichtweise begründet und einen gleichzeitigen Entfaltungsraum für östlich-westliche Anschauungen konstituiert.

Dieses zweideutige Potential des Textes wird bis zum letzten Abschnitt konsequent beibehalten:

Hervorzuheben sind ferner die maghrebiniischen Erzähler. Sie sitzen an allen Straßenecken, soviel es deren in allen Städten und über alle Landschaft Maghrebiniens geben mag, und erzählen Geschichten-: zur weisen Belehrung deren, die da Ohren haben, zu hören, und zur Erquickung und Lust des eigenen Gemüts. Und recht eigentlich, verstehen Sie, recht eigentlich besteht das große und ruhmreiche Maghrebiniens nur aus Geschichten, es ist vom einen bis zum andern Ende daraus gemacht.⁴⁸⁷

Mit der Hervorhebung von Bedeutung des maghrebiniischen Erzählers wird die Sprachlichkeit zum Inbegriff dieses imaginären Raumes erklärt. Während die Fabulierlust der Maghrebiniern durch den Reichtum des oral überlieferten Folklore-gutes unterstrichen wird, bestimmt eine weitere erzählerische Behauptung das Land als ein aus Geschichten bestehender, aus Geschichten „gemachter“ Raum. An dieser Stelle identifiziert Rezzori die Oralität als ein wesentliches Kennzeichen der vorgeführten maghrebiniischen Gemeinschaft, als ein grundlegendes Medium der überlieferten Lebensweisheiten, also des kollektiven Gedächtnisses. Simultan aktiviert sich auch eine zweite narrative Bedeutungsebene: das Partizip „gemacht“ rekuriert nämlich auf das Erfundene, das Artifizielle, das - der Logik unserer Auslegung folgend - sogar die Fremd- und Selbstzuschreibungen einzubinden vermag. Diese im Text folgerichtig geltend gemachte doppelte Spiegelung wird in einem

⁴⁸⁶ REZZORI, *Maghrebiniische Geschichten*, S. 8.

⁴⁸⁷ Ebda, S. 10.

anderen maghrebischen Buch von Rezzori noch expliziter erörtert:

Im Schnitt von Orient und Okzident liegt Maghrebien, nämlich dort, wo Morgenland und Abendland dereinst einander brüderlich begegneten. Wenngleich auch diese Brüderlichkeit nach derjenigen Kains und Abels gebildet war, sind die Überlieferungen von Morgenland und Abendland in Maghrebien verschmolzen zu einer Weisheit, die den Menschen Mut gab, sein Dasein offenen Auges mit Gelassenheit zu führen und es sich weise zu erklären mit allen Wonnen der Poesie.⁴⁸⁸

Auch die im westlichen Balkanismusdiskurs hervorgebrachte Metapher des Kreuzpunktes zwischen Morgenland und Abendland lässt sich durch das ironisch verstellte Prisma Rezzoris umdeuten und einer poetischen Funktion unterstellen. Die klischeehafte Zwischenhaftigkeit des Balkans steht nämlich sinnbildlich für die Projektionsfläche balkanischer Fremd- und Selbstzuschreibungen. Diese verzerrte Welt spiegelt daher sowohl die jeweiligen Balkanstereotypen, als auch die Selbstbehauptungen eines östlichen Volkes wider: sie werden „beides nur als Sichten einer Welt“ relativiert.

Diese multiperspektivische Architektonik des Textes kommt auch in der Bezugnahme auf die multikulturelle Vielfaltigkeit des Landes zum Ausdruck. Es wird die Existenz einer von tausend Zungen gesprochenen, „einsichtstiefer Sprache“ und „der guten Eintracht“ von vielfältigen Völkerschaften behauptet, so dass die zielgerichtete Übertreibung bald in der Umkehrung der geäußerten These mündet: diese friedliche „Eintracht“ wird nämlich mittels Gewalt und Zwang herbeigeführt:

Es ist ein Land, in dem man tausend Zungen spricht und nur eine Sprache: die einsichtstiefe Sprache weiser, knoblauchgesättigter Herzen.
So leben die vielfältigen Stämme und Völkerschaften Maghrebiniens in guter Eintracht beieinander, namentlich da eine kluge Staatsführung den allfälligen nationalen Spannungen die Ventile häufiger Pogrome offen lässt.⁴⁸⁹

Ohne direkte Anspielungen auf die Epoche der Doppelmonarchie liefert der Text solche signifikanten Details, die sich dem historischen Kontext des österreich-ungarischen Staatswesens unproblematisch entsprechen lassen. Infolge dieser spielerischen Ineinanderspiegelung der Realität und der Imagination entfaltet sich die Rezzorische Reflexion zur geschichtlichen Wirklichkeit: das reibungslose Nebeneinanderleben vieler Nationen ist ein Ergebnis der politischen Idealisierung der übernationalen Idee, aber entspricht nicht umstandslos der Wirklichkeit.

Auf Stilebene ist der Text dank des Relativierungsverfahrens durch eine fort dauernden Oszillation zwischen Realem und Märchenhaften, zwischen Ernsthaftem und Komischen,

⁴⁸⁸ REZZORI, GREGOR VON: *1001 Jahre Maghrebien. Eine Festschrift*. Rowohlt, Reinbek, 1967, S. 10. Das Buch gilt als eine Fortschreibung der maghrebischen Thematik im ähnlichen Erzählton und mit wiederkehrenden Motiven.

⁴⁸⁹ REZZORI, *Maghrebische Geschichten*, S. 9.

zwischen Klischeehaftem und dessen In-Frage-Stellung gekennzeichnet, die anscheinend einen zeitlosen und unpolitischen ästhetischen Raum mit latenten zeitgeschichtlichen Kodierungen erzeugt. Anhand theoretischer Fundierung und historischer Kontextualisierung des Bakschischsystems als „Öl im Räderwerk des Lebens“ und „Schlüssel zum Herzen“ vermittelt der Schriftsteller wiederum durch parodistische Verstellung und Übertreibung seine politische Botschaft:

Desgleichen beruhen Verfassung und Gesetze des Landes auf althergebrachter Überlieferung. Diese wiederum stützt sich auf zwei Säulen, welche das Brauchtum aus der Urzeit in die Gegenwart tragen, nämlich: die Gelassenheit der Seele und den Bakschisch.

Was die Gelassenheit der Seele sei, lässt sich nicht mit zwei Worten sagen. Sie ist das Geheimnis im Charakter der wahren Maghrebinier, der Ausweis der Bürgerschaft des Landes, und wir werden, soviel wir auch von Maghrebinien berichten, immer nur von ihr zu handeln haben. Bakschisch dagegen ist Trinkgeld oder, wenn Sie wollen, Bestechungsgeld und Judaslohn. Aber zugleich ist er das Öl im Räderwerk des Lebens, die Schmierung menschlicher Verstrickungen und Bindungen, der Schlüssel zu Herzen des Nächsten und zu den Pforten des Himmels obendrein.⁴⁹⁰

Abgezielte Polemik und Komik schwingt in der Darstellung des Bakschischsystems als Grundlage der Rechtstaatlichkeit Maghrebinien und in der Beschreibung der generellen Volksmoral, der "Gelassenheit der Seele" mit. Die „Legitimierung“ des korrupten Machtsystems als symptomatische Funktionsweise dieser Gesellschaft und die karikierte fehlende Arbeitsmoral lassen kontroverse Deutungen zu: aufgrund westlicher Beurteilungsbasis lässt sich diese unethische Grundlage der Gesellschaft verurteilen; aus der Perspektive der Maghrebinier bildet dies aber die Art und Weise ihres sozialen Zusammenlebens.

5.2.1.4. Historie Maghrebinien als (Meta)Geschichtsschreibung

Die Darstellung der Geschichte Maghrebinien sondert sich im Buch als ein quasi-autonomer Teil mit retrospektiven und historischen Reflexionen ab und setzt sich zum Ziel, den Charakter der maghrebinischen Gemeinschaft und deren Institutionen als ein Resultat der geschichtlichen Prozesse zu legitimieren. Mit der Bezugnahme⁴⁹¹ auf die überlieferte Historie eines Chronisten aus dem 15. Jahrhundert, auf den Letopisetz Mamadrakului⁴⁹² von Syphonius Apollinaris, wird ironischerweise auf die Methodologie der Geschichtsschreibung, bei der Rekonstruktion historischer Vorgänge die schriftlichen Primärquellen als Träger der

⁴⁹⁰ REZZORI, *Maghrebinische Geschichten*, S. 9.

⁴⁹¹ Im Text tauchen häufig ähnlich Berufungen auf Primärquellen auf: "... so überliefert der Letopisetz [...]", "[...] so berichtet der Chronist [...]" usw.

⁴⁹² Das Wort „Mamadrakului“ stammt aus dem Rumänischen; es ist eine umgangssprachliche, vulgäre Ortsbezeichnung, etwa: „am Ende der Welt“, „am Arsch der Welt“.

Objektivität gegenüber anderer Mittel wie der oralen Geschichten zu bevorzugen, hingewiesen. Die In-Frage-Stellung der ausschließlichen Verlässlichkeit von schriftlichen Quellen und die Grenzen einer objektiven, geschichtlichen Mimesis kommen in Form einer stilistischen Bravour zur Geltung, die ein Spannungsverhältnis zwischen objektivem Erzähleifer, der darauf zielende, latenten Ironie und den bis zur Absurdität verwickelten Ereignissen erzeugt.

Die dargelegte Historie Maghrebinien dient nicht nur zur Rechtfertigung des maghrebinischen Selbstverständnisses, sondern betreibt zusätzlich auch eine Völkerpsychologie über die spezifische maghrebinische Wesensart. Diese Haupttugend, die „Gelassenheit der Seele“, „der sie heute noch derjenigen der Abendländer so ungleich überlegen macht“⁴⁹³, wird als Resultat der wandelnden, geschichtlichen Zeiten definiert und zur konstitutiven Grundlage der Verfassung und des Rechtssystems erklärt. Hierbei manifestiert sich das typische Verfahren Rezzoris zur Relativierung der Stereotype, indem eine im Westen als balkanesisch und pejorativ konnotierte Eigenschaft, beispielsweise die müßige Arbeitsmoral, durch ein positives Attribut „Gelassenheit“ gemildert und in einer umgekehrten Bedeutung eingesetzt wird. Für einen Augenblick zeigen sich beide Seiten der Medaille. Innerhalb des Textes existiert keine sichere Position zur eindeutigen Erschließung der schriftstellerischen Haltung gegenüber der verschiedentlich aufgeblitzten Lesarten, so dass die ineinander gespielten und verschränkten Perspektiven fortwährend in ihrem Zerrspiegel als allzumal mögliche Weltansichten erscheinen.

Der mit kulturell bedingten Sichtweisen jonglierende Dichter realisiert mit den erwähnten relativierenden Kunstgriffen eine kulturkritische Umkehrung der Balkanklischees. Was negativ, abwertend und abstoßend im abendländischen Denken in Bezug auf den Balkan beschrieben wird, wird zugunsten der Überlegenheit der Maghrebinier umgedeutet. Diese stilistische Struktur ist der Grundkonstruktion der Anekdote ähnlich, wobei die Umkehrung der Grundsituation genauso infolge einer gut erzielten Pointe erfolgt.

Die Anekdote erweist sich daher gemäß ihrem Charakter, den Lesererwartungen entgegenzugehen, geeignet, die grundsätzliche Beurteilungsbasis der Rezipienten zu erschüttern, ihr Denken aus seiner Bahn wegzurücken. Letztlich löst sie sich dank dem Knalleffekt in einem Entspannungsmoment auf. Die nachstehende Definition bündelt treffend die zentralen Merkmale der Anekdote, die Spannung von gegensätzlichen Elementen, ihre kreative Auseinandersetzung und Umwandlung im Höhepunkt der Pointe, und die sich aus

⁴⁹³ REZZORI, *Maghrebinische Geschichten*, S. 42.

der Umkehrung ergebende neue Denkrichtung: „Immer werden in einer Anekdote zunächst gegensätzliche Kräfte des Lebens entfaltet, so dass sich ein gespannter Bogen ergibt, der dann durch die Pointe seine Entspannung erfährt.“⁴⁹⁴

5.2.1.5. Die multiplen Funktionen der Anekdote

Diese anekdotische Struktur ist im Werk Rezzoris von zentraler Bedeutung. Diese collageartig organisierten Anekdoten dokumentieren nämlich nicht nur ein wichtiges Kapitel aus dem Czernowitzer Folklorgut, sondern die auf unterschiedlichen Textebenen performierte anekdotische Konstruktion wird zum Medium des Rezzorischen Geschichtskonstrukts bzw. zum Instrument der Relativierung von nationaltypischen Vorurteilen.

Die Anekdote positioniert sich langher sowohl in der Literatur, als auch in der Historiographie am Rande des wissenschaftlichen und literarischen Kanons. Es wurde einerseits ihr ästhetischer Wert bestritten, andererseits ihre historische Verlässlichkeit bezweifelt. Im Werk Rezzoris erfährt aber diese verdrängte Gattung eine erfreuliche Revidierung. Rezzoris poetischer Beitrag bei der Aufwertung dieser Gattung offenbart sich auf stilistischer Ebene in der kreativen, collageartigen Zusammenführung von Anekdoten des Czernowitzer Kulturkreises. Dank der abwechselnd zum Wort gebrachten Erzählstimmen und der oft kaum markierten Erzählübergänge entsteht eine eigenartige, der oralen Vorführung ähnliche textuelle Rhythmik.

Während sich der Autor im ersten historischen Teil vor allem auf geschriebene, authentische Dokumente bezieht, evoziert er in den darauf folgenden, den Alltag des maghrebinischen Volkes schildernden Kapiteln die mündlich überlieferten Geschichten. Die Reflexionen über die historischen Quellen und ihre Anwendbarkeit in der Historiographie entfalten sich demgemäß im Spannungsfeld Schriftlichkeit vs. Mündlichkeit, Geschichte der großen Ereignissen vs. Geschichte des Alltags, die Rolle der Kausalität vs. Zufälligkeit in der Geschichte, sowie distanzierte, objektive, auktoriale Erzählperspektive vs. subjektive Ich-Erzählerposition.

Die im zweiten Teil des Buches dargestellten, überwiegend alltäglichen Themen wie Erziehung, Sitten, interpersonale Beziehungen werden in der subjektiven Vorführung von verschiedensten maghrebinischen Einheimischen dem Prinzip der Mündlichkeit untergeordnet und eher in zufälliger als in kausaler Anordnung präsentiert. Dieser zum ersten

⁴⁹⁴ Siehe unter <http://www.zum.de/Faecher/kR/BW/bibellit/texte/t084.htm> (Stand: 10.09.2009).

Kapitel stilistisch und thematisch oppositionell angelegte Teil steht unter dem Prinzip der anekdotischen Struktur. Die Revidierung der Anekdote als stilistisches Mittel dient der Wiedergabe des Volkscharakters. Die Anekdoten reproduzieren durch ihre frische und bildhafte Authentizität repräsentative Momente aus dem Alltag der Maghrebiniern, darüber hinaus fungieren sie auch als grundlegendes Kommunikationsmittel, als Medium der Erziehung und der kulturellen Überlieferung, sie sind Träger des Volkswesens schlechthin. Sie vermögen daher nicht nur soziokulturelle Inhalte zu vermitteln, sondern verfügen über performative Qualitäten und repräsentieren diese Kultur selbst. In dieser Funktion tragen sie als primäre historische Quellen textintern zum Verständnis des geschilderten gesellschaftlichen Systems bei.

