

Zagreber Germanistische Beiträge

2025 —

JOSEPH ROTH UND DIE MEDIEN
HGG. HANS RICHARD BRITTNACHER_MILKA CAR

ISSN 1330–0946
CODEN ZGBEEY
UDK 803.0+830

34

INHALT

JOSEPH ROTH UND DIE MEDIEN

Hans Richard Brittnacher, Milka Car

Joseph Roth und die Medien. Einführung in den Themenschwerpunkt 5

Markus May

Kontingenzerfahrung und Mediensemiotik bei Joseph Roth 13

Hans Richard Brittnacher

Ein Freund der leichten Muse. Joseph Roths Feuilletons zu Zirkus,
Varieté und Tingeltangel 29

Jürgen Heizmann

Der Filmfreund Joseph Roth 45

Wolfgang Müller-Funk

Zwischen Verdammnis und Magie. Joseph Roths mediale Apokalypse in
Der Antichrist 65

Jörg Jungmayr Miguel

Joseph Roth, Soma Morgenstern und die Musik 77

Marijan Bobinac

Postimperiale Diskurse im Spätwerk von Joseph Roth.
Die Kapuzinergruft und *Schwarz-gelbes Tagebuch* 95

Johann Georg Lughofer

Lebendige Kunst. Lipizzaner bei Joseph Roth 117

Franco Buono

Zwischen Faszination und Abscheu. Joseph Roth als Filmkritiker. 129

VARIA

Marijana Erstić

Dada, Merz und die Technik einer intermedialen provokativen
literarischen Montage 139

Aleksandra Ščukanec

Wie spielt das reparierte deutsche Grammofon auf Kroatisch?
Kulturspezifische Elemente im Roman von Saša Stanišić 167

BESPRECHUNGEN

»Die stärkste Absicht, zu wirken«. *Grillparzer heute*. Hgg. Hermann
Dorowin, Jelena Reinhardt, Federica Rocchi. Wien: Praesens 2024 185

Matthias Hauk: *Postjugoslawische Reisen in der deutschsprachigen
Literatur. Studien zu Erzähltexten von Peter Handke, Saša Stanišić,
Jagoda Marinić und Marko Dinić*. Berlin, Boston: De Gruyter 191

Glossar zur strategischen Kommunikation. Band 1. Hg. von der
Forschungsgruppe Diskursmonitor und Diskursintervention, unter
Koordination von Friedemann Vogel. Siegen: Universitätsverlag Siegen 2024 195

Bericht über die Mitteleuropäische Nachwuchsgermanistentagung
*Wortreiche Landschaften. Deutsche Literatur aus dem östlichen
Europa*, ›Der Heiligenhof‹, Bad Kissingen, 24.–29. November 2024 199

**JOSEPH ROTH
UND DIE MEDIEN**

Hans Richard Brittnacher | Freie Universität Berlin, hansrich@zedat.fu-berlin.de
Milka Car | Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, mcar@ffzg.hr

Joseph Roth und die Medien

Einführung in den Themenschwerpunkt

Der österreichische, im ostgalizischen Brody geborene Schriftsteller Joseph Roth, der »Chronist des Zerfalls« (Helmut Nürnberger)¹ der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, hat in seiner häufig variierenden und daher »etwas schwer zu definierende[n] Rolle eines Beobachters«² zahlreiche Texte zu neuen Medien verfasst, in denen er sich sowohl als ein aktualitätsorientierter Kommentator der postimperialen Welt als auch der Medienlandschaft der Weimarer Republik erweist. Dabei reicht der Bogen von einer frühen Begeisterung für neue Medien wie den Film oder das Radio bis hin zu seiner späteren, eher resignativen Distanzierung. Roths Äußerungen zu den diversen Medien und Künsten lassen sich als seismographische Reaktionen auf die Krisen und medialen Umbrüche der Zwischenkriegszeit verstehen, die kollektive Befindlichkeiten einer von Gewalt und Unsicherheit geprägten Welt vergegenwärtigen und reflektieren. Dabei wird in den vorliegenden Texten unseres Bandes die Aufmerksamkeit nicht nur auf die im engeren Sinne fiktionalen Texte Roths gelenkt, sondern weitaus stärker und systematischer als bisher geschehen auf Roths diskursive Texte, d.h. seine vielfältigen Feuilletons, Berichte, Reportagen, Rezensionen, Glossen, Portraits u.ä. Ein derart integrativer – und bislang unterbliebener – Zugriff auf Roths Auseinandersetzung mit den Medien und Künsten sowie ihren vielfältigen Wechselbeziehungen bietet sich umso mehr an, als die Übergänge und Grenzen zwischen Fiktion und ›Wirklichkeit‹ zumal in seinen Texten selbst

1 Nürnberger (Hg.): *Joseph Roth*.

2 Roth: *Werke* 3, S. 114.

überaus fließend sind. So lassen sich viele seiner Essays, Feuilletons und Glossen usw. als Erzählungen ›en miniature‹ lesen.³

In Zeiten sich verhärtender medialer und politischer Fronten, eines bedrohlichen Rechtspopulismus, der Herausforderung eines angemessenen Umgangs mit geflüchteten Menschen, aber auch der erhitzten Diskussion um künstliche Intelligenz, sind Fragen nach der Rolle der Medien, wie auch der Stellung und Wirkung der Künste in der heutigen Lebenswelt äußerst virulent. Das Schisma von Peripherie und Zentrum hat Roth schließlich nicht nur lateral in den geographischen Koordinaten des Habsburgerreichs, sondern auch vertikal in der Kultur seiner Zeit beschäftigt und problematisiert. Er dokumentiert und reflektiert somit auf einzigartige Weise alte (und sich neu etablierende) Formen populärer Kultur, den Zirkus, das Panoptikum, das Varieté, den Tingeltangel, den Kintopp – es sind Kontaktzonen des Realen, eine ästhetische Realität weit jenseits bildungsbürgerlicher Erbaulichkeit, in denen die Künstler, im übertragenen Sinn und oft eben auch buchstäblich, ihre Haut zu Markte tragen. In diesem Zusammenhang ließen sich u.a. folgende Fragen problematisieren: Welche Funktionen erfüllen Medien und Künste in Zeiten krisenhafter Umbrüche? Wie ist die Rolle der Medien einzuschätzen in einer Zeit, in der ›nicht der Mensch sich der Maschine, sondern umgekehrt sie dem Menschen sich anpaßt‹?⁴ Wie sehr neben dem Film und dem Radio die bildenden Künste, d.h. architektonische Denkmäler, aber auch Kunstformen wie Wanderzirkusse und Varietés, um nur einige Beispiele herauszugreifen, eine zentrale Rolle im Gesamtwerk Roths spielen, deuten die folgenden fast prophetisch anmutenden Anmerkungen aus seinem vor fast hundert Jahren entstandenen Essay *Der Rauch verbindet Städte* lediglich an: »Jede Stadt hat ihr Theater, ihre Andenken, ihr Museum, ihre Geschichte. Aber nichts von diesen Dingen hat anhaltende Resonanz. Denn die Dinge, die historischen (sogenannten ›kulturellen‹), leben vom Echo, das sie nährt.«⁵ Es geht somit um die Nachwirkungen von Joseph Roths Texten. Diesen gilt es unter den genannten Blickwinkeln nachzuspüren.

Die Beiträge dieses Themenhefts dokumentieren die internationale Tagung *Joseph Roth und die Medien (Film, Bildende Kunst, Musik)*, die vom 23. bis 26. Mai 2024 in Crikvenica in Kooperation mit der Universität Zagreb und dem Österreichischen Kulturforum stattfand. Ziel der von Hans Richard Brittnacher (Berlin), Milka Car (Zagreb), Alexander Jakovljević (Stettin)

3 Vgl. etwa Roth: *Trübsal einer Straßenbahn*.

4 Roth: *Werke 3*, S. 120.

5 Ebd., S. 46.

und Jörg Jungmayr Miguel (Berlin) organisierten Veranstaltung war es, durch internationale Zusammenarbeit den Forschungsstand zu dem oben skizzierten, bisher nicht genügend erforschten Themenfeld zu ergänzen. In den Beiträgen zu Joseph Roth und seinen diskursiven Zeugnissen über Medien und Künste diskutierten Wissenschaftler*innen aus Deutschland, Kroatien, Polen und Österreich die Medienkonzepte in Roths Werk, deren narrative Gestaltung sowie auch über ihre jeweilige transkulturelle Verortung. Leitend waren unter anderem folgende Fragen: Wie finden Reflexionen zu Poetik, Geltung und Reichweite der Medien Eingang in Roths fiktive und expositorische Werke? Inwiefern sind die Medien- und Kunstkonzepte einer vergangenen Umbruch- und Krisenzeit für die Gegenwart von Bedeutung? Wie lässt sich die Aktualität seiner diskursiven Zeugnisse zum Zeitgeschehen begründen? Welche Aspekte in Roths Schaffen sind im Zusammenhang mit Medien- und Kulturtheorie neu zu denken?

Antworten auf diese und ähnliche Fragen wurden in Roths fiktionalen wie auch nicht-fiktionalen Texten gesucht. Einen besonderen Aktualitätsbezug stellte Marcus Schotte in seinem Beitrag zu Hugo Hamiltons Fortschreibung des Romans *Die Rebellion* her. Milka Car verglich Roths und Miroslav Krležas Theaterbilder aus Moskau anhand ihrer Reiseberichte und rekonstruierte die spezifischen historischen Bedingungen für das Entstehen vielfältiger Theaterformen im postrevolutionären Moskau – einer Zeit, in der »auf den Spuren des sowjetischen Experiments«⁶ zahlreiche Intellektuelle, darunter Roth und Krleža, nach Moskau reisten. So schreibt Roth in seinem Essay *Die Russische Grenze* über die »historische Bedeutung« der eigenen Reise, denn er ist sich bewusst, dass die Grenze keine »gewöhnliche Grenze« ist, sondern »sie will eine Grenze sein zwischen Welt und Welt«.⁷ Krleža und Roth haben eine kulturelle Hochphase der Sowjetunion mit dem Höhepunkt der sowjetischen Avantgarde des ›Silbernen Zeitalters‹ aus den ersten zwei Dekaden des 20. Jahrhunderts erlebt. Mit dem zentraleuropäischen Raum setzte sich Yvonne Živković anhand des Essays *Juden auf Wanderschaft* (1927) auseinander, um die humanistische Krise des Europas der 1920er Jahre am Schicksal der ostjüdischen Bevölkerung nachzuzeichnen.