Die Sozialisierung der Maghrebiniern erfolgt durch mündliche Überlieferung der im Anekdotenschatz aufgehäuften Weisheiten, die dank des persönlichen Erzähltons in der Narration eine Unmittelbarkeit erfahren. Der Ich-Erzähler vergegenwärtigt die maghrebiniere Realität durch das Prisma seiner eigenen Erinnerungen. Den Wegweiser in seiner Erziehung personifiziert sein Onkel, dessen belehrende Geschichten auch als unmittelbar in den Erzähllauf eingefügte Erzählungen vorgeführt werden. Dieser direkte Modus wird gleichzeitig zur Entfaltung der Rezzorischen Gesellschaftskritik gegen die westlichen Institutionen mobilisiert:

„[...] Was aber“, so sagte mein Onkel, „die Bildung eines jungen Menschen betrifft, so erfolgt sie durch den Geist, und ich fördere dich mehr, indem ich dir von der Überlieferung unserer Nation vermittele, als indem ich dich mit westlerischen Apparaten ausstatte. Denn, wie gesagt, der Westen verdirbt die Sitten unseres Landes. Auch die Eisenbahn wird überschätzt. [...]“⁴⁹⁵

Die ironische Bezugnahme auf die Eisenbahn, die oft in der zeitgenössischen Presserhetorik als Sinnbild der gelungenen Mission der k. u. k. Monarchie zitiert war, ist nicht die einzige der im Text zerstreuten, polemischen Anspielungen auf die Vision des hegemonialen Wunschbildes⁴⁹⁶. Die von Rezzori betriebene satirische Gegenpropaganda kontra zeitgenössische, politische Diskurse stellt die österreichische Kulturmission dar, indem der Ansatz der vermeintlichen friedlichen Koexistenz hinterfragt wird, sogar der allmähliche

⁴⁹⁵ REZZORI, *Maghrebiniere Geschichten*, S. 96.

⁴⁹⁶ An einer anderen Stelle werden weitere Hinweise über den zeitgenössischen Machtdiskurs ins Spiel gebracht. Im idealisierten Bild des harmonischen Zusammenschlusses konturieren sich auch die implizite Spannungen zwischen Nationalitäten: „Dank dem Selbstbestimmungsrecht der Völker nämlich ist, wie dir sicherlich bekannt sein wird, Maghrebiniern ein Nationalstaat mit einigen wenigen Minoritäten. Einige von diesen völkischen Minderheiten gelten als vertrauenswürdig, andere nicht. Vertrauenswürdig [...] und würdig, dem Feind, wenn es sein muss, sogar mit der Waffe in der Hand entgegenzutreten, sind selbstverständlich die deutschen Schwaben, sodann Slawonen, Polen, Usbeken, Tataren, Petschenegen, Kumanen, Magyaren, Bulgaren, Türken, Lipowaner und Huzulen. [...] Nicht vertrauenswürdig, jedenfalls [...] und zum Dienste mit der Waffe untauglich sind die Juden. Ihnen wird Gelegenheit gegeben, durch eine gewisse Abstandssumme ihren Mangel an Eignung zur Pflichterfüllung gegen König und Nation auszugleichen.“, S. 101.

Verfall des imaginären Staatswesens geradezu als Folge des gescheiterten Versuchs von König Nikifor XIV, die westlichen Erneuerungen in Maghrebiniens zu implementieren, begründet wird.

Somit lässt sich feststellen, dass die als *mental maps* konventionalisierten, gegenseitigen Imaginationen zwischen Orient und Okzident eine spannende literarische Kontextualisierung im Buch Rezzoris darstellen. Die in diesem Spannungsverhältnis zustande kommenden Projektionen und Wunschvorstellungen spiegeln sich in der entfremdeten Phantasiewelt Maghrebiniens dank des raffinierten stilistisch-rhetorisch-topischen Arsenal noch eindeutiger wider. Die frappanten Anekdoten; die latenten, satirischen Anspielungen; die originalen, multilingual inspirierten Wendungen und Namensfindungen porträtieren dieses Gesellschaftsbild mit feinen Pinselstrichen und zeigen gleichzeitig unmittelbar auch den Funktionsmodus, sowie die Praktiken des Ost-West-Diskurses.

Die im Buch dargestellte Geschichte der Mitokane⁴⁹⁷ ist für die angeführte Problematik exemplarisch. Das in den stinkenden Sümpfe der Motschirla⁴⁹⁸ lebende Geschlecht wird mit den bekannten Eigenschaften eines Balkanvolkes ausgestattet: „unerhörte Grausamkeit“, „Raubgier“, „Muskelkraft“, „Hitzigkeit des Blutes von Gelüsten und Begierden“. „Im Zuge zivilisatorischer Neuerungen“ des Königs wird eine „Kommission zur Überprüfung mißlicher Zustände“⁴⁹⁹ ins Leben gerufen, eine narrative Wendung, die ihre Sinnbildlichkeit gegenüber der westlichen Kulturmission gewinnt. Der parodistische Ausgang fördert aber bald auch die Kehrseite der eingeführten Maßnahme zutage, um der schriftstellerischen Polemik Ausdruck zu geben: die während dieser Mission auf dem „morastigen Unland“ entdeckten Ölfelder gelangen nämlich alsbald in Besitz der Anglo-Maghrebiniens Company's.

Auch die Darstellung der Vorbilder, der renommierten Persönlichkeiten Maghrebiniens dient dem Zwecke, die im Ost-West-Spannungsfeld entstehenden Einbildungen und Klischees zu karikieren. Diese berühmten Personen verkörpern grundsätzliche Typologien, die sich auch ins Register der Stereotypen einschreiben. Der anekdotenhaft skizzierte Charakter des Wunderrabbi von Sadagura, Rabbi Schalom

⁴⁹⁷ Die durch die spielerische Namensgebung erzeugte stilistische Wirkung spielt bei der Vermittlung der schriftstellerischen Botschaft eine wichtige Rolle. Die verdeutschte, rumänische Entlehnung „mitocan“ wird im ursprünglichen Sprachgebrauch für die Bezeichnung primitiver, unhöflicher, vulgärer Verhaltensweise, bzw. der an Stadträndern lebenden Obdachlosen verwendet. Die kulturkritische Qualität Rezzoris Sprache ist auch bei diesen Beispielen offenkundig.

⁴⁹⁸ Das rumänische Wort „mocirla“ heißt Pfütze.

⁴⁹⁹ REZZORI, *Maghrebiniens Geschichten*, S. 145.

Mardochoj⁵⁰⁰, ist die Verkörperung der Weisheit und Gelehrsamkeit, gleichzeitig repräsentiert sich mit seiner Person die Autorität der jüdischen Konfessionsleiter.

Der fromme Hirte, Petrakje Lupu, personifiziert durch „die Stärke seines Glaubens“ auch den klischeehaft angelegten balkanischen Typus. Die westliche Imagination als Bestandteil der Balkanstereotypen wird in der Art und Weise enthüllt, wie der Hirte und seine Wundertäter von westlichen Wissenschaftlern als Devianz behandelt werden:

Als aber der Ruhm des frommen Hirten Petrajke Lupu aus Maglawit in alle Welt gedrungen war, reisten die Wissenschaftler des Westens zu ihm, um seine Wundertaten ausdrücklich und jedermann verständlich aufzuklären. Sie untersuchten ihn nach allen fortschrittlichen Methoden des Westens, und als sie damit zu Ende waren, sprachen sie: „Er ist nichts weiter“, so sprachen die westlichen Gelehrten, „als ein Narr. Wir werden ihn mit uns nehmen und von seinen Einbildungen heilen.“⁵⁰¹

Wie auch aus dem satirischen Ton des Zitats hervorgeht, können sich weder die östliche fanatische Religiosität, noch die rationale, abendländische Mentalität der Rezzorischen Parodie entziehen.

Einen anderen Aspekt des *homo balcanicus* verkörpert der Räuberhauptmann Terente, der durch seine „Kühnheit und unabhängigen Sinn, durch unstillbaren Freiheitsdurst und kaltblütige Todesverachtung“⁵⁰² sogar die Aufmerksamkeit westlicher Medien erweckte. Die dichterische Verschränkung ambivalenter Zuschreibungen im Rahmen einer mosaikhaften Anekdotenkette erschafft einen Charakter, der einerseits das Exotikum des Rousseauschen unverdorbenen Naturkindes, andererseits die Wildheit und Unberechenbarkeit eines Räubers summiert. Bei dieser satirischen Dekonstruktion der Balkanklischees versäumt der Parodist nicht, die ästhetische Wirkung auch durch das Komische zu steigern: unter Sehnsucht leidend wird nämlich Terente während seines Soldatendienstes in der zivilisierten Welt zum Alkoholiker.

Diese sprachliche, imaginäre Welt von Maghrebinien kann also als literarische Projektionsfläche von jeweiligen Vorurteilen und Stereotypen über den Balkan, bzw. von Selbstbehauptungen der osteuropäischen Völker verstanden werden. Anhand topisch-stilistischer Mittel, wie der Ironie, der Parodie und der Groteske, sowie anhand der Revidierung der Anekdote modelliert Rezzoris *Maghrebinischen Geschichten* im Medium der Sprache die Entstehungsart und die kulturelle Tradierung der Klischees, nichtsdestoweniger zeigt sich darin auch ihr relativer Wahrheitsgehalt.

⁵⁰⁰ Offenkundig verweist der Autor mit der Figur des Rabbis auf den für seine Wundertäter berühmte Rabbi ind Sadagora, Israel Friedmann.

⁵⁰¹ REZZORI, *Maghrebinische Geschichten*, S. 79.

⁵⁰² Ebda, S. 82.

Durch die ironische und humorvolle Tönung des Textes spiegelt sich die abendländische, egozentrische Denkweise wider. Die Polemik Rezzoris gegen eine westliche Dominanz und Erweiterung formuliert sich direkterweise in einem Interview mit dem Autor. Die Verbreitung der „demokratischen Tugenden“ der Französischen Revolution wertet Rezzori in diesem Gespräch als „zerstörerisch“, denn sie richtete die reiche und wertvolle Tradition der byzantinischen Kultur zugrunde – so die Begründung. Auf die Frage einer „falschen Beurteilung des Ostens und damit auch zu falschen Handlungsweisen“ äußert sich Rezzori explizit bejahend und wirft dem Westen seine „fatale Eigenschaft“, „sich auszubreiten und andere Kulturen zu beseitigen“ vor, wie folgt: „Eine solche Einstellung beinhaltet eine unglaubliche Unterschätzung der Bedeutung des Ottomanischen Reiches, auch in politischer Hinsicht, und darüber hinaus der byzantinischen Kultur [...]“⁵⁰³

Rezzoris Dichtertalent und kulturkritische Sensibilität kommen auf sekundärer textueller Ebene zum Ausdruck: aus den unterhaltenden, komischen Momenten zeichnet sich die Vision des „Untergangs der Welt am Abendland“⁵⁰⁴ aus, und mit dieser Umkehrung des historischen Blickwinkels relativiert er die historiographischen Sichtweisen. Wie die Wirklichkeit und die Geschichte der Bevölkerung Maghrebiniens mit Hilfe von tausend Anekdoten vermittelt wird, ohne einen festen Mittelpunkt und Linearität, so stellt sich die Geschichte auch für Rezzori zusammen: aus unzähligen Erzählungen, Ereignissen, Stimmen, realen und fiktiven Einzelheiten und Zufällen.

⁵⁰³ Interview mit dem Autor: „*In Europa wächst die Zahl der militanten Spießer*“, In: *Die Welt*, Nr. 250, 27. 10.1997, S. 9.

⁵⁰⁴ Ebda.

5.2.2. Utopie: ein Nicht-Ort?

5.2.2.1. *Des Freiherrn Hieronymus von Münchhausen letztes, bislang unbekanntes Abenteuer* (1981)

Der vernachlässigte literaturwissenschaftliche Rang der Satire wird oft auf Merkmale zurückgeführt – wie beispielsweise „ihre Unseriosität, ihre Aggressivität, ihre Zeitgebundenheit, ihre beschränkte Thematik“⁵⁰⁵ –, mittels derer sie geradezu die wahrgenommenen Missstände der Wirklichkeit widerzuspiegeln bestrebt ist, um durch die poetisch aufgebauchten Verzerrungen ein ästhetisches Zerrbild zur Verfügung zu stellen und die auffälligen Widersinnigkeiten der politischen, sozialen, historischen Realität zu reflektieren.

Ohne dieses historische Verständnis lassen sich die sekundären, kulturkritischen Stimmen der Satire nicht entschlüsseln und nur die primären ästhetischen Qualitäten der Texte bieten dem jeweiligen Rezipienten Zugang. Die Verwurzelung der Satire im Zeitgeschehen lässt sich aufgrund der Interdependenz zwischen einem Gegenstand und seiner Abbildung in einem Zerrspiegel vorstellen, was dem Betrachter einen sowohl ästhetischen als auch geistigen Anstoß repräsentiert und sein historisches Bewusstsein herausfordert⁵⁰⁶.

Die Identifizierung der stilistischen und rhetorischen Verfremdungselemente des Textes geht demnach bei der Lektüre der Satiren auch mit einer historischen und kulturellen Translation einher, die die Zielgerichtetheit des satirischen poetischen Arsenalts wie der absichtlichen Inversionen, karikierenden Überspitzungen, Allegorisierungen, Verdrehungen, sowie der Komik und der Ironie in den Code des jeweiligen Zeitkontextes übersetzt.

Erkennt der Leser die Angriffsfläche der Satire nicht und kann die wirklichkeitsbezogenen Zusammenhänge nicht herstellen, das heißt der satirische Grundton bleibt ihm verschleiert, tut sich der Text ihm als ein Kunstwerk mit märchenhaften oder phantastischen Qualitäten auf. Kommt das Spannungsverhältnis zwischen der Wirklichkeit und der Sprachreflexion völlig zum Erlöschen, wird die Satire nicht in ihrer Totalität verstanden und ihrer Doppelfunktion nicht gerecht.⁵⁰⁷

In dieser raumkonzeptuellen Untersuchung, wobei aufgrund von ästhetischen Raumkonstruktionen auch ihre bedeutungskonstitutive Relevanz in Bezug auf individuelle

⁵⁰⁵ Siehe unter <http://www.magic-point.net/fingerzeig/literaturgattungen/satire/satire.html> (Stand: 14.11.2012).

⁵⁰⁶ Siehe ebda.

⁵⁰⁷ MEYER, BARBARA: *Satire und politische Bedeutung*. Bouvier Verlag, Bonn, 1985, S. 4.

und kollektive Identitätsbildung erfragt wird, nehmen die Satiren mit ihren phantastisch verfremdeten Raumvorstellungen eine besondere Stellung ein. Der Grund dieser differenzierten Betrachtung ergibt sich aus ihrem Spannungsverhältnis zur reflektierten Wirklichkeit, indem sich diese ästhetischen Landschaften geradezu infolge der inversen Richtung des Fingierens herausbilden. Die künstlerische Vision in der Satire fügt sich aus fiktionalen, phantastischen und märchenhaften Elementen dergestalt zusammen, dass die durch sein Zerrbild zur Verfügung gestellte Referenz mit all ihren Defiziten und Misständen sichtbar wird. Einige Umstände können jedoch die satirischen Intentionen für die Rezipienten unverkennbar machen und den Prozess der Vermärchlichung vorantreiben, sei es eine unüberbrückbare Entfernung vom geschilderten historischen Moment, oder eine indirekte, den Konnex zwischen Realität und Fiktion lockernde, verschleierte Erzählstrategie.

Indem Gregor von Rezzori auf das Märchen des Barons von Münchhausen zurückgreift, aktualisiert er dessen satirischen Inhalt und wendet ihn auf das jeweilige totalitäre politische System an. Die im Vorwort gattungstechnisch als politische Parabel eingestufte Erzählung setzt sich zum Ziel, den Leser zur Reflexion über „die Bedenklichkeit des totalitären Staats“ anzuregen. Wiewohl die Beliebtheit und die Vielzahl der satirischen Verarbeitungen des Themas dem Autor bewusst sind, begründet die Aktualität der Botschaften seiner Münchhausen-Vertextung mit der in ästhetischen Bildern inhärenten, kulturkritischen Wirkungskraft, „dass staatliche Willkür vor allem den Geist unterdrückt und dass der Geist im Kleid der Poesie der verkleidete Geist des Widerstandes ist“⁵⁰⁸.

Des Freiherrn von Münchhausen letztes, bislang unbekanntes Abenteuer schließt sich an die bekannten Münchhausen-Erzählungen an, thematisch schreibt sie im Zuge der rhetorischen Trias "docere, movere, delectare" fort, also auch „zur Anregung der Nachdenklichkeit“ der Leserschaft, wie die Empfehlungsworten des Buchumschlages dies prägnant formulieren: „Mit der gewohnten Liebe zum Detail, einem Schuss Ironie und augenzwinkernder Weisheit erzählt Gregor von Rezzori eine Fabel vom Missbrauch staatlicher Macht, die zum Plädoyer für tiefe Menschlichkeit wird.“⁵⁰⁹

Die rituelle Initiation des Lesers in phantastische Ereignisse erzeugt eine Vorbemerkung über den rätselhaften Status der nur „in vertrautesten Kreisen und bei sehr seltener Gelegenheit“ vorgeführten Erzählungen, sowie eine vertraute narrative Stimme, deren Aufgabe sich in der Erschaffung einer zum Märchenerzählen geeigneten Atmosphäre und in der Überführung der *narratio* in den persönlichen Bericht des Barons konturiert. Nach

⁵⁰⁸ MEYER, *Satire und politische Bedeutung*, S. 5.

⁵⁰⁹ REZZORI, *Des Freiherrn Hieronymus von Münchhausen*, Buchumschlag.

einer lebendigen und plastischen Einführung in den „glaubwürdigen - unglaubwürdigen“ Zwischenraum des Abenteurers, der ins Innere eines Wals platziert ist, bietet Baron Münchhausen als Ich-Erzähler seine märchenhafte Ankunft in ein völlig anderes Gesellschaftssystem dar. Ausgehend von der Merkwürdigkeit der äußeren Umstände bis zur Starrheit der vorgefundenen, auf rationale Basis gegründeten, autoritären Gesellschaftsordnung hin wird Münchhausen als Figur des fiktionalisierten Fremden mit neuen Impulsen konfrontiert, die ihn zum Neudenken seiner Grenzen bewegen.

Die extreme, krankhafte Abweichung dieser Staatsordnung vom Naturzustand und die bis zur Unmöglichkeit getriebene menschliche Rationalität, die die totale Unterdrückung der emotionalen und künstlerischen Manifestationen und der Individualität begleiten, fallen sofort dem von außen perzipierenden Münchhausen ins Auge. Der Topos des weltgewandten Reisenden impliziert eine narrative Struktur, die die wahrgenommene Realität aus der Sicht des Außenseiters einer kontinuierlichen Perspektivierung und Relativierung unterstellt. Eine den Märchen ungewöhnliche Dialogizität entfaltet sich infolge dieser Personalisierung der Ereignisse und der durch diese Perspektivierung erzeugte Reflexivität gegenüber der fremdartigen Umwelt. Die den Fabeln uncharakteristische, polyphone Eigenartigkeit des Textes bringt ihn ferner der Atmosphäre der Balladen näher. Diese Vielstimmigkeit kommt durch eine collageartige Erzählstrategie zur Geltung, indem der Autor in den prosaischen Textfluss ein fremdes Gewebe, einen Gedichtzyklus mit dem Titel *Gesänge des Seeräubers O'Rourke und seiner Geliebten Sally Brown* einfügt.

Dieses für die damalige NWDR verfasste, von Boris Blacher vertonte und vom Züricher Chor aufgeführte Gedichtbündel erfährt in der Münchhausen-Erzählung als Vermittler der schriftstellerischen Botschaft eine Neudeutung und –aufwertung. Diese freie Handhabung und das Inandersspielen der Texte und Gattungen signalisiert ihre grundsätzliche zirkuläre Existenz im intertextuellen Textstrom, wie der Autor selbst seinen Gestus beschreibt: „[...] eine Freiheit, die ich mir nicht nur nehme, weil beides besser hier als dort und dort als hierhin passt, sondern auch, weil ich an die Endgültigkeit des gedruckten Wortes ebensowenig glaube wie an die Endgültigkeit von irgendetwas anderem auf Erden.“⁵¹⁰

⁵¹⁰ REZZORI, *Des Freiherrn Hieronymus von Münchhausen*, S. 6.

5.2.2.2. Traummotiv und Traumnarrativ

Die im Traummotiv innewohnende Idee von Doppelheit des Daseins, der Gleichzeitigkeit der irrationalen und rationalen Elemente in der (Traum)wirklichkeit wird zur Veranschaulichung des räumlichen Übergangs in die als Innere des Wals positionierte fremde Welt. Die Richtung vom Außen nach Innen ist symbolträchtig für die Erzählung, sei es mit dem Akt des Hineinsehens, und -senkens, der Vertiefung, der Introspektion gleichzusetzen. Der Traumtopos kennzeichnet im Text Rezzoris eine multiple Gestaltung: beim Anblick der unbekanntes Stadt sinkt Münchhausen in einen tiefen Schlaf und auch der lebendige Erzählton hat auf die in dem Text angedeutete, fiktive Hörerschaft eine narkotisierende Auswirkung: „Die Lider sanken uns über die Augen, und wir verfielen in eine Art von Halbschlaf, wie er uns noch im vergehenden Wachen, aber schon im Begriff des Eingehens in die Welt der Träume heimsucht: ein wundersamer, seltsamer Zustand, in den auch die Dichter uns zu versetzen imstande sind.“⁵¹¹

Die surreale Verschleierung der Wirklichkeit und der Wahrheit von Ereignissen setzt sich auf mehrfachen Ebenen durch: einerseits wird der Märchenheld als Lügenbaron konnotiert und hat einen anrühigen Ruf in der weltliterarischen Tradition, zweitens wird der ästhetische Raum als „unglaublich-glaubwürdige Wirklichkeit“ konstruiert, deren Einbruch der Fabelheld im Halbschlaf erlebt und deren mündliche Beschwörung auch den gesamten Hörerkreis in einen träumenden Zustand verführt. Die verunsichernde, raumzeitliche Einstufung des Erzählten in eine fiktional-reale Sphäre und die phantastische Ausprägung dieser Welt erhalten durch die wunderlichen Wahrnehmungen Münchhausens und durch seinen Verlust an Wirklichkeitssinn einen noch ausdrücklichen Akzent:

Er – oder waren’s wir und nicht der Baron Münchhausen selbst – jedenfalls der Schiffbrüchige im Märchen von der Welt in der Welt hütete sich wohlweislich, die Augen aufzuschlagen. Denn weil er nicht sicher war, ob er wache oder träume: ob in einem wachgeträumten oder schlafgeträumten Traum? -, kurzum: derjenige, welcher diese Geschichte erlebte, fürchtete einerseits, nämlich als ein Schlafträumender, wenn er die Augen öffnete, die Erscheinungen seines Traums zu verscheuchen, andererseits als ein Wachträumender, durch ein solches Lebenszeichen die scheuen Wesen zu verschrecken, die sich ihm näherten.⁵¹²

Das poetische Arsenal zur Verunsicherung von dargestellten Umständen, ihre Platzierung in ein transitorisches Spatium zwischen Traum und Wirklichkeit, machen das Aufrechterhalten des Wahrheitspostulats gegenüber der vorgeführten Ereignisse problematisch: trotz der kohärenten, logischen Darbietung der Handlungen vom Ich-Erzähler bleibt die Vorahnung

⁵¹¹ REZZORI, *Des Freiherrn Hieronymus von Münchhausen*, S. 15.

⁵¹² Ebda, S. 17.

des Phantastischen im Rezipienten bis zum Ende bestehen. Dieses Spannungsverhältnis als Störfaktor in der eindeutigen Zuordnung der erzählten Sequenzen zur reflektierten physischen Wirklichkeit lässt den Leser nicht in der passiven Rolle des Zuhörers verharren, sondern zwingt ihn zur konstruktiven, reflektiven Translation zwischen Realem und Märchenhaftem, bei deren Nivellierung der textuelle Ideengehalt Gestalt annimmt.

5.2.2.3. Im Fokus der Parabel: die totalitäre Machtrhetorik

Der Dialog zwischen zwei Ansässigen, einem Mädchen und seinem Wächter, den der Baron in seinem Traumzustand als Zeuge registriert, transportiert die Kernproblematik der autoritären, überrationalisierten Macht. Die zwei Figuren stehen nämlich als Verkörperung von zwei kontroversen Polen in einem Konflikt zwischen blinden Anhängern der Machtwillkür und ihren nonkonformistischen Gegnern gegenüber. Das Gespräch fördert die jeweilige Machtmethodik und -rhetorik zutage: jede individuelle, vom Machtideal sezessierende Bestrebung gegen das kollektive Wir bzw. denkende Attitüde bezüglich der Ungerechtigkeit und des staatlichen Missbrauchs wird als destruktives Element und schädliche Devianz, als etwas Unheilbares gebrandmarkt und folgerichtig zugrunde gerichtet. Die Kernaussage der Parabel formuliert sich im Gespräch zwischen dem Wächter und dem Mädchen. Erschließt man die ästhetisch verdichteten geschichtlichen Parallelen, stößt man auf die poetische Modellierung der weitreichenden Konsequenzen infolge der Umsetzung von marxistischen Vorstellungen:

„Warum verfolgst du mich, Bob?“
Und eine dunklere männliche Stimme antwortete: „Ich habe den Auftrag, dich zu bewachen. Du stehst im Verdacht, krank zu sein.“
„Und wenn es so wäre?“ fragte die Mädchenstimme trotzig.
„Dann müsste ich dich gefangennehmen und zu den Johns bringen, dass sie dich heilen“, kam die Antwort.
Die Mädchenstimme wurde erregt: „Wie unmenschlich ihr seid! Wie töricht! Auf welche Weise sollte ich krank sein?“
„Auf Kinderweise. Die schlimmste Krankheit im Staat. Kinder träumen und erleben Märchen. Davon muss man geheilt werden, wenn man erwachsen sein will. [...]“
„Ammenmärchen! Wenn’s doch gelänge, diesen Unsinn endlich auszurotten! Immer wieder flackert er hoch und gefährdet die Ordnung. Kennst du nicht den Grundsatz: Märchen sind Opium fürs Volk? Willst du gegen eins der heiligsten Gesetze verstoßen, das dir verbietet, dem sogenannten Sinn des Seins nachzuträumen?“⁵¹³

Der Konflikt manifestiert sich entlang der dringenden existentiellen Fragen des Mädchens, die mit leeren Automatismen erwidert werden. Diese bipolare narrative Konstellation kundschaftet also die Formationen der ideologischen Umerziehungsmechanismen aus. Der

⁵¹³ REZZORI, *Des Freiherrn Hieronymus von Münchhausen*, S. 18.

von seiner Individualität beraubte Wachmann verkörpert den „Zweckmensch, seelenloses Teilchen eines seelenlosen Ganzen“, demgegenüber repräsentiert das unbefangene Mädchen als problematisches, die Ordnung gefährdendes Element die Figur des in der Logik des unterjochenden Systems innewohnenden Opponierenden.

Im Dialog wird das Paradigma des vorher nur motivhaft umgerissenen Träumens erneut aufgegriffen und zur Hauptproblematik der ganzen Geschichte entwickelt. Traum, Märchen und Mythos kursieren in demselben Bedeutungsumfeld und bezeichnen die irrationale Dimension der Existenz, sie weisen auf die nur mittels Vorstellungskraft oder Gedächtnis erreichbaren psychischen Medien hin, woher die Wozu-Fragen entspringen und wohin sie münden.

Das auf Rationalität errichtete Gehäuse der Kollektivität, das die Position der Einzelnen vom Ganzen ableitet und das Individuum auf diese Weise definiert, duldet keinen Isolierungsversuch. Diese totale Umkodierung der Menschen auf den Code des Kollektiven, die mit einer endgültigen Negierung der persönlichen Identität einhergeht, erfolgt mittels totaler Tilgung des Gedächtnisses und der Ausrottung der Vergangenheit.

Heidegger definiert das Gedächtnis als „die Versammlung des Denkens“⁵¹⁴ und erläutert die Essenz dieser Wechselwirkung wie folgt: „Gedächtnis ist die Versammlung des Denkens auf das, was überall im Voraus schon bedacht sein möchte. Gedächtnis ist die Versammlung des Andenkens.“⁵¹⁵ Der Mythos als „sagendes Wort“ greift zur Urquelle des Gedächtnisses zurück, um die heiligen und segensreichen Momente des Schöpfungsaktes, die Epiphanie zu wiederholen. Mit der Metapher „Schoss der Mnemosyne“ lokalisiert Heidegger den göttlichen Herkunftsort der künstlerischen Manifestationen wie Tanz, Dichtung, Spiel und Musik⁵¹⁶. Inwieweit diese Phänomene der Phantasie zur tiefsten Wesensart der Psyche gehören, signalisiert die intuitive und freie Art und Weise ihrer Offenbarung, wie es Heidegger plastisch formuliert: „Das Bedenkliche, das, was uns zu denken gibt, ist demnach keineswegs durch uns festgesetzt, nicht durch uns erst aufgestellt, nicht durch uns nur vorgestellt.“⁵¹⁷

Auch das Mädchen nimmt die in sich entfaltende Neigung zum Träumen als das innere Authentische und das immanente Wahre wahr, die nicht zu leugnen und zu unterdrücken ist, sogar kein logisches und rationales Argument kann es von dieser intuitiv empfundenen Wahrheit abwendig machen: „Ich kann dieses Gesetz nicht anerkennen. Es geht

⁵¹⁴ HEIDEGGER, MARTIN VON: *Was heißt Denken?* Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1997, S. 1.

⁵¹⁵ Ebd., S. 7.

⁵¹⁶ Ebd.