Die Rolle der bildenden Künste und der Architektur beleuchtete Alexander Jakovljević in seiner Analyse der *Weissen Städte*, die er als historisch und kulturell kon- wie divergierende Lebenswelten konzeptualisierte. Dabei versteht er unter Lebenswelten sowohl die Art, in der imperiale und

6 Richter: *Ein unorthodoxer Linker*.

7 Roth: *Werke* 3, S. 480.

nationale Spuren in diesen Räumen Gestalt annehmen, als auch konkrete, miteinander interagierende soziale Milieus (jüdische, römische, muslimische u. a.) – ein Ansatz, der mit Bobinac' historiographischer Perspektive auf die postimperiale Konstellation korrespondiert. In der gleichen Sektion stellte Anna-Maria Christoph Roths Jahre im Pariser Exil dar. Mit der Medienvielfalt in Roths Roman *Die Flucht ohne Ende* (1927) befasste sich Jelena Spreicer. Aneta Jachimowitz präsentierte Roths Filmentwürfe und schlug Brücken zu anderen Schriftsteller*innen der Filmindustrie wie Alfred Döblin, Leo Perutz, Arnold Höllriegel, Gina Kaus und Vicky Baum. Diese Beiträge – ebenso wie der anregende Vortrag von Tomasz Waszak zur Systematik der Kommunikationsmedien bei Roth – wurden allerdings nur mündlich vorgetragen, liegen nicht in schriftlicher Form vor.

Im Themenheft sind die weiteren Ergebnisse der Konferenz versammelt. **Markus May** eröffnet seinen Beitrag *Kontingenzerfahrung und Mediensemiotik bei Joseph Roth* mit einem Überblick über die Krisenerfahrungen und die Strategien ihrer Bewältigung in der Literatur der 1920er und 1930er Jahre – von mythopoetischen Konzepten über die Verwissenschaftlichung der Literatur bis hin zum »Rückzug in die absoluten Paradoxien des Parabolischen« (May) bei Franz Kafka. Daneben werden Versuche beschrieben, die verloren gegangene Sicherheit in politisch-ideologischen Formen oder auch im pseudo-aristokratischen Konservativismus zu finden. May beleuchtet die Krisenerscheinungen und die epistemologische Unsicherheit einer sich rasant verändernden Welt. Im Anschluss geht er auf den Roman *Radetzkymarsch* von Joseph Roth ein und konstatiert, in dessen Werk sei »kein Schema der Sinnerfüllung rein affirmativ und ohne ironische Brechungen« zu finden. Roths Medienverständnis, das sich an einem erweiterten Medienbegriff orientiert, lasse sich nur im Licht dieser Kontingenzproblematik verstehen. Exemplarisch wird dies im letzten Teil der Arbeit anhand einer Episode im fünften Kapitel des *Radetzkymarschs* erprobt, die »mit ihrer Tendenz zum Deszendenten die Entsubstanzialisierung der Idee der k.u.k. Monarchie« (May) sichtbar macht.

Hans Richard Brittnacher untersucht in seinem Beitrag *Ein Freund der leichten Muse. Joseph Roths Feuilletons zu Zirkus, Varieté und Tingeltangel* Roths erweitertes Medienverständnis. Im Mittelpunkt stehen Feuilletons, in denen er Orte wie Panoptikum, Stierkampf, Jahrmarkt, Zirkus, Varieté und Tingeltangel beschreibt. Diese sonst eher am Rand des akademischen Interesses liegenden Stätten deutet Brittnacher als Kontaktzonen des Realen, die Roths besondere Empathie herausfordern und sich in literarischen Miniaturen niederschlagen. Analysiert wird Roths Broterwerbsprosa – Feuilletons, Reportagen und Essays –, die zwar oft gerühmt, akademisch aber

noch kaum erschlossen ist. Brittnacher zeigt, wie Roth »sein Stethoskop auf den Leib der leichten Muse legt und ihr den Atem der Kunst« abhört, wie es in seiner Zusammenfassung für die Konferenz heißt.

Dem Atem des damals neuen Mediums Film als paradigmatischem Medium der Moderne spürt **Jürgen Heizmann** in seinem Beitrag *Der Filmfreund Joseph Roth* nach. Er verfolgt Roths Kinobesuche und ordnet ihn zunächst konservativen Denkern wie Stefan George oder Hugo von Hofmannsthal zu, die dem neuen Massenmedium skeptisch gegenüberstanden. In Roths Erzählwerk erscheint der Film häufig als Inbegriff des Oberflächlichen und Schattenhaften, in der amerikanischen Traumfabrik Hollywood erkennt er den Ort, »wo die Hölle wütet, das heißt, wo die Menschen die Doppelgänger ihrer eigenen Schatten sind«.⁸ Jedoch finden sich in seinen journalistischen Texten der 1920er Jahre nicht nur polemische Töne: Heizmann hebt Roths Lob der künstlerischen Qualität des *Caligari* oder des *Indischen Grabmals*, sowie seine erstaunlichen Einsichten in die Arbeitsweisen und medialen Eigenschaften des Films hervor. Roth nehme das Kino mit dem Blick eines Soziologen wahr und verstehet es als moderne ›Erziehungsanstalt‹. Der Beitrag rückt damit eine bislang wenig bekannte Seite des ›Filmfreunds‹ Roth in den Vordergrund und setzt sie in Beziehung zu der zeitgenössischen Filmproduktion.

Wolfgang Müller-Funk widmet sich in seinem Beitrag (*Zwischen Verdamnis und Magie. Joseph Roths mediale Apokalypse in Der Antichrist*) dem Verhältnis von Roths publizistischem und literarischem Schaffen zum Medium Film. Im Mittelpunkt steht der bislang weniger untersuchte Essay *Der Antichrist*, den Müller-Funk als Makro-Essay deutet, in dem sich Roths anfängliche Faszination und seine spätere Skepsis gegenüber dem Film zu einer apokalyptischen Perspektive verdichten. Hervorgehoben werden traditionelle Elemente aus dem christlich-jüdischen Erzählkomplex, die in diesem Essay zum Ausdruck kommen, wie auch intertextuelle Elemente, etwa im Bezug zu kulturphilosophischen Schriften Max Picards. Aus dem »Unbehagen an Kapitalismus und technischer Zivilisation« entstehe eine Medienkritik, in der »metaphysische und existentielle Sehnsüchte« zum Vorschein kommen.

Zur Rolle der Musik in Roths Œuvre schreibt **Jörg Jungmayr Miguel** in seinem Beitrag *Joseph Roth, Soma Morgenstern und die Musik*. Er untersucht nicht nur die zahlreichen Musikbezüge, sondern vor allem Roths intensive Kommunikation mit Soma Morgenstern. Ausgehend von Roths Bemerkung aus dem Frühjahr 1914 – »Ich bin völlig unmusikalisch. Aber die Vögel hör

8 Roth: *Der Antichrist*, S. 573.

ich gern singen« – analysiert Jungmayr Miguel Roths Beschreibungen der Musik in Zirkus, Varieté und Tingeltangel, die Verwendung von Schuberts *Unvollendeter* im Stummfilm sowie die gesellschaftliche Funktion von Musik. Für Roth liegt die eigentliche Bedeutung von Musik darin, dem Fremd- und Ausgestoßen-Sein einen Resonanzraum zu eröffnen – ein Befund, den der Autor an zahlreichen Beispielen aus Roths Prosatexten nachweisen kann.

Marijan Bobinac bietet in seinem Beitrag *Postimperiale Diskurse im Spätwerk Joseph Roths* ein in die geschichtswissenschaftliche ›New Imperial History‹ eingebettetes Panorama der postimperialen Zeit, die mit dem Zerfall eurasischer Imperien und der Entstehung neuer Nationalstaaten einhergeht. Er setzt bei der Verlusterfahrung an, die den Untergang des habsburgischen Vielvölkerstaates begleitete, und zeigt, dass dieses Motiv Roths gesamtes Œuvre prägt. Analysiert werden sowohl frühe Heimkehrerromane und Reportagen als auch späte, nostalgisch gefärbte Erzählungen und publizistische Texte. Im zweiten Teil seiner Arbeit gilt besondere Aufmerksamkeit der Artikelserie *Schwarz-gelbes Tagebuch*, die Roth in seinen letzten Lebensmonaten (Februar–Mai 1939) für die legitimistische Pariser Exilzeitschrift »Die österreichische Post« schrieb. Bobinac kommt zu dem Schluss, dass Roths analytische Stärke vor allem in seiner Auseinandersetzung mit totalitären politischen Ordnungen liegt, insbesondere in seiner scharfsinnigen Kritik an Hitler-Deutschland.

Johann Georg Lughofer beleuchtet unter dem Titel *Lebendige Kunst. Lipizzaner bei Joseph Roth* einen bislang wenig erforschten Aspekt der postimperialen Zeit. Er rekonstruiert nicht nur die habsburgische Tradition, sondern analysiert auch Darstellungen dieses Motivs am ›Ende des Pferdezeitalters‹ (R. Koselleck) in Roths *Radetzkymarsch* (1932) und in der *Geschichte von der 1002. Nacht* (1939). Er zeigt, wie die Lipizzaner in besonderer Weise mit der Erzählwelt verbunden sind und welche Bilder Österreichs nach dem Ersten Weltkrieg emergent werden, sowie auch, pars pro toto, wie Prozesse kollektiver Identitätsbildung in der Zweiten Republik verhandelt wurden.

Abschließend untersucht **Franco Buono** in seinem Beitrag Roths Filmkritiken und andere Texte zum Film, deren Haltung gegenüber dem neuen Medium er zwischen Faszination und Abscheu verortet. Er legt eine Typologie von Roths Begegnungen mit dem Kino vor und arbeitet dessen Ambivalenz gegenüber diesem Medium anhand positiver und vor allem negativer Rezensionen zeitgenössischer Filmgenres heraus. Seine These lautet, dass die zentrale Bedeutung des Films für Roths Gesamtwerk bislang nicht hinreichend erkannt und erforscht worden ist.

Insgesamt zeigen die Beiträge mit diversen textanalytischen Zugängen und ausgewählten Medientheorien die Modalitäten des Austauschs zwischen verschiedenen Kulturen sowie die Vielgestaltigkeit kultureller Praxis aus einem dezidiert transnationalen Blickwinkel. Sie eröffnen damit neue Perspektiven auf Roths Medien- und Kommunikationssemiotik, die nicht nur seine Bezüge zu Film, Musik und Theater betreffen, sondern zugleich kulturgeschichtliche Einsichten in die postimperiale Zeit ermöglichen. Die Beiträge der Konferenz stimmten darin überein, dass Roths Essays und Feuilletons zu den Medien seiner Zeit ein besonderes Reflexionspotenzial auszeichnet, aber auch eine besondere stilistische Sensibilität, mit der er die gesellschaftliche Krisen darstellt und beschreibbar macht. Gerade die gesellschaftlichen Umbruchssituationen des ›Jahrhunderts der Extreme‹ (E. Hobsbawm), deren Zeuge Roth wurde, haben kulturelle Dynamiken angestoßen, die in Roth einen sensiblen Seismographen gefunden haben.

Zum Abschluss noch einige technische und bibliographische Hinweise. Joseph Roth war und ist ein Autor der Leser, seine Werke sind auch heute noch, in einer Zeit, in der die Zahl passionierter Leser geringer wird, fast vollständig in preiswerten Taschenbuchausgaben erhältlich. Als Gesamtausgabe wird zumeist die von Klaus Westermann und Erich Hackert herausgegebene, sechsbändige Werkausgabe (Bd. 1–3 mit dem journalistischen Werk, Bd. 4–6 Romane und Erzählungen) im Verlag Kiepenheuer & Witsch herangezogen, die allerdings unvollständig und nicht immer zuverlässig ist. Heinz Lunzer, der Vorsitzende der Internationalen Joseph Roth Gesellschaft in Wien arbeitet seit Jahren zusammen mit ausgewiesenen Kennern des Werkes an einer neuen Edition, die bislang freilich nur an die Mitglieder der Joseph Roth Gesellschaft verteilt wird. Weitere Informationen finden Sie unter <https://alg.de/mitglied/internationale-joseph-roth-gesellschaft>. Der Wallstein Verlag bereitet eine kommentierte Werkausgabe (mit Nachworten ausgewiesener Roth-Forscher) in vier Bänden (im Schuber) vor, die zur Leipziger Buchmesse im Frühjahr 2026 erscheinen soll. Neben den Biographien von Bronsen und Westermann und dem üppig illustrierten Band *Joseph Roth. Leben und Werk in Bildern* von Heinz Lunzer und Victoria Lunzer-Talos hat sich die 1989 erschienene Monographie (2012 in erweiterter Fassung neu aufgelegt) von Wolfgang Müller-Funk als zentrale Referenz erwiesen. Die in den letzten Jahren erheblich vitaler gewordene Forschung zu Roth wird in absehbarer Zeit ihren Niederschlag in zwei Handbüchern finden: im Metzler Verlag (Hgg. H. R. Brittnacher und Markus May) und im Springer Verlag (Hgg. Johann Georg Lughofer und Stephane Pesnel).

Literaturverzeichnis

- Bronsen, David: *Joseph Roth. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1974.
- Bronsen, David (Hg.): *Joseph Roth und die Tradition. Aufsatz- und Materialiensammlung*. Darmstadt: Agora 1975.
- Lunzer, Heinz; Lunzer-Talos, Victoria: *Joseph Roth. Leben und Werk in Bildern*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009.
- Nürnberger, Helmuth (Hg.): *Joseph Roth. »Ich zeichne das Gesicht der Zeit«. Essays – Reportagen – Feuilletons*. Göttingen: Wallstein 2010.
- Richter, Angela: *Ein unorthodoxer Linker auf den Spuren des sowjetischen Experiments. Miroslav Krležas Ausflug nach Russland*. In: *Literatur und Revolution. Rückblicke auf 100 Jahre Oktoberrevolution*. Hg. Tatjana Petzer. Halle-Wittenberg: Martin-Luther-Universität 2018, S. 97–111.
- Roth, Joseph: *Briefe 1911–1939*. Hg. und eingeleitet von Hermann Kesten. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1970.
- Roth, Joseph: *Blick nach Südslawien*. In: ders.: *Werke 2. Das journalistische Werk 1924–1928*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 746–749.
- Roth, Joseph: *Der Antichrist*. In: ders.: *Werke 3. Das journalistische Werk 1929–1939*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 563–668.
- Roth, Joseph: *Triübsal einer Straßenbahn. Stadtfeuilletons*. Hg. Wiebke Porombka. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2012.
- Roth, Joseph: *Werke 1–6*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989–1991.
- Roth, Joseph; Zweig, Stefan: »*Jede Freundschaft mit mir ist verderblich*.« *Briefwechsel 1927–1938*. Hgg. Madeleine Rietra, Rainer-Joachim Siegel. Mit einem Nachwort von Heinz Lunzer. Göttingen: Wallstein 2011.
- Sternburg, Wilhelm von: *Joseph Roth. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009.
- Westermann, Klaus: *Joseph Roth, Journalist. Eine Karriere 1915–1939*. Bonn: Bouvier 1987.

Markus May | Ludwig-Maximilians-Universität München, markus.may@germanistik.uni-muenchen.de

Kontingenzerfahrung und Mediensemiotik bei Joseph Roth

1. Kontingenz und ihre Bewältigung in der Literatur der 1920er und 1930er Jahre

Bevor man sich dem Thema der Semiotik der Medien im Werk Joseph Roths nähert, tut man gut daran, sich einige weitere Kontexte in Erinnerung zu rufen, die einen entscheidenden Einfluss nicht nur auf das Œuvre des aus Brody stammenden Journalisten, Essayisten und Erzählers ausgeübt haben, sondern prägend waren für die gesamte deutschsprachige Literatur dieser Zeit. Formativ für die Literatur der 1920er Jahre insgesamt, so ließe sich behaupten, war die Auseinandersetzung mit der Problematik der Kontingenz sowie die Entwicklung unterschiedlicher Strategien zu ihrer Bewältigung.¹ Jene gegen Ende des 19. Jahrhunderts auftauchende epistemologische Krise, die auch das fortwirkende philosophische Erbe der Aufklärung und des

Abstract: Joseph Roth's work participates in the significant experience of contingency and the problem of how it can be managed; an experience shaping the literature of classical or reflective modernism in the 1910s and 1920s as a result of the Great War. Roth reflects on the loss of structures of meaning by turning to the semiotic nature of the world. His apparent return to inherited, ‚traditional‘ narrative models and genres is undermined by his narrative discourse, which gives rise to strategies of ambiguity and questioning what has been told.

Key words: contingency, deconstruction of structures of meaning, medialization and dematerialization of the world, expansion of media circulation, death as a conceptual figure

1 Dass die Problematik der Kontingenz auch im politischen Feld der 1920er Jahre ein entscheidender Faktor war, der letztlich zum Scheitern der Weimarer Republik beigetragen hat, wird in der Geschichtswissenschaft, der Politologie und auch der Philosophie bereits seit geraumer Zeit diskutiert. Vgl. Ferstl: *Scheitern an Kontingenz*.

Idealismus unterminierte und entkräftete, die Subjekt-Objekt-Relation ebenso wie die intentionalistischen Gewissheiten und die präsupponierte Souveränität des Geistes, verschärfe sich unter dem überwältigenden Druck der historischen Ereignisse.² Die radikalen existenziellen Erfahrungen in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs, welche die Sinnlosigkeit der kriegerischen Handlungen ebenso mit einschlossen wie die Zufälligkeiten der Umstände des Sterbens wie des Überlebens, trugen zur Infragestellung jeglicher Sinnsysteme bei, die bis zum Ausbruch des »Weltfest[s] des Todes«, wie Thomas Mann diesen Krieg im *Zauberberg* apostrophierte,³ wenn nicht bei jedermann, so doch bei weiten Teilen der europäischen Bevölkerung eine kommode Gültigkeit zugesprochen wurden, sei es Staat, Nation, politisches System, Religion, Ethik oder (idealistische) Philosophie. Man könnte sogar sagen, dass die im letzten Drittel des 19. Jahrhundert sich abzeichnenden Krisenphänomene, die das Subjekt und seine Sprache ebenso einschlossen wie die kollektiven Ideologien – denen etwa Denker wie Friedrich Nietzsche den Kampf angesagt hatten –, aber auch die Brüche in der anthropologischen Selbstwahrnehmung, ausgelöst durch Darwins Evolutionstheorie und schließlich kulminierend in der dritten Kränkung des Ichs durch Sigmund Freuds psychoanalytische Erkenntnisse,⁴ ihre historisch-politische Entsprechung in der politischen Krise des »Zeitalter[s] der Nervosität⁵ mit der Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts fanden – zu der sie auch erheblich beigetragen haben. Der nicht allein Menschen und Landstriche verheerende paneuropäische Krieg, der erst durch das Eingreifen der überseeischen Macht USA entschieden werden konnte, war letztlich die Konsequenz eines ›Schlafwandlerums‹,⁶ das der nationalistischen Hybris der alten Monarchien und dem Vormachtstreben der europäischen Großmächte geschuldet war, die ihrerseits Symptome einer kulturellen Erschöpfung waren, einer Unfähigkeit wie Unwilligkeit, neue Lösungen für eine gewandelte, sich rasant verändernde Welt zu finden. Die technischen Modernisierungsschübe, aber auch die immensen sozialen Umbrüche und Herausforderungen verlangten neue Betrachtungsweisen aufgrund neuer, in ihrer Dynamik stetig im Wandel befindlicher Problemlagen, die

2 Vgl. Ash: *Krise der Moderne oder Modernität als Krise?*

3 Mann: *Der Zauberberg*, S. 757.

4 Vgl. Freud: *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*.

5 Radkau: *Das Zeitalter der Nervosität*.

6 Diese Diagnose des somnambulen politischen und gesellschaftlichen Hineintaumelns in den Ersten Weltkrieg geht natürlich zurück auf Hermann Brochs *Die Schlafwandler*. Die Metapher der Schlafwandler haben sich in der Folge zahlreiche Historiker zu eigen gemacht, vielleicht am prominentesten Christopher Clark in *The Sleepwalkers* (2012).

die alten gesellschaftlichen und politischen Eliten nicht zu leisten imstande waren. Daher wurde die schon vorher im Gange befindliche Erosion der Sinnssysteme, der »großen Erzählungen« (Lyotard)⁷, durch den ersten wirklich modernen, gewissermaßen ›industrialisierten‹ Krieg besiegt. Das Massensterben im Granathagel, im MG-Feuer, in Giftgas-Angriffen, durch Fliegerbomben-Abwurf oder durch die vielfältigen Tötungsmethoden der Kampfpanzer demonstrierte nicht nur die absolut radikale Modernität und blindwütige Brutalität dieses Kampfes Mensch gegen Maschine, sondern brachte auch die endgültige und unumkehrbare Aufhebung alter Vorstellungen des Krieges als ritterlicher Kampf Mann gegen Mann mit sich. Auf solchen Konzepten, auf dem Kult der Männlichkeit als Kampfesexpertise, fußte ein über tausend Jahre lang gesellschaftsprägender Wertekanon, der nun ebenfalls seine Gültigkeit einbüßte: Das Gas tötete Offizier und gemeinen Soldaten gleichermaßen unpersönlich. Wer in einer Schlacht überlebt, entscheidet nicht mehr die kämpferische Kompetenz des Einzelnen, sondern der blinde Zufall. Es ist daher nicht verwunderlich, dass der Erste Weltkrieg die Erfahrung des Kontigenten auf ein anderes, existenziell höchst dringliches Niveau hob. In der Einleitung zu *Die weißen Städte* beschreibt Joseph Roth diese Erfahrung seiner Generation: »Wir waren fürs Leben gerüstet, und schon begrüßte uns der Tod. Noch standen wir verwundert vor einem Leichenzug und schon lagen wir in einem Massengrab.«⁸

Die Literatur der 1920er und 1930er Jahre entwickelte unterschiedliche poetologische und philosophische Strategien zur Kontigenzbewältigung, bei der sich jedoch alle ernstzunehmenden Schriftstellerinnen und Schriftsteller zu positionieren hatten. Einer der Wege führte zu mythopoetischen Konzepten, so z.B. in der humanisierenden Variante bei Thomas Mann in seiner monumentalen, zwischen 1926 und 1943 verfassten *Joseph*-Tetralogie⁹ oder in der projektiven Ausprägung einer von mythischen Archetypen durchzogenen Geschichte der Zukunft in Alfred Döblins ›Science Fiction‹-Menschheitsepos *Berge Meere und Giganten* von 1924. In dieser Reihe zu nennen wären ebenfalls die Bemühungen um eine orphische »Ontodizee« (Ulrich Fülleborn)¹⁰ im Spätwerk Rainer Maria Rilkes, etwa in den *Duineser Elegien* und in den *Sonetten an Orpheus*, die 1922 beendet wurden.