⁵¹⁷ Ebd., S. 3

gegen etwas in mir, das stärker ist, als ich es bin. *Nicht ich bin's, die dem Sinn des Daseins nachträumt. Es träumt in mir.*⁵¹⁸ Der Satz reimt sich mit der zentralen Erkenntnis einer anderen Fabelfigur Rezzoris, der des arbeitslosen Königs nicht nur durch seinen Ideengehalt, sondern auch durch die betonte Syntaktik. Diese Aussage zieht die Freudsche ES-Vorstellung im Deutungshorizont heran und markiert die nicht kontrollierbaren, von der Außenwelt verdrängten, dennoch Befriedigung anstrebenden, psychischen Kräfte, die zugleich das menschliche Handeln anregen. Der arbeitslose König entdeckt seine Denkfähigkeit in einer marginalen Situation, in der seine Identität fragwürdig und seine Stellung in der Welt unsicher werden: „[...] beginnt die neuerdings in mir entdeckte, bisher nur wenig ausgebildete Fähigkeit des Denkens sich selbstständig zu machen. Es vollzieht sich bereits unabhängig von meinem Willen, mit anderen Worten: *Nicht ich denke, sondern: es denkt in mir.*“⁵¹⁹

Der Dialog zwischen dem Mädchen und seinem Wächter Bob erörtert die seit der Aufklärung umstrittene Fragestellung über die Beschaffenheit des legitimierte Wissens: rational, auf Tatsachen beruhend, verifizierbar und beweisbar oder mythisch, metaphysisch, symbolisch und intuitiv erlebbar. Reagierend auf die sinnentleerten Antworten des Hüters, der letztendlich unfähig ist, den Verdacht des Mädchens über die Wahrheit des Herkunftsmythos zu stillen, stellt es die entscheidende Frage: „Wie, wenn auch Tatsachen Metaphern oder Metaphern Tatsachen wären?“

Weitere Details über das auf Vernunft gegründete Gesellschaftssystem im Magen des großen Fisches liefert der Autor anlässlich der Begegnung des Mädchens mit dem fremden Münchhausen. Die Merkmale des totalitären Systems sind in diesem Teil ziselierter dargeboten: die Machtrhetorik legitimiert diese „Welt der Vernunft“ mit dem Argument, die dergestalt etablierte allgemeine „Ordnung“ solle „Wohlfahrt“ herbeiführen und zugunsten dieses Allgemeingutes sollten die Personen von ihrem „Aberglauben“ und ihren Mythen befreit werden. Die schriftstellerische Gesellschaftskritik ist dieser Analogie zur Praxis und zu den Techniken des autoritären Staatsmodells eindeutig zu entnehmen. Wegen der Entfremdungseffekte der märchenhaften Elemente wirkt die im fiktionalisierten Milieu projizierte Geschichte von Rezzoris zwar nicht so zeitnah, düster, auswegs- und erbarmungslos wie die Orwellsche Parabel *1984*, die Parallelen seien dennoch expressis verbis: die irrationalen Dimensionen, die unkontrollierbaren, menschlichen Gefühle wie Angst und Liebe sind als Gefährdungsfaktoren für das kollektive Wir angesehen, jede

⁵¹⁸ REZZORI, *Des Freiherrn Hieronymus von Münchhausen*, S. 19.

⁵¹⁹ REZZORI, GREGOR VON: *Der arbeitslose König*. Goldmann, München, 1990, S. 57.

Handlung ist folglich der gemeinsamen Zweckdienlichkeit unterstellt und jedes Individuum steht unter staatlichen Bewachung, um potentielle, aufrührerische Reaktionen entgegenwirken zu können:

Furcht, Schreck, Bangnis, Angst gehören zu den obszönen Ausdrücken, deren sich nur an der Infantilität Erkrankte bedienen – und sie werden dafür bestraft. Denn Angst, sagen die Johns, ist nicht allein der Mutter- und Nährboden für jegliche Art von Fluchtimpuls. Sie ist's vor allem für das Irrationale schlechthin, für's gänzlich Unerklärliche und daher Unkontrollierbare: für Traum und Liebe!⁵²⁰

Das immanente Paradox dieses vernünftig errichteten Systems besteht bereits in seiner Entstehungsgeschichte: die als rational titulierte Basis beruht auf Camouflage und setzt sich aus ideologischen Inhalten, aus Lüge, Untersagung und Verschweigung zusammen. Die Menschen waren infolgedessen ihres Ursprungsmythos entzogen und anhand einer erfundenen, erlogenen Erzählung unter Kontrolle gesetzt. Die Geschichte spiegelt die Funktionsweise der totalitären Macht wider, indem sie bei ihrer Etablierung die Sprache und das Denken als die effizientesten Machtmittel zur staatlichen Willkür einsetzt. Die Legitimation des Machtapparats erfolgt demnach anhand Täuschung und Umkehrung: die Scheinwelt der Rationalität basiert auf der ad absurdum geführten Irrationalität und die eigenen Mythen und Geschichten werden in Dimension des Unwirklichen, des Traumhaften verpönt.

5.2.2.4. Mysterienspiel als Einspruch gegen die Macht

Die politische Parabel Rezzoris wird an der Stelle äußerst bedeutungskonstitutiv, wo sie die Widersprüche des totalitären Systems mit der Antiwelt der Mythen kontrastiert. Die Gruppe der „Grübelnden“, „Fragestellenden“, „In-sich-Lauschenden“ und „Träumenden“ bildet einen isolierten Geheimbund, dessen Aktionen das Aufrechterhalten des Wissens vom Ursprung erzielt. Dieses Wissen konzentriert sich in den „das Irrationalste der Gefühle – die unsinnliche, die geistig-seelische Liebe“ beschwörenden Mysterienspielen.

Die Geschichte des Seeräubers O'rourke und seiner Geliebte Sally Brown sondert sich sowohl thematisch als auch formell von der Münchhausen-Erzählung als ein selbstständiger Teil ab. Die in prosaisch-lyrischer Mischform verfasste Erzählung über den Tod zweier Geliebter auf einer gottverlassenen, einsamen Insel differenziert sich pointierter durch den alternierenden Erzählton. Die epische Geschichte wird nicht in der unmittelbaren Erzählung von Münchhausen geschildert, sondern auf einem Tonträger bewahrt wird sie in authentischer

⁵²⁰ REZZORI, *Des Freiherrn Hieronymus von Münchhausen*, S. 37.

Form vorgespielt. Diese Darstellungsweise suggeriert den Vorrang der wortwörtlichen Überlieferung von Mythen zugunsten der Aufbewahrung ihrer authentischen und ursprünglichen Form. Diese Ehre des mythischen Wortes liefert die respektvolle Einstellung des Autors gegenüber der Vergangenheit und impliziert das mit eigener Wortprägung „Epochenverschleppung“ bezeichnete Vergangenheitsverständnis, aufgrund dessen das Vergangene ein schicksalsträchtiger Mitgestalter und Bestimmungsfaktor der Gegenwart und der Zukunft sei.

Das die totale Liebe feiernde Mysteriumspiel als ein von der institutionalisierten Kirche nicht tolerierter, volkstümlicher Ritus kennzeichnet die intuitive Offenbarung der in den Menschen innewohnenden Sehnsucht nach Transzendentelem:

Der Text [...] stammt aus einem uralten mystischen Spiel, das die Liebe feiert – und zwar die gänzlich unerklärliche, die alle Vernunft verhöhrende, von den Liebenden selbst verleugnete und vergeblich widerrufene Liebe, die ihre Erfüllung nur im Tod derjenigen findet, die ihr verfallen sind. Hier ist 's ein Seeräuber, den's mit seiner schwarzen Gefährtin auf ein knochenblankes weltvergessenes Felseneiland verschlagen hat, wo sie beiden verdursten müssen - : entsprechend der Unstillbarkeit des Gefühls, das sie zueinander getrieben hat und Liebe ist, auch wenn's dem Haß mehr ähnelt als der Zuneigung - Liebe, eben weil's auf Vernichtung und Selbstaflösung zielt.⁵²¹

Diese sinnlich-geistige Liebe wird mit Hilfe des Anti-Paradiesmythos⁵²² erzählt, der aber keine Erlösung in sich birgt, vielmehr verbunden mit dem Armageddon-Mythos einen dämmerigen Ablauf suggeriert: die zwei Schiffbrüchigen erleben ihre letzten Stunden auf „einem einsamen Felseneiland“, „einer sagenhaften Guanoinsel südlich Feuerland, von der niemand mit Genauigkeit zu sagen weiß, wo sie liegt“⁵²³. Ihr symbolisches Verdursten und gemeinsames Wegsterben, ohne ein explizites Liebesgeständnis äußern zu können, obwohl ihre schicksalhafte Zusammengehörigkeit von Beginn an in ihre Geschichte eingewoben ist, erhebt sich auf universelle Ebene und symbolisiert die Tragödie der Menschheit. Auch die um sie herum flatternden „Totenvögel“, die die ganze Insel bevölkern und „flogen und starben von Ewigkeit zu Ewigkeit“ sind als unheilverkündende Zeichen, als ironische

⁵²¹ REZZORI, *Des Freiherrn Hieronymus von Münchhausen*, S. 46.

⁵²² Unter dem Begriff Antimythos ist eine nichtreligiöse Kontextualisierung des kundbaren biblischen Mythos verstanden, die durch die Anwendung der biblisch-mythischen Requisiten in einem negativen Sinne geprägt ist. Die Hauptmotive dieses Mythos, wie das allumfassende Beisein Gottes, die kodierten Verkündungen von göttlichen Botschaften, werden durch den Entzug, die Entfernung und durch das Stillschweigen einer negativen Göttlichkeit ersetzt. Das Nichtvorhandensein des Numinosen macht sich durch die öde, leblose Landschaft bemerkbar: die figürlichen Adjektive wie „gottverlassenes Eiland“, „unheilverkündende Erscheinung“, „kahl“, „vergebens hoffen“ unterstreichen diese Abwesenheit der himmlischen Segnung. Dieser abwesende, strafende Gott ist also ein konstruiertes Gottesbild, das sowohl mit christlich-religiösen Zügen als auch mit den Attributen einer universellen, kosmischen Göttlichkeit ausgestattet ist. Sinnstiftend ist dennoch dieser Ursprungsmythos innerhalb der Erzählung im Verhältnis zum jegliche Freiheit unterdrückenden totalitären Herrschaftssystem. Seine Bedeutung besteht darin, dass noch dieser düstere, apokalyptische Mythos kann mehr Hoffnung stiften als ein totalitäres Regime, indem er die Idee der Freiheit instandhalten kann.

⁵²³ REZZORI, *Des Freiherrn Hieronymus von Münchhausen*, S. 47.

Verkörperung ihres hoffnungslosen Schicksals poetisch kodiert.⁵²⁴

Das Nachleben der Geschichte befährt einen spannenden Weg, indem sie als verbotener Herkunftsmythos über die "freie, weite Welt der Vorfahren" im Kreis der Konspiranten eine intensive Rezeption erlebte. Diese Hymne verkündete die Freiheit aus dem Gefängnis, das lockende Unbekannte, verkörpert die in jedem Wesen verborgene Sehnsucht nach einem kosmischen Ideal. Vergeblich sind daher die Belehrungen des weltbefahrenen Münchhausen über das grundlegende Gefangensein des Menschen in seinem eigenen leiblichen Kerker:

Ich kenne die Welt, die du die weite und freie nennst, und ich kenne nun auch die deine. Was ich hier wie dort erfahren habe, ist das gleiche: Überall kommt uns unser Dasein wie ein Gefängnis vor. [...] Unser Übel kommt daher, dass wir in unseren Leibern gefangen sind und unsere Seelen daraus hinaus wollen, um sich zu vereinen.⁵²⁵

Die früh implantierte Ideologie über die Einheitsidee entpuppt sich trotz der Aufgeklärtheit des Mädchens resistenter und es bleibt in seinem auf diese Vision erbauten Engagement unbiegsam. Diese Verbundenheit bewirkt bei den Individuen, sich die Ziele des Systems eigen zu machen. Diese Einwurzelung in kollektive Werte und die damit einhergehende totale Vernichtung der Individualität zugunsten des gemeinschaftlichen Ideals erleben sie als die höchste Stufe einer (kollektiven) Selbstverwirklichung. Die latente dichterische Kritik erzielt diesmal all die aus ideellem Hintergrund speisenden, totalitären Aktionen, die durch Fehlinterpretationen und Vereinfachung von philosophisch-ideologischen Argumentationen ihr Agieren begründen.

Die verklingenden Andeutungen des Barons, dass die Sehnsucht nach Verschmelzen mit Allen und mit dem All zur noch tieferen Vereinzelung führe, und dass es nicht physisch zu verstehen sei, "sondern in dem inneren Erleben, das uns inniger aneinander bindet, als es der Fall wäre, wenn wir als blinde Sklaven des Gesamten jeder ein Sklave des anderen wären"⁵²⁶, erreichen aber das Mädchen nicht mehr. Der Tod des Mädchens ist symbolträchtig, denn es

⁵²⁴ Die wiederholten Versuche des auffliegenden Vogels, ihr begrenzter Bahn und ihr ins Weltall verklingendes, desperates Schreien zeichnen ein symbolisch überformtes Sinnbild für das beschränkte und fatale Schicksal der irdischen Lebewesen: "Schreit! Schreit! Schreit!/Schreit gegen die Brandung!/Keine Wandlung/Trübt je/Das schreckliche Lächeln der Ewigkeit./Zeit verliert sich in Zeit,/und der Wahn eurer Bahnen/ist ein Schattenspiel/der Verlorenheit./Eingefroren/Steht eurer Getümmel/Im Grenzenlosen,/strichelt den Himmel/zu heraldischem Hermelin:/ein Narrenkind/seiner gnadenlosen Heiterkeit." Das Zitat reflektiert das Spannungsverhältnis zwischen der Omnipotenz göttlicher Macht bzw. der Ausgeliefertheit von menschlichen Subjekten. Das in den Naturraum projizierte Gottesbild kennzeichnet ein grundsätzliches ironisches Verhältnis zu seinen Kreaturen, das auch in den zur Verfügung gestellte Charakteren Gestalt gewinnt; die Eigenschaften des kosmischen Herren werden mit attributierten Wortverbindungen wie „schreckliches Lächeln der Ewigkeit“, das „Grenzenlose“ und die „gnadenlose Heiterkeit“ charakterisiert; demgegenüber bezeichnet der Dichter die Vögel als „Narrenkind“, verloren in dem „Wahn ihrer Bahnen“, in dem „Schattenspiel der Verlorenheit.“ REZZORI, *Des Freiherrn Hieronymus von Münchhausen*, S. 54.

⁵²⁵ Ebda, S. 82.

⁵²⁶ Ebda, S. 86.

wird von anderen blinden Anhängern überfallen, die als verpflichtete Parteien und Funktionsträger eines Gesamten gemäß der ihnen zugeordneten Rolle handeln.

In der neu kontextualisierten Münchhausen-Erzählung ist das politische Gleichnis über die totalitäre Machtorganisation nicht zu verkennen. Die literarische Verortung des utopischen, politischen Regimes in die hermetisch geschlossene Welt des Walmagens symbolisiert den zentralen Gedanken der Machtstruktur und ihres Funktionieren. Die Transparenz der Hierarchie, die funktionellen Rollenzuschreibungen und die sowohl räumlich als auch mental eindeutig gemachten Grenzziehungen gewähren die Fortdauer des Systems, wobei die Macht zwar in der Hand einer privilegierten, oligarchischen Gruppe konzentriert ist, an der Machtausübung aber dennoch jedes Teilchen aktiv beteiligt ist. Diese Macht konstituiert sich nicht im unidirektionalen Konnex zwischen Unterdrücker und Unterdrückten, die totale Herrschaft „verlangt eben nicht bloß Unterwerfung, sondern Einwilligung in die Unterwerfung“⁵²⁷, wodurch die Individualität vollkommen aufgehoben und dem Kollektivem untergeordnet wird. Als Gefährdungselement und krankhafte Abweichung sind all jene irrationalen und subversiven Manifestationen anzusehen, die die Subjekte zum autonomen Denken und zu kritischen Reflexionen anregen. Auch die gemeinschaftsstiftende Bedeutung des kollektiven Gedächtnisses und der Herkunftsmythen ist in die Logik der Macht eingeschrieben, so dass die Einzelnen nicht mehr als vertrauensvolle, autonome Erinnerungsträger angesehen werden, desto stärker werden aber die individuellen Erinnerungsmechanismen unter Kontrolle gesetzt und als Instrumente der Macht zweckmäßig gesteuert, um jegliche Erinnerungskonkurrenz in Keim zu ersticken.