Neben solchen Versuchen, dem Kontigenten der Welt ästhetisch Herr zu werden, indem man der Welt eine mythopoetische Grundierung

⁷ Lyotard: *Das postmoderne Wissen*, S. 13f. Zu einer kritischen Evaluierung von Lyotards Befunden vgl. Knoll: *Lyotards Diagnose*.

⁸ Roth: *Die weißen Städte*, S. 452.

⁹ Vgl. Assmann: *Thomas Mann und Ägypten*.

¹⁰ Fülleborn: *Materialien*, Einleitung, S. 14f.

einzig, gab es Bemühungen um eine Verwissenschaftlichung der Literatur bei gleichzeitigem Offenhalten für eine mögliche positive Wendung des Kontigenten hin zum Utopischen, wie das etwa bei Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* exemplarisch zu beobachten ist: Bereits das erste Kapitel mit seinem meteorologischen Einstieg und dem Hinzoomen auf den Unfall als Inbegriff zufälliger Koinzidenzen indiziert die Skepsis hinsichtlich der möglichen Konzeptualisierungen von Welt. So lautet die paratextuelle Hinführung »Erster Teil: Eine Art Einleitung« mit der Überschrift des ersten Kapitels »Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht«.¹¹ Hieran zeigt sich schon die Infragestellung klassischer Motivierungs- wie Deutungsmuster aus dem Geist des Empiriokritizismus à la Ernst Mach.¹²

Zu den weiteren Reaktionsformen auf das Kontingenzproblem, die die deutschsprachige Literatur nach 1918 entwickelt hat, zählt auch der Rückzug in die absoluten Paradoxien des Parabolischen, wie er in Kafkas Texten und vor allem in seinen beiden großen Romanfragmenten *Der Proceß* und *Das Schloß* zu beobachten ist. Die Instanzen, die das Leben des Einzelnen bestimmen, sind in unerreichbare Ferne gerückt, ihr Wesen ist nicht greif- und begreifbar, ihre Wirkungsweisen und Machination vollkommen undurchschaubar, ihre Appellationsfähigkeit mehr als fragwürdig – der Kampf um Selbstbehauptung und Anerkennung, wiewohl er gekämpft werden muss und von den immer reduzierteren Protagonisten (von »Joseph K.« im *Proceß* zu dem bürokratisch auf einen Buchstaben verkürzten »K.« im *Schloß*) auch gekämpft wird, ist aussichtslos und kann in einer nicht zu deutenden Welt auch nicht mehr gewonnen werden. Trotzdem bietet Kafka bzw. bieten Kafkas Weltmodelle alles auf, um diese fiktionalen Welten in all ihren paradoxalen Abgründen zu plausibilisieren; ganz gemäß der vom Autor geäußerten, letztlich aber kaum erträglichen und ebenso in aller Konsequenz schwer umsetzbaren Prämissen: »Im Kampf zwischen dir und der Welt sekundiere der Welt.«¹³

Als diametral entgegengesetzte Position zu dieser fundamentalen Sinnverweigerung könnte man diejenigen Ansätze bezeichnen, die als sinnstiftende Entität auf politische Ideologie zurückgreifen, ganz gleich, ob es sich dabei um linke Agitprop-Literatur bzw. -Theater eines Friedrich Wolf – *Kunst ist Waffe* (1928) – oder rechte und faschistische bzw. nationalsozialistische Literatur handelt, die häufig mit mythopoetischen Elementen

11 Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 7 und 9.

12 Musil wurde bekanntlich mit der Arbeit *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs* 1908 zum Dr. phil. promoviert. Vgl. dazu Mehigan: *Robert Musil, Ernst Mach und das Problem der Kausalität*.

13 Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, S. 124.

operierte, man denke an Alfred Rosenbergs durchaus widerwärtige rasenideologische Kampfschrift *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, die 1930 erschien. Denn mittels einer festgefügten ideologischen Weltbegründung nebst teleologischer Geschichtsphilosophie (falls man diese denn so nennen mag) erledigt sich das Kontingenzproblem von selbst – es löst sich schlichtweg in der Luft der ›historischen Notwendigkeit‹ auf. Walter Benjamin hat angesichts der nationalsozialistischen Inszenierungen der Parteitage und ähnlicher Veranstaltungen in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* von einer »Ästhetisierung der Politik« gesprochen und die Forderung nach einer »Politisierung der Kunst« angeschlossen, die er vom Kommunismus forderte (man weiß, wohin diese tatsächlich erfolgte ›Politisierung der Kunst‹ dann in der Sowjetunion und später dann in den kommunistischen Staaten Osteuropas geführt hat).¹⁴

Eine weitere wesentliche Reaktionsweise auf die Auflösung der alten Sinnsysteme und die Zumutungen des Kontingenten ist in einem pseudoristikratischen Konservativismus zu sehen, wie er sich in Stefan George und seinem Kreis in einem fast religiös zu nennenden Kult um den Meister als eine moderne Ausprägung des ›poeta vates‹ manifestierte.¹⁵ Der ästhetizistische Anspruch verweist hierin auf seine Urgründe im katholischen Ritus¹⁶ – ein Befund, den schon Joris-Karl Huysmans in seinen Texten wie konsequenterweise auch in seiner Biographie bestätigt hat. Unter anderen frönte auch Hugo von Hofmannsthal diesem elitären Anspruch, und sein Spätwerk legt ebenfalls Zeugnis ab von der Beschwörung der Form als Antwort auf die immer stärker diffundierende Gegenwart. Die strengeren Nietzsche-Adepten Gottfried Benn und Ernst Jünger kultivierten das ›Pathos der Distanz‹¹⁷ in noch stärkerem, weil antisozialem Maße: in der Prätention des Heroischen, die etwa in der Haltung der ›Désinvolture‹ bei Jünger zum Ausdruck kommt¹⁸ – eine Haltung, in der sich das wahrnehmende und beschreibende Subjekt jeglicher moralischer Wertung und Verantwortlichkeit entzieht, aber auch in der von Nietzsche übernommenen ›Artisten-Metaphysik‹¹⁹ bei Benn, die ebenfalls einen Standpunkt außerhalb der in der Darstellung zum Ausdruck kommenden Phänomene einnimmt.

14 Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 55.

15 Vgl. Breuer: *Ästhetischer Fundamentalismus*.

16 Vgl. Braungart: *Ästhetischer Katholizismus*.

17 Vgl. Brömsel: *Pathos der Distanz*.

18 Jünger: *Das abenteuerliche Herz*, S. 125.

19 Zum Konzept der ›Artisten-Metaphysik‹ bei Nietzsche siehe Wohlfart: *Artisten-Metaphysik*.

2. Roth und die Zeichen

Joseph Roth hingegen, so ließe sich konstatieren, hat sich in seiner Bearbeitung der Kontingenzproblematik keiner der gerade skizzierten philosophischen wie poetischen Strategien angeschlossen. Zwar werden in seinen Erzähltexten Systeme politischer, weltanschaulicher oder religiöser Art mit ihren Sinnangeboten als Teil der Diegese aufgerufen und bisweilen auch thematisch verhandelt, doch lässt sich bei genauerer Lektüre kein Schema der Sinnerfüllung rein affirmativ und ohne ironische Brechungen als Deutungsmuster für die jeweilige Geschichte ausmachen. Sei es der Sozialismus und/oder die Revolution wie in *Hotel Savoy* oder *Die Flucht ohne Ende*, sei es das Judentum und der Chassidismus wie in *Hiob* oder sogar der vielzitierte ›habsburgische Mythos‹ im *Radetzkymarsch*, die narrativen Strategien des Autors unterlaufen immer wieder eine Bestätigung der im Text selbst zunächst evozierten Sinnsysteme. Letztlich laufen die Zeichenketten ins Leere, relativieren einander und heben sich selbst auf.²⁰

Fatalerweise hat ein Teil der Kritik diese Tendenzen nicht erkannt und dem Roth der dreißiger Jahre eine Hinwendung zum Konservativismus auch in seiner Erzählweise unterstellt. Das liegt unter anderem daran, dass Roth bestimmte traditionelle, auf eine innere semantische Geschlossenheit ausgerichtete Erzählschemata wie Legende und Familienroman bemüht hat – diese allerdings nicht in konventioneller Weise erfüllt, sondern subtile Momente der Irritation und der Dekonstruktion eingezogen hat.²¹ Wolfgang Müller-Funk hat dies als »Poesie des bewußten Anachronismus« bezeichnet, die trotzdem den »Stempel des Modernen [aufgedrückt trägt]: Traditionsentzug, Erfahrung von Fremdheit und Einsamkeit, Heimat- und Bindungslosigkeit, Wirklichkeitsverlust und soziale Ohnmacht des einzelnen.«²² Es ist nicht zuletzt der Kontingenzerfahrung geschuldet, dass die Ordnungssysteme, die ja zum Zweck der Kontingenzreduktion überhaupt erdacht, eingeführt und ausgebreitet werden, in ihrer Zeichenhaftigkeit mehr- und vieldeutig, und damit in letzter Konsequenz fragwürdig werden. Diese Skepsis hinsichtlich der Verbindlichkeit und Validität der Zeichen und damit der Kommunikation insgesamt verbindet Roth mit Autoren, die man eher der klassischen oder, mit einem Begriff von Helmuth Kiesel, der

20 Vgl. dazu May: *Joseph Roth und die Zeichen*.

21 Schon Hugo Dittberner hat auf diese Tendenz von Roths Umgang mit vermeintlich traditionellen oder archaischen Erzählformen wie Märchen oder Legende hingewiesen, die sich mit Elementen der »artistischen Erzählform« verbinden (Dittberner: *Über Joseph Roth*, S. 22).

22 Müller-Funk: *Joseph Roth*, S. 11.

»reflektierten Moderne«,²³ wie etwa Kafka oder Musil, zurechnet, was zeigt, dass mit unterschiedlichen Schreibweisen auf vergleichbare Problemlagen reflektiert werden kann, in diesem Fall auf die Sprachkrise, die letztlich eine epistemische Krise gewesen ist.