Diese Macht erfordert demnach Einwilligung, aktive Attitüde - woraus übrigens ihre Energie herrührt - und vor allem totale Unterdrückung, Aufhebung der Individualität und der Identität. Ausschließliche Legitimationsbasis erreicht der das Wir-Gefühl gründende Ursprungsmythos der Macht.

Wie in der Orwellschen Utopie ist der Widerstand auch in dieser Welt ein gravierendes Mittel zur Machtlegitimation, ihre Charakteristik wird von Broniowski treffend beschrieben: "Die Macht ist dezentralisiert, subjektlos, relational, produktiv, sie durchzieht die Körper und erzeugt Wissen. Und sie bewirkt Widerstand."⁵²⁸ Dieser Widerstand ist eben nicht außerhalb der Macht; die subversiven, systemsprengenden Kräfte sollen in diesem Modell dienstbar gemacht werden. Veranschaulicht wird diese Logik der sich selbst

⁵²⁷ Siehe unter http://www.broniowski.at/index.php?option=com_content&view=article&id=56 (Stand: 03.06.2013).

⁵²⁸ Ebda.

reproduzierenden Macht durch das Schicksalsparadox des, nach dem im Ursprungsmythos manifesten Sinn, der Freiheit sehnenenden, dafür sich ohne weiteres einsetzenden und dennoch der ideologischen Wirkungsmächtigkeit des Herrschaftssystems zu entgehen unfähigen Mädchens.

6. Schlussbetrachtungen: Raumzeitliche Formen als kulturelle Sinnträger

Was uns Czernowitz, die Bukowina, aber auch Mitteleuropa lehren kann, ist ein durch Offenheit geprägter Perspektivenwechsel, der die in den Begegnungen der Kulturen manifestierende "Differenz als Kapital" begreift und für die konstruktive Kommunikation die nötige Anregung gibt. Bei diesen Diskursen mit dem Fremden sollen nicht die aus der Logik der binären Oppositionen resultierenden, eindeutigen Definitionen und klaren Trennlinien angesichts der kollektiven und individuellen Identitätsfindung erzielt werden, sondern was für die sich immer neu formende Identität und erarbeitete Identifikationen als Gewinn verrechnet werden kann, das lässt sich eben aus der Einsicht deren Prozess- und Konstruktivität, Dynamik und des multiplen Charakters herleiten.

Im Rahmen seiner autobiographischen Selbstsuche erkundet Rezzori das Phänomen der allgemeinen Heimatlosigkeit, die existentielle Unsicherheit und die symptomatische Identitätskrise im Europa des zwanzigsten Jahrhunderts, das das eigene Fremde nicht akzeptiert und als Fremdkörper stigmatisiert. Zugleich führt er die grenzenlosen Möglichkeiten eines sprachlich-kulturellen Grenzgängers vor, der dank seiner kulturellen Offenheit und Sensibilität und einer damit einhergehenden Zwischenposition die Vielzahl der Nutzen von Multikulturalität integrieren kann. Dieser Lebensweg, der dazu neigt, sich exemplarisch für die Existenz eines (Mittel)Europäers zu begreifen ("Grenzgänger" zwischen Ost und West"), macht sich auch die Vorzüge der Autofiktion - mit selbstgeprägtem Wort der "hypothetischen Autobiographie" - zu diesem Zwecke zunutze.

Dargestellt wird dieser narrative Rückblick in den untersuchten Texten vorwiegend anhand des geläufigen Reisetopos, der die Geschichte entlang die Bewegung des Subjekts durch bedeutsame Städte Europas und vor der Folie historischer Meilensteine anreicht, um die allmähliche Erweiterung des Subjektbegriffes im Kontext solcher chronotopischen Formationen mittel- und osteuropäischer Prägung zu inszenieren, die die Neuformulierung des Selbstverständnisses und des historischen Bewusstseins des Subjekts bewirkten.

Die Analysekategorien des Beitrags "Zeit", "Raum" und "Identität" gewinnen daher nicht nur aus den heutzutage wuchernden interdisziplinären Annäherungen Aktualität, diese Verschränkung der Erinnerungs- und Raumkonzepte ergibt sich auch dem Forschungsmaterial selbst, denn die erlebten, erinnerten und erzählten Ereignisse gewinnen ihre bedeutsame Qualität durch ihr Eingebettetsein in besondere raumzeitliche Kontexte.

Bereits die Geburtsumstände des Schriftstellers sind durch mehrfache Grenzerfahrungen gekennzeichnet, die sich mittelbar auch in die von ihm erschaffenen Topographien einschreiben. Die Erinnerungs- und Raumkomponente der Schriften lassen diese Grenzsituationen und Grenzüberschreitungen als konstitutive Elemente der Identitätsfindung und der schriftstellerischen Denkweise besonders anschaulich erscheinen.

Räumlich gesehen positioniert sich sein Herkunftsort, Czernowitz, als das fernste Kronland der Donaumonarchie an der Grenze zweier klischeehaft und oppositionär angelegter Welten von Orient und Okzident. Der 1914 geborene, nach alt-österreichischer Mentalität erzogene Schriftsteller hatte nach dem Untergang der Doppelmonarchie nur mittelbar an dem alten Zeitgeist teil: die identitätserschütternden und werttransformierenden Konsequenzen der Geschichte konnte er aber in seinem näheren Umfeld beobachten. Der „zwischen zwei Zeiten hineingeborene“ schleppt diese unfassbaren, mit Nostalgie umwobene Leerstellen lebenslang mit sich und das historische Grenzerlebnis inspiriert gerade seine künstlerische Imagination, die sich im Zuge des anachronistischen Beharrens in der Vergangenheit als ein fortwährendes Oszillieren zwischen Damals und Heute, mit eigener Wortschöpfung als „Epochenverschleppung“ artikuliert. Die autobiographische Selbstdeutung, die mit einer parallelen Erkundung der Geschichte einhergeht, erweist sich folglich für Rezzoris poetische Kernfrage, und zwar wie die Orte und die Zeiten das Individuum mitgestalteten, und für seine grundlegende „epochenverschlepperische“ Wahrnehmungsweise als schlechterdings geeignet.

Auch im kulturellen und sprachlichen Sinne vertritt er eine Dazwischen-Position, seien es die kulturellen Grenzüberschreitungen, Überkreuzungen und Überlappungen als natürliche Begleiterscheinungen des plurikulturellen bukowinischen Herkunftsmilieus. Auch wenn die Czernowitzer Kindheit als eine Form der gesellschaftlichen Isolation in Rezzoris autobiographischen Schriften beschrieben wird, erhalten die kulturellen Austauschprozesse in einer stilisierten Form durch einige Symbolfiguren Eingang in die Texte und große Relevanz für die Identitätsbildung des Erzählers. Dazu knüpfen sich die während seines Lebenswegs erlebten Kontakte mit anderen Kulturen, die den Heimatsbegriff fortwährend nuancierten und immer neue Heimat-Konstellationen hervorbrachten.

Im autobiographischen Erinnerungsprozess, wobei zwar Momente des Privaten, des Lebensweges absichtlich oder unabsichtlich auftauchen und sich zur Narrative strukturieren, blendet sich auch die soziokulturelle und politische Makroebene stetig hinein, in deren Verhältnissystem das Subjekt agiert, wie wir das in den analysierten autobiographischen Schriften nachvollziehen können. In *Blumen im Schnee* setzt sich der Autor explizit zum Ziel,

am Beispiel des Individuellen die Vektoren der Geschichte zu skizzieren, die historische Zäsur infolge des Untergangs der Donaumonarchie und deren Konsequenzen im kleinsten Mikroraum der Gesellschaft durch den Zerfall der Familie zu modellieren. Die schicksalhafte Verflechtung der dargestellten Lebenswege mit den historischen Begebenheiten weist zeittypisch auf den breiten Horizont der Weltgeschehnisse hin. Auf der Ebene des Individuellen zeichnet sich die Geschichte aus einer näheren Perspektive aus, diese Laufbahnen sind demnach „Fallgeschichten“ - so Rezzori, „willkürlich herausgriffen aus den aberhunderttausend Fällen eines gleichen kollektiven Schicksals“⁵²⁹.

Auf die Frage der Verlässlichkeit der Literatur bzw. der Historiographie in Bezug auf die Darlegung der historischen Ereignisse äußert sich Rezzori skeptisch. Als Leugner der „Existenz der Kausalität“ schreibt er dennoch der Literatur mehr „Chance, den Epochengeist zu erhalten und wiederzugeben, als der Geschichtsschreibung“⁵³⁰ zu. Aufgrund dieser Geschichtskonstruktion lässt sich auch sein poetischer Entwurf der „hypothetischen Autobiographie“ verstehen: nicht der Ich-Erzähler gilt als Mittelpunkt, sondern durch seine Perspektive eröffnet sich der Blick auf soziokulturelle und politische Zusammenhänge, auf die besonderen Ort-Zeit-Mensch-Konstellationen: „Nicht ich bin in ihnen der Hauptprotagonist, sondern es sind die Zeiten, die ich durchlebte, die Orte, an denen ich weilte und die Umstände, die mich mit den unterschiedlichsten Menschen zusammenführten.“⁵³¹

Warum kann die Literatur und besonders die Autobiographie das Geschichtsverständnis Rezzoris adäquater vermitteln? Rezzoris Antwort besteht in der Merkwürdigkeit des geschilderten raumzeitlichen Segments, das durch seinen Übergangszustand das Grundmerkmal der Literatur, die Dualität des Realen und des Irrealen in sich trägt: „die Zeit durch die Vergangenheit, der Raum – zwar geographisch noch bestehend, aber gleichfalls nicht mehr unserer gegenwärtigen Welt gehörend – durch die politische Entwicklung.“⁵³²

Deshalb liege also der Akzent der Studie auf der soziokulturellen, historischen und politischen Beschaffenheit der narrativen raumzeitlichen Sequenzen, denn sie liefern durch ihre lokale und temporale Konsonanz ein einheitliches und sinnvoll komprimiertes Bild über den jeweiligen Zeitgeist und über unterschiedliche Kulturmodelle.

In Rezzoris autofiktionalen Texten wurden das Weltbild des Ich-Erzählers vermittelnde

⁵²⁹REZZORI, *Der Künstler als Knabe*, S. 52.

⁵³⁰Interview mit Rezzori: *In Europa wächst die Zahl der militanten Spießer*. In: *Die Welt*, Nr. 250, Okt. 1997., S. 9.

⁵³¹Ebda, S. 9.

⁵³²REZZORI, *Der Künstler als Knabe*, S. 51.

primäre Raumstruktur, räumliche Relationen und die durch die Mobilität des Ich-Erzählers dynamisierten Orte auf ihre epochenmodellierenden Botschaften hin gelesen, die zugleich die Verflechtung der kollektiven und individuellen Schicksale im Kontext einer Epoche darlegen. Erzähltechnisch gesehen stehen demnach die in der Narration vergegenwärtigten Räume der Erinnerungen, die ästhetisch inszenierten Raum- und Zeitvorstellungen und die Art und Weise ihrer chronotopischen Verkettung im Fokushorizont des Beitrags. Diese sind gleichzeitig mit Identitätszuschreibungen verbunden, machen die zeittypischen Mechanismen, die historischen Bruchlinien des mitteleuropäischen Kulturraums anschaulich und kodieren individuelle und gemeinschaftliche Geschichten.

Unsere Prämisse, dass der Raum außer geographischen Implikationen über weitere Dimensionen verfügt, wie der soziokulturelle Aspekt, der als ein räumlich bedingtes interpersonales Verhältnissystem funktioniert und die menschlichen Interaktionen regiert; ferner die politische Dimension, die nicht nur die Beherrschung und Zergliederung des Raumes festlegt, sondern auch die Raumsemantisierung definiert, sowie durch die symbolischen räumlichen Einschreibungen Identitätsbildungsprozesse regiert, seien in literarischen Texten besonders figürlich widerspiegelt. Als narrativ erzeugte Raumkonstellationen vermögen diese sogenannten Topographien den Kontext der menschlichen Kontakte und der Begegnungen mit der Alterität, aber auch die Gesamtwirkung von soziokulturellen, geschichtlichen und politischen Faktoren in einer ästhetischer Art und Weise abzubilden, dass sie derart gleichzeitig die Funktionsweise der Kulturen performativ erstellen.

In diesem Neuverständnis des Raumes und der Kultur lassen sich die erzählten Orte nicht mehr als statische Containerräume betrachten, die nur deskriptive Funktion erfüllen, vielmehr können sie in einer kulturwissenschaftlichen Annäherung auf mehrfache Funktionen hin erfragt werden: primär schaffen sie den Rahmen für die künstlerische Imagination und stecken den Handlungskontext aus, der aber zugleich soziokulturelle Semantik liefert. Diese Ortsbeschreibungen, die mit bestimmten Erzähltechniken, wie z. B. die Kultur-Natur- oder die Stadt-Land-Oppositionen operieren oder von raumpoetischen Topoi, wie dem Haus als gesellschaftliche und kosmische Miniatur der Einheit, der Turm- und Kreissymbolik, der Oben-Unten-Dialektik, der Stadt als Sinnbild für moderne Identitätsfindung usw. Gebrauch machen, fördern kulturelle Bedeutungszuschreibungen zutage und generieren im literarischen Kontext weitere Semantisierungen. Auch die angelegte Struktur des Raumes, z. B. die räumliche Gegenüberstellung, Grenzbereiche und -überschreitungen, enteignete, isolierte, bzw. grenzenlose und freie Räume bestimmen die Entfaltung des Plots. Der räumliche

Perspektivenwechsel, die alternierenden Fern- und Nahsichten und die vertikal und horizontal erstreckenden Gesichtsfelder können außerdem Multidimensionalität gewähren und eine relativierende Wirkung erzielen, die auch bei einem Vergleich von Kulturen besondere Anschaulichkeit anbieten kann.

Im Erinnerungsprozess sind es desgleichen die Räume, die diese Mechanismen hervorrufen, sowie die Vergangenheitsrekonstruktion durch ihre Struktur und die darin kodierte Geschichte bestimmen. Erzählte Orte sind es ferner, die auch den Ablauf der Geschichte in Form einer verräumlichten Zeit wiedergeben und derart das kollektive und persönliche Selbstverständnis bestätigen oder aber in Frage stellen können.

Diese dynamischen und dynamisierten Raumkonstellationen entstehen eben dadurch, dass der Autor durch die sich im Raum bewegenden Subjekte besonders anschauliche, räumliche Relationen zustande bringt, die die kulturellen Austauschprozesse, die Dynamik der Inklusionen und Exklusionen auf Kommunikationsebene darstellen. Solche ästhetischen Bilder werden erschaffen, die die Kernideen und Funktionsweise von Diskursen wie Multikulturalismus, Antisemitismus, Osteuropäertum, Balkanismus oder Diktatur besonders symbolisch auf der Ebene des Individuellen erscheinen lassen.

Die Textanalyse fördert gängige schriftstellerische Topoi zutage, die zur Veranschaulichung dieser Konzepte ins Spiel gebracht werden, wie die breitgefächerten Begegnungssituationen mit Juden/Jüdinnen (*Memoiren eines Antisemiten*) und mit anderen Nationalitäten (*Blumen im Schnee, Mir auf der Spur*), die Auflösung der Familie als kleinste gesellschaftliche Einheit (*Blumen im Schnee*) und Naturbeschreibungen als Sinnträger des Heimatlichen.