Erkennbar ist dies z.B. in *Hotel Savoy*, wo mittels des Chronotopos des Hotels die Existenzweise eines Lebens im Transit als Signatur der politischen und sozialen Umbrüche und Verwerfungen der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg versinnbildlicht wird: Der Kriegsheimkehrer-Roman wird dahingehend subvertiert, dass er zum Paradigma der Unmöglichkeit der Heimkehr wird. Denn alle traditionellen Ordnungssysteme sind aufgelöst, an die Stelle des alten Habsburgerreichs sind gesichts- und geschichtslose neugeschaffene Staatsgebilde getreten, die nun den osteuropäischen Raum dominieren, in denen rücksichtlose Monopolisten und Devisenschieber den Ton angeben. Im Sinne eines ›mundus inversus‹ sind die Zeichen und das Bezeichnete auseinandergetreten und haben in karnevalesk-grotesker Verkehrung die Positionen getauscht:²⁴ Die vertikale Ordnung ist in sozialer Hinsicht umgekehrt, denn je höher man in den Stockwerken des Hotels wohnt, umso ärmer ist man. Der Liftboy ist ein ältlicher Herr, der bei Nichtbezahlung der Zimmermiete die Koffer der Bewohnerinnen und Bewohner als Pfänder einzieht. Dies führt jedoch paradoxe Weise dazu, dass die Hotelgäste den Ort ihres eigentlich temporär geplanten Aufenthalts überhaupt nicht mehr verlassen können. Zudem erscheint der invertierte ›puer senex‹, der auf den hybriden Namen Ignatz Kaleguopoulos hört (die griechische Endung -poulos bezeichnet ›Kind‹), dem Ich-Erzähler Gabriel Dan wie eine Art Hermes psychopompos und zugleich wie die Verkörperung des eigentlichen Prinzip des Hotels: »Ignatz war wie ein lebendiges Gesetz dieses Hauses, Tod und Liftknabe«, räsoniert der Erzähler.²⁵ Gegen Ende des Romans wird sich herausstellen, dass der Liftboy, traditionell ja eigentlich auf der untersten Stufenleiter in der Hierarchie eines Hotels angesiedelt, eigentlich der Eigentümer des Hotel Savoy ist. Diese Art grotesker Gegendetermination findet sich bei den meisten Namen der wichtigen Figuren des Romans wieder, etwa bei der Tänzer Stasia, in die Gabriel Dan ebenso verliebt ist wie sein wohlhabender Cousin, der Alexander Böhlaug heißt, Sohn des Geschäftsmanns Phöbus Böhlaug. Dem onomastischen Reichtum sind kaum Grenzen gesetzt, so heißt einer der Bewohner, der

23 Kiesel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918–1933*, S. 92.

24 Die Verkehrung der Positionen im ›mundus inversus‹ ist Teil der Karnevalskultur und in der Folge auch der karnevalisierten Literatur. Siehe dazu Bachtin: *Rabelais und seine Welt*.

25 Roth: *Hotel Savoy*, S. 183.

erstaunlicherweise Lotteriegewinnzahlen träumt, in Kombination zweier jüdischer Namensbestandteile Hirsch Fisch, und ein Friseur trägt den Namen Christoph Kolumbus. Darüber hinaus setzt sich diese spannungsvolle Widersinnigkeit in den Haltungen und Handlungen der Figuren fort: Zwonimir Pansin sollte schon nach dem Namensbestandteil ›mir‹ (in slawischen Sprachen ›Friede‹) eigentlich dem Frieden verschrieben sein, ist aber Anarchist und Revolutionär (am Ende wird er die revolutionären Unruhen in der namenlosen Stadt anführen und vermutlich das Hotel in Brand setzen). Als solcher schwärmt er keineswegs vom revolutionären Russland, sondern ausgerechnet von Amerika, Heimat des Großkapitalismus, wo man mit Anarchisten hart abrechnet, wie der Fall von Ferdinando Sacco und Bartolomeo Vanzetti demonstriert, die 1920 verhaftet und 1927 hingerichtet wurden: »Er [Zwonimir Pansin] liebte Amerika. Wenn eine Menage gut war, sagte er: Amerika! Wenn eine Stellung gut ausgebaut war, sagte er: Amerika! Von einem ›feinen‹ Oberleutnant sagte er: Amerika. Und weil ich gut schoß, nannte er meine Treffer: Amerika.«²⁶ Die Zeichen und das Bezeichnete sind auseinandergetreten, ein Indiz für den heillosen Zustand dieser Welt des ›Danach‹, in der die Vergangenheit (die Namen) und die Gegenwart (die Zustände) sich kaum mehr versöhnen, geschweige denn zur Deckung bringen lassen.

3. Kontingenz und Semiotik

Der Rekurs auf die Kontingenz-Problematik und ihre Konsequenz für Roths Strategien im Umgang mit dem Zeichenhaften erschien notwendig, wenn man den spezifischen Gebrauch des MediaLEN in seinen Texten verstehen will. Die großflächige Beschäftigung mit den Medien im journalistischen Werk des Autors kann an dieser Stelle mit Blick auf die anderen Beiträge dieses Tagungsbands, die sich diesen Phänomenen widmen, ausgeklammert bleiben; jedoch sei der Hinweis erlaubt, dass insbesondere in Hinblick auf die neuen, in den 1910er und 1920er Jahren sich zunehmend verbreitenden Massenmedien Kino und Rundfunk Roth spannende Analysen geliefert hat. Ebenso wird auch das metaphorische Potenzial des MediaLEN ausgeklammert, wie es etwa in Roths *Berliner Bilderbuch* ausgelotet wird. Denn Roth reagierte auf die sich verändernde mediale Umgebung mit einer großen Sensibilität und einem tiefen Verständnis für die Suggestionsqualitäten der neuen Medien. Vielmehr sollen zwei paradigmatische Lektüren von

fiktionalen Texten vorgenommen werden, die auf zwei unterschiedlichen Konzeptionen des Medien-Begriffs beruhen. Das erste Konzept entspricht dem ›klassischen‹ Medienbegriff, wie er etwa von Marshall McLuhan, Harry Pross und anderen entworfen wurde.²⁷ Das heißt, ein Medium ist in erster Linie eine kommunikative Erweiterung, die dazu dient, Informationen über räumliche und/oder zeitliche Distanzen zu transportieren. Benötigt werden ein Sender, ein oder mehrere Empfänger, ein Kanal, ein Code und eine Botschaft bzw. zu transportierende Zeicheninhalte. Das zweite Konzept, das von Niklas Luhmann, Jochen Hörisch und anderen propagiert wurde, geht von einem erweiterten Medienbegriff aus, der nun für eine weitreichendere soziale Zirkulation und Interaktion sorgt. Er bezieht »Erfolgsmedien«²⁸ wie Geld oder Liebe ein. Die These lautet nun, dass Roth nicht allein die ›traditionellen‹ Medien unter dem Blickwinkel eines Semiotikers betrachtet hat, der immer wieder die Frage nach dem Interpretanten aufwirft, sondern dass er, gerade in seinen späten Erzählungen, auch ein Medienverständnis entwirft und problematisiert, das sich an einem erweiterten Medienkonzept orientiert, wie es erst viel später theoretisiert worden ist. Um nicht eines evidenten Anachronismus gezielen zu werden, ist darauf hinzuweisen, dass der Vater der modernen Semiotik, Charles Sanders Peirce, über einen so extensiven Zeichenbegriff verfügte, dass im Grunde alles Zeichen und damit alles Medium werden konnte.²⁹

4. Medialisierung und Entmaterialisierung der Welt: *Radetzkymarsch*

Zumindest zweimal hat Roth die Problematik der Repräsentanz von medialen Abbildungen des Kaisers als geschichtsphilosophischer Index an zentraler Stelle gestaltet und dabei unterschiedliche ästhetische Modi eingesetzt; einmal als Tragikomödie in *Radetzkymarsch*, zum anderen als Satyrspiel in *Die Büste des Kaisers*. Die berühmte und vielcommentierte Episode im fünften Kapitel des *Radetzkymarsch*, in der Carl Joseph von Trotta, Enkel des ›Helden von Solferino‹, welcher seinerzeit als junger Leutnant dem damals ebenfalls jungen Kaiser Franz Joseph in der Schlacht das Leben gerettet hatte, nun seinerseits in einem jene Heldentat imitierenden Akt das Porträt des alten Kaiser aus einem Bordell ›rettet‹, steht nicht allein für die gänzlich unheroische und unfähige »Welt voller Enkel«, wie Hilde

27 Vgl. McLuhan: *Understanding Media* und Pross: *Medienforschung*.

28 Vgl. Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft* und Hörisch: *Gott, Geld, Medien*.

29 Vgl. Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*.

Spiel dies einmal genannt hat,³⁰ und auch nicht nur für die ubiquitäre und groteske Durchwaltung des Habsburgerreichs mit dem den Herrschaftsanspruch suggerierenden Monarchenbildnis; vielmehr ist diese Episode eingebunden in ein Spiel von Spiegelungen und Doppelungen, die durch ihre Tendenz zum Deszendenten die Entsubstanzialisierung der Idee der k.u.k. Monarchie vor Augen führen. Der Bordell-Szene geht eine Domino-Partie im Offizierskasino voraus. Auch dort hängt natürlich das Porträt Seiner Majestät. Dies gibt Carl Joseph von Trotta die Gelegenheit zu einer Reflexion, die streckenweise in erlebter Rede gehalten ist:

Da war Franz Joseph in blütenweißer Generalsuniform, die breite, blutrote Schärpe quer über der Brust und der Orden des goldenen Vlieses am Halse. Der große, schwarze Feldmarschallshut mit dem üppigen pfauengrünen Reiherbusch lag neben dem Kaiser auf einem wacklig aussehenden Tischchen. Das Bild schien ganz ferne zu hängen, weiter war es als die Wand. Carl Joseph erinnerte sich, daß ihm dieses Bildnis in den ersten Tagen, da er eingerückt war, einen gewissen stolzen Trost bedeutet hatte. Damals war es jeden Augenblick so gewesen, als könnte der Kaiser aus dem schmalen, schwarzen Rahmen treten. Allmählich aber bekam der allerhöchste Kriegsherr das gleichgültige, gewohnte und unbeachtete Angesicht, das seine Briefmarken und seine Münzen zeigten. Sein Bild hing an der Wand des Kasinos, eine merkwürdige Art von einem Opfer, das ein Gott sich selbst darbringt... seine Augen – früher einmal hatten sie an sommerliche Ferienhimmel erinnert – bestanden nunmehr aus einem harten, blauen Porzellan. [...] Nur der Kaiser, der Kaiser schien eines Tages, innerhalb einer bestimmten Stunde alt geworden zu sein; und seit jener Stunde in seiner eisigen und ewigen, silbernen und schrecklichen Greisenhaftigkeit eingeschlossen zu bleiben, wie in einem Panzer aus ehrfurchtgebietendem Kristall. Die Jahre wagten sich nicht an ihn heran. Immer blauer und immer härter wurde sein Auge. Seine Gnade selbst, die über der Familie der Trottas ruhte, war eine Last aus scheidendem Eis. Und Carl Joseph fror es unter dem blauen Blick des Kaisers.³¹