Besonders suggestive Raumtopoi mobilisieren außerdem die Stadtbeschreibungen wie das kontemplative Flanieren in Großstädten als Identitätssuche, Selbstinszenierung durch das Motiv "Stadt als Theater" und die Stadterzählungen und -bilder als Geschichtslesarten (*Mir auf der Spur, Greisengemurmel*). Die in Stadtbildern durchgesetzten verräumlichten Zeit- und verzeitlichten Raumvorstellungen haben nicht nur eine identitätskonstitutive Rolle, sondern beschwören Epochen, illustrieren die Kontinuität und Diskontinuität der Historie, sind für die Inszenierung des historischen Bewusstseins von Rezzori, aber auch für die Darstellung bestimmter Machtkonstruktionen und *mental maps* äußerst geeignet (*Greisengemurmel*).

Nicht nur die tatsächlichen Handlungsorte der individuellen und kollektiven Geschichte liefern für die schriftstellerischen Reflexionen die Inspiration, sondern in einer verfeinerter Form werden die auf imaginären, fiktiven Landkarten projizierten Gesellschaftsdiskurse widerspiegelt. Im parodistischen, ironischen Staatsroman

Maghrebinischen Geschichten werden nicht nur die westlichen balkanischen Stereotypen ausgespielt, sondern auch die Selbstbehauptungen und eigene kulturelle Praktiken der osteuropäische Völker in Szene gebracht. Die Absurdität des jeweiligen totalitären Systems wird auch indirekt durch die Neubearbeitung und Neukontextualisierung des bekannten Münchhausen-Sujets vorgeführt.

Die in Rezzoris Schriften erstellten topographischen Entwürfe lassen sich demnach aufgrund ihrer Referenzialisierbarkeit in reale, physisch existente Ortsbeschreibungen und in erfundene, imaginäre, aus fiktionalen Elementen bauende Raumformationen einteilen. Diese dem Aufbau der Analyse zugrunde liegende Kategorisierung gilt aber nicht in allen Fällen umstandslos als klares Unterscheidungsmerkmal. Die ästhetisch erzeugten Chronotopoi verhalten sich zur dargestellten Wirklichkeit nicht immer mimetisch, auch bei den autobiographisch geprägten Handlungsorten können sogar Widersprüche und Verzerrungen im Verhältnis zur Biographie des Ich-Erzählers vorkommen. Diese vordergründigen Abweichungen unterliegen aber einer künstlerischen Ars Poetik, die eine wahrheitsgetreue Rekonstruktion und die Verbindlichkeit der autobiographischen Wirklichkeitsreferenz zugunsten der künstlerischen Darstellung des "Zeittypischen" ablehnt. Der typische Epochengeist des zwanzigsten Jahrhunderts, der die gesellschaftlich angelegte Wertordnung destabilisiert, die Idee der fest verankerten Identität fragwürdig macht und die Neudefinierung der existenziellen Grundlage des Individuums anspornt, kennzeichnet das innere Organisationsprinzip der Narration.

Den Inhalt der primärsten Raumformationen gibt die imaginäre Landkarte von Czernowitz/Bukowina als grundlegende Matrix für seine literarisierten Heimatstopographien. Die versunkene Kulturlandschaft ist jener mythische Ort, der sich mit seinen subtilen Wirkkräften als immerwährender Archetyp ins schriftstellerische Gedächtnis einprägte. Im Gegensatz zu den deutsch-jüdischen Konstituierung des Czenowitz-Topos mit vorwiegend urbanen Ausprägung gestaltet sich die Stadt in Rezzoris autobiographischen, autofiktionalen Schriften (*Blumen im Schnee*, *Memoiren eines Antisemiten*, *Mir auf der Spur*, *Greisengemurmel*) zumeist als ein provinZIALES, mythisches Terrain mit naturalistischen Implikationen.

Der physisch-architektonische und urbane Charakter der Stadt kommen zwar am Rande der Darstellungen zur Geltung, in den analysierten Autobiographien wird dennoch keine breit angelegte Stadtopographie von Czernowitz erfasst, die interbelische, nostalgische Atmosphäre zeichnet sich vielmehr aus Kinderperspektive durch die Darbietung von affektvollen Erinnerungen, von intensiv erlebten Naturlandschaften, von tiefgreifenden

Einflüssen bestimmter Personen aus. Diese psychosozial sensible Figurenbeschreibung ist mit der räumlichen Einbettung ihres Handelns, mit dem Mikroraum verwoben, der sich als soziokultureller Bewegungsraum auszeichnet und den historischen Kontext, sowie die Kontaktbereiche der Kulturen darstellt.

Der Heimatsbegriff, der zeitliche, räumliche und sprachliche Dimensionen summiert, gewinnt in Rezzoris memorialistischen Schriften seinen Inhalt aus dem Czernowitzer plurikulturellen Kontext und als solcher gewährt er keine statische, stabile Identität. Die Vielfalt der literarischen Heimatsimaginationen, die fortwährend die Korrelation Heimat-Identität im Verhältnis neuer kultureller Begegnungen und von fortdauernden Ortsveränderungen neucodieren, zeugen von der Freisetzung des Begriffes von seiner geographischen Festlegung. Es bleibt ihm dennoch eine verinnerlichte Bezugsgröße, ein kindheitliches Paradies, das endgültig seinen mythischen Status in den Lebenserzählungen einnimmt, aber auch als Sinnbild für eine versunkene Epoche, für kulturelle Hybridität und für die multiplen Identitätsdimensionen des Ich-Erzählers. Bukowina/Czernowitz setzt sich im Rezzoris Lebenswerk als das imaginäre Topographische, als eine Projektionsfläche durch, in deren Verhältnis die Ich- und Geschichtskonstruktionen sich immer wieder neu gestalten.

Ortsveränderung, Mobilität und die Reise als zentrale Paradigmen der Lebenserzählung und der Allegorisierung des Lebensweges als kontinuierliche und vielschichtige Wandlung, sowie als Denkfigur für die unablässige Umdeutung der Mensch-Umgebung-Relation erhalten in den Stadtdarstellungen eine besondere Relevanz.

Mit den begangenen Orten wird in der retrospektiven Verarbeitung eine äußerst persönliche Beziehung hergestellt, ihnen wird symbolischer Sinn in der Lebenserzählung zugeordnet. Erzählte Räume generieren und strukturieren vorerst die Erinnerungsmechanismen und als materielles Erinnerungsdepot gewähren sie die Kontinuität und die Kohärenz der Ich-Geschichte, unterstützen die Identitätsfindung und die Herausarbeitung einer persönlichen Geschichtskonstruktion, die es anstrebt, sich ein transnationales Vermächtnis von Orient und Okzident zu eigen zu machen.

Zugleich machen die veränderten, transformierten oder im Schwund begriffenen Stadtkomponenten die Bruchlinien und die Lücken der Geschichte deutlich und vereiteln eine abgeschlossene, fest verankerte und eindimensionale Selbstaffirmation. Die den Geschichtsablauf kodierenden, veränderten Stadtbilder metaphorisieren und inszenieren in den untersuchten autobiographischen Erzählungen den Identitätswandel des Ich-Erzählers, so dass diese Identitätskonstruktionen als Ergebnis des Zusammen- und Wechselwirkens von all jenen Impulsen, interpersonalen Kontaktfeldern, politisch-historischen und kulturellen

Kraftflüssen dargestellt werden, die die lebensweltliche Matrix des Ichs ausmachen.

Die sprachlich-kulturelle Heterogenität sowie der trotz der Differenzen herausgebildete gemeinsame kulturelle Code dieser Region sind - laut des Ansatzes von Moritz Csáky - im Mikrokosmos des urbanen Raumes am besten abzulesen. In diesem Sinne lassen sich die mitteleuropäischen Städte als Spiegelbilder der gesamten Region betrachten, so wie auch die literarischen Stadtdarstellungen und die historischen Reflexionen Rezzoris dies poetisch kundtun. In Rezzoris Texten werden der architektonische Abdruck der kulturellen Koexistenz, die Spielräume der kulturellen Begegnungen und Interaktionen, die reziproken Austauschprozesse, die Mechanismen der Stereotypenbildung und -dekonstruktion, das Verhältnis zwischen Macht und Raumgestaltung und weitere soziokulturellen Phänomene vor der Folie des erzählten Stadtraums erkundet.

Der zweite analytische Teil konzentriert sich anhand von zwei beliebig ausgewählter fiktionaler Bücher (*Maghrebinische Geschichten* und *Des Freiherrn Hieronymus von Münchhausen letztes, bislang unbekanntes Abenteuer*) auf die imaginären Topographien. Trotz der erfundenen Züge und der utopisch angelegten Charakteristik der skizzierten Gesellschaftsmodelle setzt sich die Analyse zum Ziel, das Augenmerk auf die durch die Verzerrung und Fiktionalisierung hergestellten ideellen Parallelen zwischen imaginärer und lebensweltlicher Realität, auf die grundsätzlichen Mechanismen bestimmter Diskurse zu lenken. Diese märchenhaften und anscheinend unpolitisch verkleideten Texte verfügen über eine übertragene Bedeutung, sind als Sprache intermenschlicher Relationen zu lesen. Die satirischen Verzerrungen tragen einen dichterischen Imperativ in sich, fordern die Rezipienten auf, die latente Botschaft wahrzunehmen, denn die räumlichen Deskriptionen sind nicht referenzbezogen aufgebaut, sondern eher phänomenologisch und veranschaulichen die Mechanismen bestimmter gesellschaftlichen Diskurse.

Das ins Dazwischen der Realität und der Imagination platzierte Maghrebinien blendet beispielsweise jeglichen präzisen Bezug auf eine geographische Realität aus, umso mehr reproduziert es aber die Funktionsweise der menschlichen Fremd- und Eigenwahrnehmungen, die Phänomene der die Wirklichkeit umgestaltenden Raumpraktiken, in denen auch Machtverhältnisse eingeschrieben sind. Demnach lässt sich der imaginäre Ort „Maghrebinien“ als eine Projektionsfläche von Fremd- und Selbstzuschreibungen, als einen Zwischenraum westlicher und östlicher mentaler Raumpraktiken und damit einhergehender Wissensordnungen interpretieren. Auf diese Weise werden die Ost-West-Differenzen, die in die räumliche Formel "Okzident" und "Orient" gezwungenen Wertzuweisungen, die artifiziell kreierte Grenzen und Abgrenzungen dieser *mental maps*, sowie die Fremd- und

Eigenperzeptionen der westlichen und östlichen Welten in den *Maghrebinischen Geschichten* ausgehandelt, verschränkt und relativiert.

Die allegorische, märchenhafte Welt der Münchhausen-Lektüre weist keine explizite Verbindung zu einer existenten Referenz auf, die wenigen raumbezogenen Hinweise sind eher metaphorisch zu verstehen. Die ästhetisch erzeugte Hermetik dieser Gesellschaft, die jeglichen Zugang zur Außenwelt tilgt, ist als eine Metapher zur totalen Herrschaft zu interpretieren. Die utopische Raumpoetik des fiktionalen Spatiums konzentriert sich auf diese Phänomenologie der totalitären Machtkonstruktion. Das Außerhalb und das Innerhalb als eindeutige Grenzen sind nicht zu überschreiten, wie auch die Rollen und Identitäten nicht kommutabel sind. In jeder Gestalt reproduziert sich die Macht, die anonym, subjektlos und lückenlos ist. Die Kernfragen der Machtstruktur "wie funktioniert eine totale Macht?" und "mit welchen Mitteln kann dieses Herrschaftssystem sich aufrechterhalten?" werden im Buch Rezzoris in eine märchenhafte Allegorisierung übersetzt.

Die Polychromie der literarischen Topographien in Rezzoris Schriften spiegelt die Heterogenität der Region wider. Die die kulturellen Denkinhalte und gesellschaftlichen Diskurse vermittelnden Raumsegmente sowie das Wechselspiel der vorgeführten Lokalitäten rücken ein vielschichtig und komplex konstituierendes, mitteleuropäisches Raumkonzept ins Blickfeld, das als ein dynamischer, offener Interaktions - und Gedächtnisraum agiert.

7. Literaturverzeichnis

7.1. Primärliteratur

- REZZORI, GREGOR VON: *Maghrebinische Geschichten*, Goldmann, München, 1991.
- REZZORI, GREGOR VON: *1001 Jahre Maghrebien. Eine Festschrift*. Rowohlt, Reinbek, 1967.
- REZZORI, GREGOR VON: *Greif zur Geige, Frau Vergangenheit*. Bertelsmann, München, 1978.
- REZZORI, GREGOR VON: *Der Tod meines Bruders Abel*. Bertelsmann, München, 1976.
- REZZORI, GREGOR VON: *Wie ewig ist die Ewige Stadt?* In: Ders.: *In gehobenen Kreisen*, Herbig, München, 1978, S. 217-263.
- GREGOR VON REZZORI, *Memoiren eines Antisemiten*, Steinhausen, München, 1979.
- REZZORI, GREGOR VON: *Des Freiherrn Hieronymus von Münchhausen letztes, bislang unbekanntes Abenteuer*. Goldmann, München, 1981.
- REZZORI, GREGOR VON: *Kurze Reise übern langen Weg*. Bertelsmann, München, 1986.
- REZZORI, GREGOR VON: *Blumen im Schnee*. Bertelsmann, München, 1989.
- REZZORI, GREGOR VON: *Ein Hermelin in Tschernopol*. Goldmann, München, 1989.
- REZZORI, GREGOR VON: *Der arbeitslose König*. Goldmann, München, 1990.
- REZZORI, GREGOR VON: *Kurze Reise übern langen Weg*. Goldmann, München, 1990.
- REZZORI, GREGOR VON: *Greisengemurmel*. Bertelsmann, München, 1994.
- REZZORI, GREGOR VON: *Italien. Vaterland der Legenden, Mutterland der Mythen. Reisen durch die europäische Vaterländer oder wie althergebrachte Gemeinplätze durch neue zu ersetzen sind*. Bertelsmann, München, 1996.
- REZZORI, GREGOR VON: *Mir auf der Spur* Bertelsmann, München, 1997.
- REZZORI, GREGOR VON: *Kain : Das letzte Manuskript*. Bertelsmann, München, 2001.

Artikel, Interviews und Rezensionen

- REZZORI, GREGOR VON: *Der Künstler als Knabe*. In: *Zeit-Magazin*, Nr. 18 1989, S. 51-52.
- REZZORI, GREGOR VON: *Heimkehr nach Tschernopol*. In: *Die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 35. Jg., Bd. 3/1990, Ausgabe 159, S. 9-18.
- REZZORI, GREGOR VON: *Heimweh nach der Heimat*. In: *Welt am Sonntag Magazin*, Nr. 47, 22. November, 1981, S. 19.

7.2. Sekundärliteratur:

Beiträge zur Autobiographieforschung:

- BRUSS, W. ELIZABETH: *Die Autobiographie als literarischer Akt*. In: NIGGL, GÜNTHER (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989, S. 258-279.
- BRUYN, DE GÜNTER: *Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie*. Fischer, Frankfurt am Main, 1995.
- GUSDORF, GEORGES: *Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie*. In: NIGGL, GÜNTHER (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989, S. 121-148.
- KLEIN, CHRISTIAN: *Grundlage der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, 2002.
- LEJEUNE, PHILIPPE: *Der autobiographische Pakt*. In: NIGGL, GÜNTHER (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989, S. 215-257.
- MAHRHOLZ, WERNER: *Der Wert der Selbstbiographie als geschichtliche Quelle*. In: NIGGL, GÜNTHER (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989, S. 72-74.
- MAN, PAUL DE: *Autobiographie als Maskenspiel*. In: MENKE, CHRISTOPH (Hrsg.): *Die Ideologie des Ästhetischen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993, S. 131-147.
- NÜNNING, ANSGAR: *'Memory's Truth' und Memory's Fragile Power'. Rahmen und Grenzen der individuellen und kulturellen Erinnerung*. In: PARRY, CHRISTOPH; PLATEN, HARRY (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2. Grenzen der Fiktionalität und Erinnerung*. Iudicium Verlag, München, 2007, S. 39-60.
- NÜNNING, ANSGAR: *Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen*. In: PARRY, CHRISTOPH; PLATEN, HARRY (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2. Grenzen der Fiktionalität und Erinnerung*. Iudicium Verlag, München, 2007, S. 269-292.
- PASCAL, ROY: *Die Autobiographie als Kunstform*. In: NIGGL, GÜNTHER (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*.

- Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989, S. 148-157.
- PICARD, HANS RUDOLF: *Die existentiell reflektierende Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich*. In: NIGGL, GÜNTHER (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989, S. 520-538.
- RICEUR, PAUL: *Narrative Identität*. In: ZABOROWSKI, HOLGER (Hg.): *Wie machbar ist der Mensch?* Matthias-Grunewald Verlag, Mainz, 2003, S. 109-124.
- STROBINSKI, JEAN: *Der Stil der Autobiographie*. In: NIGGL, GÜNTHER (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989, S. 201-213.
- TORO, ALFONSO DE; GRONEMANN, CLAUDIA: *Einleitung*. In: TORO, ALFONSO DE; GRONEMANN, CLAUDIA (Hg.): *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, Hildesheim/New York City 2004. Internetquelle: <http://www.unileipzig.de/~detoro/sonstiges/AutobiographieEinleitung.pdf> (Stand: 15.10.2012).
- WAGNER - EDELHAAF, MARTINA: *Autofiktion - Theorie und Praxis des autobiographischen Schreibens*. In: BERNING, JOHANNES; KEPLER NICOLA; KOCK, H. HELMUT (Hg.): *Schreiben im Kontext von Schule, Universität, Beruf und Lebensalltag*. Lit Verlag, Berlin, 2006, S. 80-101.

Beiträge zur Erinnerungs- und Gedächtnisforschung

- ASSMANN, ALEIDA: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. C. H. Beck, München, 2005 (1999).
- ASSMANN, JAN: *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*. In: ASSMANN, JAN und HÖLSCHER, TONIO (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, S. 9-19.
- ASSMAN, JAN: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in den frühen Hochkulturen*. C. H. Beck, München, 1992.
- ASSMAN, JAN: *Der Begriff des kulturellen Gedächtnis*. In: Dreier, Thomas und Euler, Ellen (Hg.): *Kulturelles Gedächtnis im 21. Jahrhundert*. Universitätsverlag Karlsruhe, 2005, S. 19-29.

- BASSELER, MICHAEL; BIRKE, DOROTHEE: *Mimesis des Erinnerns*. In: ERLI, ASTRID; NÜNNING, ANSGAR (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literatur*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2005, S. 123-147.
- BAUMEISTER, ROY F.: *Identity. Cultural Change and the Struggle for Self*, New York, 1986.
- CSÁKY, MORITZ: *Kultur als Kommunikationsraum*. In: ANDRÁS, F. BALOGH; MITTERBAUER HELGA(HG.): *Gedächtnis und Erinnerung in Zentraleuropa*. Praesens, Wien, 2011, S. 17-45.
- ERLI, ASTRID: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Verlag J. B. Metzler Stuttgart, Weimar, 2005.
- ERLI, ASTRID: *Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses*. In: ERLI, ASTRID; NÜNNING, ANSGAR (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literatur*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2005, S. 249-276.
- HALBWACHS, MAURICE: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt am Main, Fischer, 1991. (orig.: *Le mémoire collective*. Paris, Presses universitaires de France, 1950).
- LACHMANN, RENATE: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990.
- LISSMANN, KONRAD PAUL: *Topoi. Konturen einer politischen Mythologie*. In: BRIX, EMIL; BRUCKMÜLLER, ERNST, STEKL, HANNES (Hg.): *Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten*. Verlag für Geschichte und Politik, Wien, 2004, S. 194-218.
- MÜLLER-FUNK, WOLFGANG: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Springer, Wien/New York, 2008.
- NEUMANN, BIRGIT: *Literatur, Erinnerung, Identität*. In: ERLI, ASTRID; NÜNNING, ANSGAR (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literatur*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2005, S. 149-177.
- NORA, PIERRE: *Erinnerungsorte Frankreichs*, C. H. Beck Verlag, München, 2005 (orig.: *Les lieux de mémoire I. La République*. Paris, Gallimard 1984; *Les lieux de mémoire II. La Nation*, Paris, Gallimard, 1986; *Les lieux de mémoire III. Les France*, Paris, Gallimard, 1992).
- NORA, PIERRE: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt am Main, Fischer, 1998.
- RUPP, JAN: *Erinnerungsräume in der Erzählliteratur*. In: HALLET, WOLFGANG; NEUMANN, BIRGIT (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Transcript, Bielefeld, 2009, S. 181-194.
- STURM, HERMANN: *Der ästhetische Augenblick*. Fink, München, 1997.
- WARBURG, ABY: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, Hrsg. Von Horst Bredekamp,

Michael Diers, Kurt W. Forster, Nicholas Mann, Salvatore Settis und Martin Warnke, Berlin, Akademie-Verlag, 1998.

WODIANKA, STEPHANIE: *Mythos und Erinnerung. Mythentheoretische Modelle und ihre gedächtnistheoretischen Implikationen*. In: OESTERLE, GÜNTER: *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen*. Wandenhoek & Ruprecht, Göttingen, 2005, S. 211-231.

WODIANKA, STEPHANIE: *Zeit – Literatur – Gedächtnis*. In: ERLI, ASTRID; NÜNNING, ANSGAR: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*. Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2005, S. 179-202.

Beiträge zu *spatial turn*

AUGE, MARC: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Fischer, Frankfurt am Main, 1994.

BHABHA, HOMI K.: *The Location of Culture*. Routledge, London/New York, 1994.

BÖHME, HARTMUT: *Raum - Bewegung - Grenzzustände der Sinne*. In: LECHTERMANN, CHRISTINA; WAGNER, KIRSTEN und WENZEL, HORST (Hg.): *Möglichkeitsräume. Zur Performativität zur sensorischer Wahrnehmung*, Erich Schmidt, Berlin, 2007, S. 53-72.

CASSIRER, ERNST: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*. In: DÜNNE, JÖRG; GÜNZEL, STEPHAN (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, S. 485-500.

EBNER, KLAUS; MOLDEN, BERTHOLD: *Mythos und Identität als Vektoren im symbolischen Raum. Psychoanalytische-historische Reflexion über die Urbarmachung der Vergangenheit*. In: KERÉKES, AMÁLIA; MILLNER, ALEXANDRA; PLENER, PETER; RÖKY BÖA (Hg.): *Leitha und Lethe. Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich-Ungarns*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel, 2004, S. 51-68.

FOUCAULT, MICHEL: *Von anderen Räumen*. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, S. 317-329.

FRANK, C. MICHAEL: *Die Literaturwissenschaften und der spatial turn. Ansätze bei Jurij Lotman und Michael Bachtin*. In: HALLET, WOLFGANG; NEUMANN, BIRGIT (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Transcript, Bielefeld, 2009, S. 53-80.

- FRITHJOF, BENJAMIN SCHENK: *Mental maps*. In: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft*. 28. Jahrgang/ Heft 1, Januar-März, 2002. *Modernisierung und Modernität in Asien, S.*
- GOLDSWORTHY, VESNA: *Der Imperialismus der Imagination: Konstruktionen Europas und des Balkans*. In: KASER, KARL; GRAMSHAMMER-HOHL, DAGMAR UND PICHLER, ROBERT (Hg.): *Europa und die Grenzen im Kopf*. Wieser, Klagenfurt, S. 253-274. Onlinequelle: http://www.wg.uni-klu.ac.at/eeo/Goldsworthy_Imperialismus.pdf (Stand: 22.07.2012).
- HALLET, WOLFGANG; NEUMANN, BIRGIT (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung*. In: HALLET, WOLFGANG; NEUMANN, BIRGIT (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Transcript, Bielefeld, 2009, S. 11-32.
- HEIDEGGER, MARTIN: *Die Räumlichkeit des Daseins*. In: DÜNNE, JÖRG; GÜNDEL, STEPHAN (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, S. 141-152.
- LAMPING, DIETER: *Über Grenzen. Eine literarische Topographie*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2001.
- LEFEBVRE, HENRI: *Die Produktion des Raumes*. In: DÜNNE, JÖRG; GÜNDEL, STEPHAN (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, S. 330-342.
- LOTMAN, JURIJ: *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur*. In: DÜNNE, JÖRG; GÜNDEL, STEPHAN (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, S. 529-543.
- MEURER, ULRICH: *Topographie. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*. Wilhelm Fink, München, 2007.
- NEUMANN, BIRGIT: *Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung*. In: HALLET, WOLFGANG; NEUMANN, BIRGIT (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Transcript, Bielefeld, 2009, S. 115-138.
- PETHES, NICOLAS: *Diesseits der Leitha, jenseits der Lethe. Zehn Thesen zum Raumkonzept der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. In: KEREKES, AMÁLIA; MILLNER, ALEXANDRA; PLENER, PETER; RÖKY BÖA (Hrsg.): *Leitha und Lethe. Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich-Ungarns*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel, 2004, S. 1-18.

- POTT, ANDREAS: *Identität und Raum. Perspektiven nach dem cultural turn*. In: BERNDT, CHRISTIAN; PTZ ROBERT (Hg.): *Kulturelle Geographien. Zur Beschäftigung mit Raum und Ort nach dem Cultural Turn*. Transcript, Bielefeld, 2007, S. 29-52.
- PRATT, MARIE LOUISE: *Arts of the contact zone*. In: *Profession*, Modern Language Association, 1991, S. 33-40.
- PRATT, MARIE LOUISE: *Introduction. Criticism in the Contact Zone*. In: PRATT, MARIE LOUISE, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London/New York, Routledge, S. 1-11. Onlinequelle: http://writing.colostate.edu/files/classes/6500/File_EC147617-ADE5-3D9C-C89FF0384AECA15B.pdf (Stand: 24.07.2012).
- RAHTBERGER, ANDREAS: *Balkanbilder. Vorstellungen und Klischees über den Balkan in der Habsburgermonarchie im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Onlinequelle: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/ARathberger1.pdf>. (Stand: 06.04.2009).
- SAID, EDWARD: *Orientalism*, Harmondsworth, Penguin, 1978.
- SICKS, KAI MARCEL: *Gattungstheorie nach dem spatial turn: Überlegungen am Fall des Reiseromans*. In: ERLI, ASTRID; NÜNNING, ANSGAR (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literatur*. Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2005, 337-354. In: Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Transcript, Bielefeld, 2009, S. 337-354.
- Soja, Edward W.: *Vom "Zeitgeist" zum "Raumgeist". New Twists on the Spatial Turn*. S. 241-162. In: Döring, Jörg; Thielmann, Tristan (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Transcript, Bielefeld, 2008.
- TODOROVA, MARIA: *Der Balkan als Analysekategorie: Grenzen, Raum, Zeit*. In: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft*, 28. Jahrgang/ Heft 1, 2002, S. 470-492.

Beiträge zu *urban studies* und zur Stadtliteraturforschung

- BACHELARD, GASTON: *A tér poétikája*. Kijarat Kiadó, Budapest, 2011.
- DEYER, DAGMAR: *London literarisch: Stadtentwürfe im zeitgenössischen englischen Roman, 1990-2000*. Dissertation. Göttingen. Onlinequelle: <http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2006/dreyer/dreyer.pdf> (Stand: 30.11.2012).
- FISHER PHILIP: *City Matters: City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur*. In: SCHERPE, KLAUS: *Die Unwirklichkeit der Städte*. Rowohlt, Hamburg 1988, S. 80 - 106.

- GEBHARDT, EIKE: *Die Stadt als moralische Anstalt*. In: SCHERPE, KLAUS: *Die Unwirklichkeit der Städte*. Rowohlt, Hamburg, 1988, S. 279-304.
- GYÁNI, GÁBOR: "Térbeli fordulat" és a várostörténet. Korunk, 2007. Július. Onlinequelle: <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00127/3635.html> (Stand: 30.11.2012).
- HANTKE, LYDIA; EICK, VOLKER: *Insecure Siblings. Stadt und Trauma im Diskurs*. In: FRAISL, BETTINA und STROMBERGER, MONIKA (Hg.): *Stadt und Trauma. City and Trauma. Annäherungen, Konzepte, Analysen*. Koenigshausen & Neumann, Würzburg, 2004, S. 41-62.
- HAUSER, SUSANNE: *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1918*. Dietrich Rainer Verlag, Berlin, 1990.
- KENNENWEG, ANNE CORNELIA: *Studien zur Stadt in der Literatur. Belgrad in ausgewählten Werken des 20. Jahrhunderts*. Digitale Osteuropa – Bibliothek: Sprache und Kultur 2. Letzte Änderung am 21.07.2004. Onlinequelle: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/626/1/kenneweg-belgrad.pdf> (Stand: 15.11.2012).
- KENNEWEG, ANNE CORNELIA: *Städte als Erinnerungsräume. Deutungen gesellschaftlicher Umbrüche in der serbischen und bulgarischen Prosa im Sozialismus*. Frank & Timme, Berlin, 2009.
- KOVÁCS, SZILVIA: *Budapest a századfordulón - A modern nagyváros narratívái*. Doktori (PhD.) értekezés, Debrecen, 2010. Onlinequelle: http://ganymedes.lib.unideb.hu:8080/dea/bitstream/2437/108050/5/Kovacs_Szilvia_er-tekezes-t.pdf (Stand: 30.11.2012).
- MADERTHANER, WOLFGANG: *Transformation der Wien-Narrative im 20. Jahrhundert*. In: SOMMER MONIKA, GRÄSER, MARKUS, PRUTSCH, URSULA (Hg.): *Imaging Vienna. Innensichten, Außensichten, Stadterzählungen*. Turia + Kant, Wien, 2006, S. 20-33.
- NEUMEYER, HARALD: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 1999.
- RICHERS, JULIA: *Jüdisches Budapest. Kulturelle Topographien einer Stadtgemeinde im 19. Jahrhundert*. Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien, 2009.
- SIMMEL, GEORG: *Die Großstädte und das Geistesleben*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006.
- SOMMER, MONIKA: *Imaging Vienna – Das Surplus von Wien. Stadterzählungen zwischen Ikonisierung und Pluralisierung*. In: SOMMER, MONIKA; GRÄSER, MARKUS; PRUTSCH, URSULA (Hg.): *Imaging Vienna. Innensichten, Außensichten, Stadterzählungen*. Turia + Kant, Wien, 2006, S. 9-20.