In semiotischer Hinsicht wechselt hier der Status des Bildes von einem Ikon zu einem Symbolon, von einem zweiwertigen zu einem dreiwertigen Zeichen, wobei der Interpretant hier changiert zwischen dem Bezug auf die symbolische Ordnung, also das Bild des Kaisers als Stellvertretung des imperialen Machtanspruchs, und den imaginären Besetzungen und Zuschreibungen in der Psyche der Reflektorfigur. Bemerkenswert ist die aus der Perspektive des jungen Trotta sich vergrößernde mediale Distanz, die räumliche, aber auch die paradoxal wahrgenommene zeitliche Ferne, die zu einem Mortifizierungsprozess gehört, einer Entlebendigung ebenso wie einer Form der Kristallisation, ein Motiv, dass man aus der Romantik kennt, etwa bei Ludwig Tieck und vor allem bei E. T. A. Hoffmann, im

30 Spiel: *Eine Welt voller Enkel*.

31 Roth: *Radetzkymarsch*, S. 202f.

Goldnen Topf oder in den *Bergwerken zu Falun* beispielsweise.³² Diese Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen ist jedoch, wie auch im Vergleich zu den anderen ikonischen Herrscherbildern der Briefmarken und Münzen (Medien auch diese), ein Effekt der Wahrnehmung der Figur, seiner subjektiven Semiose. Zugleich, auf der Symbolstruktur des Textes, wird allerdings ein geschichtsphilosophischer Kommentar erzeugt, den der Graf Chojnicki bei dem Diner mit Vater und Sohn Trotta bestätigt. Die alle Beteiligten verblüffende Ähnlichkeit des Bezirkshauptmanns mit dem Kaiser lässt auch diesen als eine Art ‚lebendiges Abbild‘ erscheinen, macht gewissermaßen die Figur des Dieners seines Herrn zu seinem phänotypischen Doppelgänger, mediatisiert also die Gestalt des alten Trotta. Hierbei ist allerdings auch dieses merkwürdige Phänomen der vermeintlichen Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu bemerken, ist doch der Bezirkshauptmann eigentlich fast eine Generation jünger als Kaiser Franz Joseph I., wie der Leser aus der Schulbuchaffäre entnehmen kann. Diese Differenz im Alter wird jedoch nicht von den Figuren des Romans thematisiert. Dennoch trägt sie zu den leichten Irritationen hinsichtlich der Zeitdarstellung im Roman bei. Hieran kann man ebenfalls sehen, dass Roth keineswegs so ›traditionell‹ erzählt, wie behauptet wurde; er weist den Leser nur nicht, wie Thomas Mann im *Zauberberg*, so penetrant explizit darauf hin. Wäre die Kaiserdarstellung darin (und in den Audienz-Szenen) erschöpft, so könnte man dies als anwesende Abwesenheit charakterisieren, als eine Form medialer Distanz, die am Ende in die Richtung der Porträtiierung von Macht als eine ferne, häufig auch abstrakt-anonyme Größe weist, wie sie in der Moderne typisch ist und vor allem in Kafkas Texten, insbesondere in den erwähnten Roman-Fragmenten *Der Proceß* und *Das Schloß*, exemplarisch vorgeführt wird. Doch dabei belässt Roth es nicht, vielmehr bietet er am Ende des zweiten Teils des Romans im fünfzehnten Kapitel nun ein inneres Porträt des alten Kaisers, das nun eine Gegenperspektive zur Episode der ›Rettung‹ des Kaiserbilds liefert. In dem Kapitel, das während eines Manövers spielt, erscheint der Kaiser als ein Mann, der im Bewusstsein seines eigenen Sich-Überlebt-Habens lebt (»Er war der älteste Kaiser der Welt«, heißt es),³³ und der in einer greisenhaft-kindlichen Freude eigentlich die anderen zu durchschauen vermeint, sie aber über seine »Klugheit«³⁴ im Unklaren lässt, was dazu führt, dass sich alle in seiner Umgebung über seine wahren Beweggründe täuschen: »Er hatte

32 Zur Semantik der Kristallisationsmotive in der Romantik und insbesondere in E. T. A. Hoffmanns *Der goldne Topf* und *Die Bergwerke zu Falun* siehe Rudtke: *Herzstein und Wortkristall*.

33 Roth: *Radetzkymarsch*, S. 342.

34 Ebd., S. 343.

lange genug gelebt, um zu wissen, daß es töricht ist, die Wahrheit zu sagen. Er gönnte den Leuten den Irrtum, und er glaubte weniger als die Witzbolde, die in seinem weiten Reich Anekdoten über ihn erzählten, an den Bestand seiner Welt. Aber es ziemt einem Kaiser nicht, sich mit Witzbolden und Weltklugen zu messen. Also schwieg der Kaiser.«³⁵

Auch wenn im weiteren Verlauf des Kapitels sich Anzeichen von Alterspathologien des Kaisers mehren, so wird doch deutlich, dass die Person des Kaisers, obwohl der scheinbar bekannteste Mensch in seinem Reich, doch eigentlich von niemandem wirklich verstanden und gekannt wird, mit Ausnahme des ihn segnenden Oberrabbiners der jüdischen Kongregation, dessen damit verbundene Prophezeiung, der Monarch würde den Untergang seiner Welt nicht mehr erleben, nur für eben diesen bestimmt ist.³⁶ Die Begegnung der Beiden auf Augenhöhe wird als Treffen zweier quasi mythischer Patriarchen geschildert, die schon nicht mehr von dieser Zeit und Welt sind. Mit diesem erzählerischen Coup, der Darstellung der Innenperspektive des Kaisers, werden gewissermaßen alle notgedrungen äußerlich bleibenden medialen Abbildungen des Kaisers und ihre Aufladungen korrigiert bzw. konterkariert, was ebenfalls eine Pointe hinsichtlich der Reflexion über die Formen und Funktion der Medien im Werk Roths darstellt.

5. Erweiterung der medialen Zirkulationen: *Die Legende vom heiligen Trinker*

Zum Schluss soll noch kurz darauf verwiesen werden, dass in der *Legende vom heiligen Trinker* die Zirkulation medialer Energien und ihre Ambiguisierung auf die Spitze getrieben werden; besonders, wenn man die von Luhmann so bezeichneten ›Erfolgsmedien‹ Geld und Liebe mit einbezieht.³⁷ Die Geschichte des obdachlosen Alkoholikers Andreas Kartak ist versetzt mit märchenhaften Zufällen, wobei die Handlungskurve zwischen dem willigen Geist und schwachem Fleisch hin und her oszilliert, zwischen Begehrten und Liebe, zwischen Gewalt und Zärtlichkeit. Die ›Verabredung‹ mit der ›kleinen Therese‹, d.h. der Statue der Heiligen Therese von Lisieux in der Kapelle Ste Marie des Batignolles, an der Andreas die zweihundert Francs,

35 Ebd.

36 Mit dieser nur für die eine Person bestimmten und nur von dieser wahrnehmbaren Botschaft zeigt sich hier eine auffällige Parallele zur Türhüter-Parabel aus Franz Kafkas Romanfragment *Der Proceß* – allerdings bleibt bei Kafka der Inhalt dieser Botschaft unerreichbar.

37 Die Sezierung der mediengeschichtlichen Karriere des Liebesdiskurses findet sich in Luhmann: *Liebe als Passion*.

die er zu Beginn der Geschichte von einem wohltätigen Herrn erhalten hat, deponieren soll, verzögert sich, er verschwendet das Geld zunächst, bis er seinen Vorsatz ausführen möchte, aber in der Bar vor der Kirche zusammenbricht, dann in die Sakristei gebracht wird und dort mit den Worten »Fräulein Therese!« stirbt. Ob sich diese Worte auf die Heilige beziehen, oder auf das Mädchen, das er in der Bar kennengelernt hat, und das ebenfalls Therese heißt, bleibt völlig offen. Letztlich wird in dieser Geschichte die Zirkulation von Zeichen der verschiedenen Systeme gepaart mit der absoluten Offenheit der Interpretanten – die Sinnstiftung bleibt trotz des letzten Satzes an die Leser delegiert:³⁸ »Gebe Gott uns allen, uns Trinkern, einen so leichten und so schönen Tod!«³⁹ Ob es sich dabei um eine geglückte, weil sinnstiftende Synthese von »Gott, Geld und Glück« handelt, die Jochen Hörisch in seinem gleichnamigen Buch über die großen Bildungsromane von Goethe, Keller und Thomas Mann als Matrix von deren Konzeptionen im das Individuum und seine Subjektivität immer mehr beschränkenden Modernisierungsprozess beschreibt,⁴⁰ oder deren ironisierende Zerspielung, muss der souveräne Leser selbst entscheiden – jenes Zentrum, das die postmoderne Literaturtheorie anstelle der Autorintention als Sinngarant der Textualität inthronisiert hat. In erstaunlicher Weise vollzieht Roths Text wie die philosophisch-theoretischen Entwürfe von Michel Foucault, Roland Barthes und Jacques Derrida seine ultimative Selbsthinterfragung und Selbstaufhebung aus dem ›Tod als Denkfigur‹, der nicht nur auf die ultimative menschliche Grenzerfahrung, sondern ebenso auf die unhintergehbare »Souveränität der Sprache«⁴¹ und der Schrift verweist.

38 Diese Widerständigkeit gegen eine glatte Interpretation des Schlusses der *Legende vom heiligen Trinker* bemerkte auch Hugo Dittberner, wenn er schreibt: »Die Geschichte ist eine Legende über die Möglichkeit der menschlichen Würde; sie ist eine Legende, weil sie die Geschichte eines begnadeten Heiligen unserer Zeit ist (sie könnte auch ein Rausch sein). Ihr Neuanfang aber ist in Wahrheit das Ende: ein trostvoller Tod. Das scheint mir paradigmatisch zu sein für Joseph Roths Verheißung. Doch widersetzt sich Joseph Roths Poesie der allzu strengen Beschwerung mit einer Deutung[.]« (Dittberner: *Über Joseph Roth*, S. 31)

39 Roth: *Die Legende vom heiligen Trinker*, S. 543.

40 Vgl. Hörisch: *Gott, Geld und Glück*.

41 Gunia: *Die Souveränität der Sprache*.

Literaturverzeichnis

- Ash, Mitchell G.: *Krise der Moderne oder Modernität als Krise? Stimmen aus der Akademie*. In: *Die Preußische Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1914–1945*. Hg. Wolfram Fischer. Berlin: Akademie-Verlag 2000, S. 121–142.
- Assmann, Jan: *Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen*. München: Beck 2018.
- Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. Hg. und Vorwort: Renate Lachmann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Mit Ergänzungen aus der ersten und zweiten Fassung. Hg., Kommentar und Nachwort: Burkhardt Lindner. Ditzingen: Reclam 2023.
- Braungart, Wolfgang: *Ästhetischer Katholizismus. Stefan George und die Rituale der Literatur*. Tübingen: Niemeyer 1997.
- Breuer, Stefan: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt: WBG 1995.
- Broch, Hermann: *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*. Hg. Paul Michael Lützeler. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.
- Brömsel, Sven: *Pathos der Distanz*. In: *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Henning Ottmann. Stuttgart: Metzler 2011, S. 299.
- Clark, Christopher: *The Sleepwalkers. How Europe Went to War in 1914*. London: Allen Lane 2012.
- Dittberner, Hugo: *Über Joseph Roth*. »TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur«, Sonderband Joseph Roth. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text+kritik 1995, S. 10–31.
- Ferstl, Michael G.: *Scheitern an Kontingenz. Politisches Denken in der Weimarer Republik*. Frankfurt/M.: Campus 2019.
- Freud, Siegmund: *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*. »Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften«, Bd. V (1917), S. 1–7.
- Fülleborn, Ulrich: *Materialien zu Rainer Maria Rilkes »Duineser Elegien«*. Hgg. Ulrich Fülleborn, Manfred Engel. Bd. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982.
- Gunia, Jürgen: *Die Souveränität der Sprache. Der Tod als Denkfigur in der neueren Literaturtheorie: Barthes, Foucault, Derrida*. In: *Der Tod gibt zu denken. Interdisziplinäre Reflexionen zur (einzigen) Gewissheit des Lebens*. Hg. Verena Begemann. Münster u.a.: Waxmann 2010, S. 113–133.
- Hörisch, Jochen: *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983.
- Hörisch, Jochen: *Gott, Geld, Medien – Studien zu den Medien, die die Welt im Innersten zusammenhalten*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004.
- Jünger, Ernst: *Das abenteuerliche Herz. Figuren und Capriccios*. Zweite Fassung. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt 1938.
- Kafka, Franz: *Nachgelassene Schriften und Fragmente*. Bd. II. Hg. Jost Schillemeit. Frankfurt/M.: Fischer 2002.
- Kiesel, Helmuth: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918–1933*. München: Beck 2017.
- Knoll, Manuel: *Lyotards Diagnose der postmodernen Situation*. »Concordia. Internationale Zeitschrift für Philosophie«, 42 (2002).

- Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. 2 Bde. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.
- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996.
- Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Wien: Passagen 1986.
- Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Roman. Frankfurt/M.: 1981.
- May, Markus: *Joseph Roth und die Zeichen*. In: *Joseph Roth. Zur Modernität des melancholischen Blicks*. Hgg. Wiebke Amthor, Hans Richard Brittnacher. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 241–255.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*. London, New York: Routledge 2005.
- Mehigan, Tim: *Robert Musil, Ernst Mach und das Problem der Kausalität*. »Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte«, 71 (1997), S. 264–287.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Joseph Roth*. München: Beck 1989.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Roman. In: ders.: *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Hg. Adolf Frisé. Bd. 1–5. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1981.
- Peirce, Charles Sanders: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Hg. und Übers.: Helmut Pape. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2011.
- Pross, Harry: *Medienforschung. Film, Funk, Presse, Fernsehen*. Darmstadt: Carl Habel 1972.
- Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München: Hanser 1998.
- Roth, Joseph: *Die Legende vom heiligen Trinker*. In: ders.: *Werke 6. Romane und Erzählungen 1936–1940*. Hg. Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991, S. 515–543.
- Roth, Joseph: *Die weißen Städte*. In: ders.: *Werke 2. Das journalistische Werk 1924–1928*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990, S. 451–506.
- Roth, Joseph: *Hotel Savoy*. In: ders.: *Werke 4. Romane und Erzählungen 1916–1929*. Hg. Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 147–241.
- Roth, Joseph: *Radetzkymarsch*. In: ders.: *Werke 5. Romane und Erzählungen 1930–1936*. Hg. Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990, S. 137–454.
- Rudtke, Tanja: *Herzstein und Wortkristall – Eine literarische Mineralogie. Ausprägungen eines Motivfeldes in Romantik, Moderne und Gegenwart*. Heidelberg: Winter 2014.
- Spiel, Hilde: *Eine Welt voller Enkel. Über Joseph Roths »Radetzkymarsch« (1932)*. In: *Romane von gestern – heute gelesen*. Hg. Marcel Reich-Ranicki. Bd. 2. Frankfurt/M.: Fischer 1989, S. 350–358.
- Wohlfart, Günter: *Artisten-Metaphysik. Ein Nietzsche-Brevier*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991.

Zusammenfassung

Joseph Roths Werk partizipiert an der wesentlichen Erfahrung der Kontingenzen und der Problematik ihrer Bewältigung, die die Literatur der klassischen oder reflektierten Moderne der 1910er und 1920er Jahre als Folge der Erfahrungen des Ersten Weltkriegs prägt. Roth reflektiert den Verlust von Sinnstrukturen durch den Rekurs auf die Zeichenhaftigkeit der Welt; seine vermeintliche Rückkehr zu überkommenen, ›traditionellen‹ Erzählmodellen und Genres wird durch den Discours seines Erzählers unterlaufen, der in Strategien der Ambiguisierung und der Infragestellung des Erzählten mündet.

Schlüsselwörter

Kontingenzen, Dekonstruktion von Sinnstrukturen, Medialisierung und Entmaterialisierung der Welt, Erweiterung der medialen Zirkulation, Tod als Denkfigur

Sažetak

Opus Josepha Rotha sudjeluje u iskustvu kontingencije i problematici njena prevladavanja – obilježjima književnosti klasične ili reflektirane moderne 1910-ih i 1920-ih godina koja su uzrokovana iskustvima Svjetskog rata. Roth reflektira gubitak strukturâ smisla pozivajući se na znakovni karakter svijeta; njegov prividni povratak prevladanim, ›tradicionalnim‹ modelima i žanrovima priopovijedanja dokida se priopovjednim prosedeom koji proizvodi ambiguitet i dovodi u pitanje ispriopovijedanu priču.

Ključne riječi

kontingenacija, dekonstrukcija strukturâ smisla, medijalizacija i dematerijalizacija svijeta, proširenje medijske cirkulacije, smrt kao misaona figura

Hans Richard Brittnacher | Freie Universität Berlin, hansrich@zedat.fu-berlin.de

Ein Freund der leichten Muse Joseph Roths Feuilletons zu Zirkus, Varieté und Tingeltangel

Als Journalist für die namhaftesten Zeitungen seiner Zeit, für die linksliberale Wiener Zeitung »Der neue Tag«, als Feuilletonkorrespondent für die »Frankfurter Zeitung« und das »Prager Tageblatt«, in Berlin, wenn auch nur kurz, für den »Börsen-Courier«, längerfristiger für die »Neue Berliner Zeitung« sowie für den sozialdemokratischen »Vorwärts«, wollte Joseph Roth nicht als ›Sonntagsplauderer‹ für ein bürgerliches Publikum Zeilen schinden, sondern suchte bevorzugt Themen, die seinen sozialkritischen, moralischen und ästhetischen Ansprüchen genügten.¹ Für den im Umfeld der Neuen Sachlichkeit literarisch sozialisierten, in Großstädten und dort gern im Hotel Lebenden, war es mehr als nur Verlegenheit oder die Nötigung zum Broterwerb, dass er der Welt der ›faits divers‹, der Kunst der Kolportage, dem Jahrmarkt, dem Stierkampf, dem Zirkus und dem Tingeltangel

Abstract: In contrast to his novels, in which circus and clowning often appear as metaphors for futile actions, in his essays and journalistic texts, Joseph Roth presents himself not as an elegist mourning the vanished world of old Europe, but rather as a modern citizen actively partaking in the popular entertainments of the time: revue theatre and wax museums, fairs and circuses, variety shows, café chantant, and cabaret. These forms of popular culture represent contact zones of the real that elicit Roth's distinctive empathy and find expression in snapshots of urban life whose literary quality matches that of his novels and stories.

1 Grundlegend zu Roths journalistischer Arbeit: Westermann: *Joseph Roth, Journalist; Goltzschnigg: Zeit-, Ideologie- und Sprachkritik in Joseph Roths Essayistik; Wirtz: Zur Poetik von Joseph Roths journalistischem Frühwerk; Chambers: Zeichen der Zeit.*

Key words: Joseph Roth, feature articles, circus, bullfighting, revue theatre

dabei besondere Aufmerksamkeit schenkte. Helmuth Nürnberger hat mit einer selbstbewussten, unbescheidenen Äußerung von Joseph Roth eine Sammlung seiner Feuilletons überschrieben: »Ich zeichne das Gesicht der Zeit«.² Es charakterisiert das Selbstbewusstsein Roths, dass er als Porträtiast seiner Epoche auch die Peripherie der Künste ins Auge fasste, die von der Hochkultur missachtet wurde, obwohl sie zu Roths Zeit eine Blüte erlebte.

Der Zirkus liegt heute im Sterben, der Stierkampf ist in weiten Teilen Spaniens, bald wohl auch landesweit bereits verboten, Varietékünstler und Tingeltangel überleben allenfalls alimentiert vom Fernsehen. Das war in den 1920er und 1930er Jahren anders, als der Zirkus an großen festen Spielstätten in Wien, Berlin und Paris gefeiert wurde, der Stierkampf in Spanien ein unbefragtes Ritual nationaler Selbstdarstellung war, Diseusen und Ballerinen mit dem Timbre ihrer Stimme und der Anmut ihrer Glieder das Publikum in Bann schlugen.

Im Folgenden möchte ich eine Auswahl entsprechender Feuilletons von Roth unter drei Gesichtspunkten darstellen und kommentieren: zum einen sind es Texte, die der Welt des Zirkus und seiner Artisten gewidmet sind, und damit auch den oft schäbigen Lebensbedingungen des fahrenden Volkes (1); zum zweiten handelt es sich um Texte mit wirkungstheoretischen Überlegungen zur Kunst der Sensation, die ein wenig schmeichelhaftes Bild der Zuschauer als »Schaupöbel«³ nahelegen (2); und schließlich sind es feuilletonistische Glossen zu Einrichtungen und Akteuren der Vergnügungsindustrie, wie sie sich zumal in den (groß)städtischen Spielstätten und Biotopen des Variétés und des Tingeltangel finden (3).⁴

1. Zauber der Manege?

Selbst Adorno und Horkheimer, denen man kaum nachsagen kann, dass sie die Kunst auf die leichte Schulter nahmen, finden in jenen Sätzen der *Dialektik der Aufklärung*, in denen sie die Kulturindustrie der intellektuellen Verachtung überantworten, doch im Zirkus die »Spur des Besseren« und sogar verlegen lobende Worte für »die eigensinnig sinnverlassene Könner-

2 Roth: »Ich zeichne das Gesicht der Zeit«.

3 Den Begriff prägte Thomas Mann im Zirkuskapitel seines Hochstaplerromans. Vgl. Mann: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, S. 206.