Weitere Beiträge zur Literaturwissenschaft und zur Philosophie

- BACHTIN, MICHAÏL: *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. In: BACHTIN, MICHAÏL: *Chronotopos*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008, S. 7-196.
- BHABHA, HOMI K.: *The Location of Culture*. Routledge, London/New York, 1994.
- BLUMENBERG, HANS: *Arbeit am Mythos*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006.
- GENETTE, GÉRARD: *Die Erzählung*. Fink, München, 1998.
- HEIDEGGER, MARTIN VON: *Was heißt Denken?* Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1997.
- ISER, WOLFGANG: *Das Fiktive und das Imaginäre*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993.
- MEYER, BARBARA: *Satire und politische Bedeutung*. Bouvier Verlag, Bonn, 1985.
- NÜNNING, ANSGAR: *Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven*. In: HALLET, WOLFGANG; NEUMANN, BIRGIT (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Transcript, Bielefeld, 2009, S. 33-52.
- POLKINGHORNE, DONALD E.: *Narrative Psychologie und Geschichtsbewusstsein*. In: Straub, Jürgen (Hg.): *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, S. 12-46.
- RICŒUR, PAUL: *Zeit und Erzählung*. 3 Bde. Fink, München, 1988-1991.
- STRAUB, JÜRGEN: *Geschichten erzählen, Geschichte bilden. Grundzüge einer narrativen Psychologie historischer Sinnbildung*. In: STRAUB, JÜRGEN (Hg.): *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte. Erinnerung, Geschichte, Identität*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, S. 81-170.
- STRAUB, JÜRGEN: *Geschichten erzählen, Geschichten bilden*. S. 81-170. In: *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998.
- TROMMLER, FRANK: *Roman und Wirklichkeit. Eine Orstbestimmung am Beispiel von Musil, Broch, Roth, Doderer und Gütersloh*, Kohlhammer, Berlin/Köln, 1966.
- WHITE, HAYDEN: *Metahistorie. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert*. Fischer, Frankfurt am Main, 1991.

Beiträge zum Mitteleuropa, zur Habsburgermonarchie und zur Bukowina/Czernowitz

- BEHRING, EVA; RICHTER, LUDWIG UND SCHWARZ, WOLFGANG F.: *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel- und Südosteuropas*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1999.
- BRIX, EMIL; BRUCKMÜLLER ERNST und STEKL, HANNES: *Memoria Austriae. Menschen, Mythen, Zeiten*. Verlag für Geschichte und Politik, Wien, 2004.
- BRUCKMÜLLER ERNST: *Zur Problematik kollektiver Identitätsstiftung innerhalb der Donaumonarchie*. In: BÉHAR, PIERRE und PHILIPPOFF, EVA: *Von der Doppelmonarchie zur Europäischen Union. Österreichs Vermächtnis und Erbe*. Georg Olms, Hildesheim/Zürich/New York, 2011, S. 17-44.
- COLIN, AMY und KITTNER, ALFRED (Hg.): *Versunkene Dichtung der Bukowina: Eine Anthologie deutschsprachiger Lyrik*. Fink, München, 1994.
- CORDON, CÈCILE und KUSDAT, HELMUT (Hg.): *An der Zeiten Ränder. Czernowitz und die Bukowina. Geschichte, Literatur, Verfolgung, Exil*. Theodor Kramer Gesellschaft, Wien, 2002.
- CORBEA-HOIȘIE, ANDREI: *Czernowitz: der imaginierte „Westen im Osten“*. In: LE RIDER, JACQUES; CSÁKY, MORITZ; SOMMER, MONIKA (Hg.): *Transnationale Gedächtnisorte in Zentraleuropa*. StudienVerlag, Innsbruck, 2002, S. 79-99.
- CORBEA-HOIȘIE, ANDREI: *Czernowitz: der imaginierte Westen im Osten*. In: CORBEA-HOIȘIE, ANDREI: *Czernowitzer Geschichten. Über eine städtische Kultur in Mitteleuropa. Literatur und Leben*. Band 63. Böhlau, Wien/Köln/Weimar, 2003.
- CSÁKY, MORITZ: *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen - Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Böhlau, Wien/Köln/Weimar, 2010.
- CSÁKY, MORITZ: *Kultur als Kommunikationsraum*. In: BALOGH, F. ANDRÁS und MITTERBAUER, HELGA (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung in Zentraleuropa*. Praesens, Wien, 2011, S. 17-45.
- CSÁKY, MORITZ: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*. Európa, Budapest, 1999.
- EMMERICH, WOLFGANG: *Paul Celan*. Rowohlt, Hamburg, 1999.
- FLACKE, MONIKA (Hg.): *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*. Koehler und Amelag, München/Berlin, 1998.

- FRANZOS, KARL EMIL: *Aus Halb-Asien. Culturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrußland und Rumänien*. 2 Bände, Stuttgart, Bonn, 1888-89.
- HAINZ, MARTIN A.: *Bukowina/Czernowitz als europäische Lektion*. In: *Kakanien revisited*, 17.08.2005. Onlinequelle: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MHainz1.pdf> (Stand: 20.02.2013).
- KONSTANTIVOVIĆ, ZORAN und RINNER, FRIDRUN: *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*. StudienVerlag, Innsbruck/Wien/München/Bozen, 2003.
- MÁDL, ANTAL und MOTZAN PETER (Hg.): *Schriftsteller zwischen (zwei) Sprachen und Kulturen*. Südostdeutsches Kulturwerk, München, 1999.
- MAGRIS, CLAUDIO: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Otto Müller Verlag, Salzburg, 1966.
- MENNINGHAUS, WINFRIED: *Czernowitz/Bukowina als Topos deutsch-jüdischer Geschichte und Literatur*. In: *Merkur*, Heft 3/4, 53, Jg.1999, Klett-Cotta, Stuttgart, S. 345-357.
- MERKT, HARTMUT: *Poesie als inneres Exil*. In: DIETMAR, GOLTSCHMIGG; ANTON SCHWOB: *Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft*. Francke, Tübingen, 1990, S. 355-366.
- MÜLLER-FUNK, WOLFGANG: *Kakanien revisited. Über das Verhältnis von Herrschaft und Kultur*. In: *Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*, Francke Verlag, 2008, S. 14-33.
- PHILIPPOFF, EVA: *War Hitler ein Zufall? Zur Geschichte des Antisemitismus in Österreich*. In: BÉHAR, PIERRE und PHILIPPOFF, EVA: *Von der Doppelmonarchie zur Europäischen Union. Österreichs Vermächtnis und Erbe*. Georg Olms, Hildesheim/Zürich/New York, 2011, S. 179-198.
- PRUTSCH, URSULA: *Habsburg postcolonial*. In: FEICHTINGER, JOHANNES; PRUTSCH, URSULA; CSÁKY, MORITZ (Hg.): *Habsburg postcolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis*. Studienverlag, Innsbruck, S. 33-43.
- RATHBERGER, ANDREAS: *Balkanbilder. Vorstellungen und Klischees über den Balkan in der Habsburgermonarchie im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. In: *Kakanien revisited*, Onlinequelle: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/ARathberger1.pdf> (06.04.2009).
- SCHWOB, ANTON (Hg.): *Deutsche Literatur Ostmittel- und Südosteuropas. 19. und 20. Jahrhundert*. Südostdeutsches Kulturwerk, München, 1992, S. 267-275.
- STIEHLER, HEINRICH: *Czernowitz. Zur kulturgeschichtlichen Physiognomie einer Stadt*. In: DIETMAR, GOLTSCHMIGG; ANTON SCHWOB: *Die Bukowina. Studien zu einer*

versunkenen Literaturlandschaft. Francke, Tübingen, 1990, S. 15-26.

STROHMAIER, ALEXANDRA: *Hybride Topographien. Galizien als Erinnerungsraum in autobiographischen Diskurs*. In: KOCZISZKY, EVA (Hg.): *Orte der Erinnerung. Kulturtopographische Studien zur Donaumonarchie*. Timp Verlag, Budapest, 2009, S. 128-142.

WERNER, KLAUS: *Waren die Bukowina und Galizien interkulturell Anmerkungen zu einer Debatte*. In: *Literatur und Kritik: Österreichische Monatsschrift*, Nr. 36, 2001, 353/354, S. 39-51.

WERNER, KLAUS (Hg.): *Fäden ins Nichts gespannt. Deutschsprachige Dichtung aus der Bukowina*. Insel-Verlag, Frankfurt am Main/Leipzig, 1994.

Sekundärliteratur zu den Werken Rezzoris

AYREN, ARMIN: *Krone in der Suppe*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 284, 8. Dezember 1981, S. 3.

AYREN, ARMIN: *Gespräch auf einer Wolke*. In: KÖPF, GERHARD: *Gregor von Rezzori. Essays, Anmerkungen und Erinnerungen*. Karl Maria Laufen, Oberhausen, 1999, S. 13-35.

BEER, OTTO F.: *Bunte Welt der Karpaten*. In: *Weltspiegel*, Nr. 13282, 4. Juni, 1989, S. 9.

BOLDOR, ALEXANDRU: *Exile as severance*, Louisiana State University, Baton Rouge, 2005.

CORBEA-HOIŞIE, ANDREI: „Maghrebinien“ – *Ein Gedächtnisort ex negativo*. In: *Austriaca*, Nr. 54, 2003, S. 11-25.

GEIBLER, ROLF: *Gregor von Rezzori „Auskultierung“ des Daseins oder die Verwandlung von Faktenrealität in Bedeutungswirklichkeit*. KÖPF, GERHARD: *Gregor von Rezzori. Essays, Anmerkungen und Erinnerungen*. Karl Maria Laufen, Oberhausen, 1999, S. 227-246.

HORST, KARL AUGUST: *The terrible beauty*. In: *Merkur*, Heft 132, S. 190.

JAŚTAL, KATARZYNA: *Erzählte Zeiträume. Kindheitserinnerungen aus den Randgebieten der Habsburgermonarchie von Manès Sperber, Elias Canetti und Gregor von Rezzori*. Aureus, Krakau, 1998.

JAŚTAL, KATARZYNA: *Vom (Un)glück des peripheren. Einige bemerkungen zum Werk Gregor von Rezzoris*. In: KÖPF, GERHARD: *Gregor von Rezzori. Essays, Anmerkungen und Erinnerungen*. Karl Maria Laufen, Oberhausen, 1999.

JAŚTAL, KATARZYNA: *Bukowiner nationale Spielarten und Gregor von Rezzori*. In: *Austriaca*.

- Gregor von Rezzori*, Nr. 54, 2003, S. 91 – 105.
- KAMOLZ, KLAUS: *Lobreden in der Eden*. In: *Profil*. Nr. 17/25. April, 1994, S. 81-82.
- KESTING, HANJO: *Die Epiphanie des Balkans – Gespräch mit Gregor von Rezzori*. In: *Die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 35 Jahrgang, Bd. 3/1990, Ausgabe 159, S. 19-33.
- KÖPF, GERHARD: *Die Vorzüge der Windhunde*. In: KÖPF, GERHARD: *Gregor von Rezzori. Essays, Anmerkungen und Erinnerungen*. Karl Maria Laufen, Oberhausen, 1999.
- LAJARRIGE, JACQUES: *Der Tod meines Bruders Abel zwischen Heterobiographie und Automythographie. Drei Aperçus zu Gregor von Rezzori*. In: *Austriaca*, Nr. 60., Juni 2005, S. 111-128.
- LANDOLFI, ANDREA: *“In Italiano e meglio”*. *Gregor von Rezzoris italienische Sendung*. In: *Austriaca*, Nr. 54, 2003, S. 59-73.
- LEHMANN, MARIE: *Zum Begriff der Epochenverschleppung in Gregor von Rezzoris autobiographischem Werk*. In: GERRER, JEAN-LUC (Hg.): *Anklage, Nachdenken und Idealisierung. Literatur über die ehemaligen deutschen Ostgebiete/Zeugnisse von Flucht und Vertreibung*. Frank & Timme, Berlin, S. 25 – 57.
- MAGRIS, CLAUDIO: *Exeuropa – Gespräch mit Gregor von Rezzori*. In: *Die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 35 Jahrgang, Bd. 3/1990, Ausgabe 159, S. 34 – 39.
- MAGRIS, CLAUDIO: *Das Blatt des Herrn Tarangolian. Zum Erzählwerk Gregor von Rezzoris*. In: SCHNITZLER, GÜNTER; NEUMANN, GERHARD (Hg.): *Bild und Gedanke. Festschrift für Berhart Baumann zum 60. Geburtstag*. München, 1980, S. 425-433.
- NEUMANN, HANS: *Rezzori lesen. Die rumänische Kodierung der Maghrebinischen Geschichten*. In: CORBEA-HOIŞIE, ANDREI; Ț, GEORGE; HAINZ, A. MARTINA (Hg.): *Stundenwechsel. Neue Perspektiven zu Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan, Immanuel Weissglas*, Hartung-Gorre Verlag, Konstanz, 2002, S.
- Ohne Autor, Interview mit Rezzori: *„Ich bin ein lebender Anachronism.“* In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 272, 26/27 November, 1994, S. 19.
- POSTMA, HEIKO: *Gregor von Rezzori – Der Epochenverschlepper*. In: *Die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*. 35 Jahrgang, Bd. 3/1990, Ausgabe 159, S. 5-7.
- POLCUC, VALENTIN: *Schnee und Blumen in der Bukowina*. In: *Die Welt*, Nr. 121/27 Mai, 1989, S. 21.
- REIF, ADELBERT: *In Europa wächst die Zahl der militanten Spießer*. [Interview mit Gregor von Rezzori] In: *Die Welt*, Nr. 250, 1997, S. 9.
- Rezension ohne Autor: *Kirchtürme mit Knoblauchkuppeln*. In: *Die Tageszeitung*, Nr. 6672,

9/10, Febr. 2002.

- RINNER, FRIDRUN: *Ein Mitteleuropäer auf Wanderschaft: Gregor von Rezzoris Autobiographie Mir auf der Spur im mitteleuropäischen Kontext*. In: *Austriaca. Gregor von Rezzori*, Nr. 54, 2003, S. 201-212.
- SCHLICHT, CORINNA: *Epochenverschleppung im Kontext des Weiblichen*. In: *Austriaca. Gregor von Rezzori*, Nr. 54, 2003, S. 25-41.
- SCHLOZ, GÜNTHER: *Schirm, Charme und Chuzpe*. In: *Deutsche Zeitung*, Nr. 11-9, Mai, 1979, S. 21.
- SPINEI, CRISTINA: *Über die Zentralität des Peripheren: Auf den Spuren von Gregor von Rezzori*. Frank & Timme, Berlin, 2011.
- STIEG, GERALD: *Der "Tschusch" Rezzori oder Name und Identitätssuche*. In: *Austriaca*, Nr. 54, 2003, S. 185-201.
- VERSCHOORE, NICOLE: *Die Verzerrung des Empfindungsklima in Gregor von Rezzoris Werk*. In: *Studia Germanica Gandensia II*. Gent, 1960, S. 165-205.
- WIESEL, ELIE: *Krieg und Erinnerung. Klagelied für ein längst verlorenes Europa*. In: *Die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 35 Jahrgang, Bd. 3/1990, Ausgabe 159, S. 79 – 80.
- WINDUS, THORSTEN: *Schnee von heute. Ein Gespräch mit Gregor von Rezzori über seine Bücher*. In: *Die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 35 Jahrgang, Bd. 3/1990, Ausgabe 159, S. 77-78.
- ZIVIER, GEORG: *Wippchen und Gulliver*. In: *Der Tagesspiegel*, 24 Jahrgang, Nr. 5, 4. Februar 1968, S. 41.