4 Die Feuilletons zitiere ich mit Band- und Seitenangaben nach dem Abdruck der journalistischen Arbeiten Roths in den Bänden 1 bis 3 der insgesamt sechsbandigen Werkausgabe (Hg. Klaus Westermann).

schaft von Reitern, Akrobaten und Clowns«.⁵ Adornos und Horkheimers eher unwillige Anerkennung der Artisten trifft sich mit Joseph Roths zustimmender Skepsis gegenüber einer Welt, die bereits zu sterben beginnt, als sie ihre größten Triumphe feiert. In einem seiner ersten Feuilletons aus »Der neue Tag« von 1920 beschreibt Roth einen Besuch bei den Artisten im Grand Café in der Wiener Praterstraße, in der die einstigen Größen der Praterwelt, die »»Nachtigall von Hernals und Ottakring««, der »»Conférencier Herr Lund« mit seiner Sammlung pikanter Ansichtskarten, oder Mia Martinson, genannt »die ›Riesenboa‹«,⁶ mittlerweile alt und schäbig geworden wie das abgewetzte Café, jenen Jahren nachträumen, in denen sie berühmt waren, während sie jetzt, zwischen ihren Auftritten, sich auf einen kleinen Schwarzen niederlassen und Karten schlagen. Die Decke des Kaffeehauses ist »mit Zigarrenqualm geradezu bestrichen [...] wie eine Brotschnitte mit Gänsefett« und an den Wänden und auf dem Fußboden kleben Fotos einst berühmter Artisten »wie Insekten auf Fliegenleim und [die] mit den flatternden, zappelnden Händen wirklich den Eindruck machen, als möchten sie loskommen und könnten es nicht.«⁷ Der erste Satz der kleinen Reportage liefert die Einstimmung in ein Stück Prosa, das, darin seinem Gegenstand geradezu mimetisch entsprechend, Banalität mit Tiefenwirkung verbindet: »Manchmal ist die Welt kleinwinzig wie ein Ameisenhaufen, so dass man ordentlich den Respekt vor ihr verliert, und die Schatten vergangener Größe so groß, daß man ihnen nicht entrinnt und sich stets von ihnen verfolgt weiß.«⁸ Was als Beschreibung einstmals renommierter oder zumindest wienweit bekannter Artisten gedacht ist, die jetzt, versammelt im Mikrokosmos des kleinen Cafés, den Betrachter zum Studium einladen, bezeichnet zugleich die Koordinaten der Prosa Roths, seine kühle journalistische Präzision und den elegischen Ton ihrer Mitteilung. Roths Glosse ist das Wiener Gegenstück zu Baudelaires Pariser Prosagedicht *Le vieux Saltimbanque* (*Der alte Possenreißer*), in dem der Artist, zu alt geworden für Kapriolen und Grimassen, aber immer noch genötigt, seine Haut zu Markte zu tragen, davon leben muss, Zuckerwatte und Schmalzgebackenes an ein von Herzen verachtetes Publikum zu verkaufen.⁹ In diese Welt alter, ausrangerter und erwerbsloser Artisten ist die Moderne in Gestalt gewerkschaftlicher Orientierung eingebrochen, was

5 Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 151.

6 Roth: *Artisten*, Werke 1, S. 231.

7 Ebd., S. 230.

8 Ebd.

9 Baudelaire: *Der alte Possenreißer*.

Roth zu einem traurigen Resümee veranlasst – eine Klimax von Metaphern für eine Kunst, die am Ende ist: »So seltsam nehmen sie sich aus im Kaffeehaus, Rampenlicht entbehrend, Boheme mit Spießerhunger, Zauber in Gulaschunke, Kunst in Wochentagsmisere. [...] Es ist wie ein Faschingszug nach Aschermittwoch.«¹⁰

Die bunte Welt des Zirkus hat Roth in mehreren seiner Feuilletons zum Leben erweckt, indem er ihrem Lärm lauschte, den Geruch der Tiere und den von Mist, Stroh und Sägespänen einatmete und die glitzernden Trikots und duftigen Roben der Tänzerinnen mehr als nur angelegentlich beschrieb, etwa in seinen Bemerkungen zum berühmten Zirkus Hagenbeck in der »Frankfurter Zeitung« von 1924. Der Zirkus wird ihm zu einer ästhetischen Herausforderung, die es gegen das überhebliche Urteil der Snobs zu verteidigen gilt, jener Genussmenschen mit den überreizten Nerven, die sich seit der Kultur des Fin de siècle anmaßten, in Fragen des ästhetischen Maßstabs den Ton anzugeben. Joseph Roth, der bekanntlich die Welt des Films mit geduldigem Hass verachtete,¹¹ will es nicht begreifen, dass der Zuschauer, der »europäische Kulturmensch«,¹² wie ihn Roth angewidert nennt, im Kino hingerissen den unwahrscheinlichsten Stunts seinen Respekt zeigt, aber »die Anmut einer auf gefährlichen Trapezen schwebenden Artistin«¹³ nicht zur Kenntnis nehmen will. Auch die Bewegungen gefilmter Wildkatzen bewundert der Kinobesucher, aber in ihrer unmittelbaren Nähe, nur durch Gitterstäbe von der Gefahr getrennt, lässt er sich von der eigenen Hasenherzigkeit zum abschätzigen Urteil über den Zirkus als einen »langweiligen, unzeitgemäßen Rückfall«¹⁴ verführen und glaubt sich berechtigt, den Dompteur als ›zivilisiertes Tier‹ zu verspotten. In der Herablassung der »Kulturmenschen«, die den Zirkus ästhetisch nicht ernst nehmen, erkennt Roth »die Wurzeln des intellektuellen Hochmuts, der in der Schwächlichkeit des ›Geistigen‹ begründet« sei.¹⁵

10 Roth: *Artisten*, Werke 1, S. 232.

11 Geradezu drastisch fällt Joseph Roths Urteil über den Unterhaltungofilm im *Antichrist* aus. Hollywood wird zu »Hölle-Wut« entstellt, die Welt des Films erscheint als ein Totenreich von Menschen, die ihre Seele verkauft haben und nun ihre Schatten auf den Leinwänden der Lichtspielhäuser ohnmächtig zucken lassen. Mit dem Kino »beginnt das 20. Jahrhundert, das ist: Das Vorspiel zum Untergang der Welt.« Roth: *Der Antichrist*, Werke 3, S. 563–668. Lange hat die Roth-Forschung diese kritische Position Roths gleichsam unbesehen übernommen, bis Helmut Peschina und Rainer-Joachim Siegel mit ihrer Auswahl von Film-Feuilletons, ihrem Kommentar und ihrem Nachwort eine differenziertere Sicht ermöglichten. Roth: *Drei Sensationen und zwei Katastrophen*, S. 352–389.

12 Roth: *Zirkus Hagenbeck*, Werke 2, S. 39–42, hier S. 39.

13 Ebd., S. 40.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 41.

Zirkus und Jahrmarkt gelten als Populärkultur der Armut, was weniger die großen Zirkusse wie Hagenbeck (oder Renz und Busch) als die kleinen Wanderzirkusse deutlich werden lassen. Einen von ihnen hatte Roth in einer Glosse in der »Frankfurter Zeitung« von 1923 unter dem sprechenden Titel *Der Frühlingszirkus* beschrieben. Auch wenn der Impresario dieses Unternehmens Rudolf Busch heißt, teilt er mit dem großen Zirkus in Berlin nur den Namen, sonst nichts. Denn es ist ein kleiner Allerwelts- und Arme Leute-Zirkus mit einem kleinen Zelt, ein paar Wohnwagen für die Artisten und ein paar Stallungen für die Tiere, die Joseph Roth hier mit der Freude eines Expressionisten an grellen Farben und vitalem Leben beschreibt: »Trockene Wäsche weht leichtsinnig auf aufgespannter Schnur, und ein Hund unbestimmter Rasse sammelt sich seinen Pelz voll Sonne. Es ist eine Lust zu leben!«¹⁶ Hier sind »die Preise billig, wie es sich für einen echten Wanderzirkus gehört«.¹⁷ Die erschwinglichen Eintrittskarten kaufen hier nicht die Wohlstandsbürger aus der Stadt, sondern »Tagelöhner mit Frau und Kind, Markthelfer und kleine Arbeitermädchen aus der Fabrik«.¹⁸ Ihnen verhilft auch der kleine Geldbeutel hier zu einer Erfahrung von großer Magie, die Joseph Roth in einem anderen Feuilleton aus der »Frankfurter Zeitung«, betitelt *Zirkus im Negligé*, beschrieben und zugleich geschichtsphilosophisch fundiert hat: als friedliches Miteinander aller Lebewesen, wie es vor dem Anbeginn der Zeiten herrschte und, im Wimmelbild des Zirkus eingefroren, seiner Wiederbelebung harrt.

In seinen Glossen zum Zirkus kommt Roth einer Beobachtung Walter Benjamins aus einer Rezension von Ramon de la Sernas seinerzeit vielgelesenem Zirkusbuch nahe: Demzufolge ist der Zirkus ein »soziologischer Naturschutzpark«, in dem die Menschen bei der Tierwelt zu Gast sind.¹⁹ Wenn beispielsweise ein »Voltige-Reiter [...] ein Hindernis nahm, so tat er es nicht auf dem Pferd, sondern mit ihm zugleich, des Tiers Kamerad«.²⁰ Geradezu hingerissen, gleichsam die Seele der Tiere suchend, schreibt Roth über das Leben in den Stallungen. Die Raubkatzen, die sich Fleischfetzen von Heugabeln reißen, die neugierig ihre langen Hälse reckenden Kamele, Schakale aus Asien und Luchse aus dem Somaliland, geschwätzige Papageien und geduldige Zebuochsen präsentieren im örtlichen Zirkus die Artenvielfalt der ganzen Welt. Diesem Reichtum der Tierwelt entspricht der Kosmo-

16 Roth: *Frühlingszirkus*, Werke 1, S. 989.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 990.

19 Benjamin: *Ramon Gomez de la Serna. Le Cirque*, S. 71.

20 Roth: *Zirkus Hagenbeck*, Werke 2, S. 41.

politismus der im Zirkus Arbeitenden: der lange Inder im gelben Kittel an der Einlasspfoste, der sich ehrfürchtig verbeugt, wenn der Direktor, der Zar des Zirkus, vorbeigeht, der abessinische Pferdejunge, der kleine Tscheche, der die Billette verkauft – sie alle sprechen und kauderwelschen, fluchen und kauen und wiehern und brüllen: Es ist das Paradies, in dem alle mit allen friedlich leben, ein Paradies, aus dem es keine Vertreibung gegeben hat, wohl aber einen Turmbau mit anschließender Sprachverwirrung, ein dem menschlichen Ohr jedoch erträgliches »akustisches Chaos«, in dem die Stimme eines Zuschauers, der im Berliner Argot »Kiek mal, Lotte« ruft, barbarischer klingt als das Brüllen des Berberlöwen.²¹

Der soziale Index der Zirkuswelt, der eben auch den weniger Begüterten die Partizipation an der chaotischen Vielfalt des Lebens und den Wundern der Natur und ihrer Geschöpfe gewährt, an der märchenhaften Geschicklichkeit der Akrobaten und Artisten, die fliegen können wie die Vögel, die Bälle jonglieren, als habe Newton das Fallgesetz nur phantasiert, die sich verbiegen, als wären sie aus Kautschuk statt aus Fleisch und Knochen, die aus dem Nichts Tauben herbeizaubern und Kaninchen im Zylinder verschwinden lassen, die über ihre zu großen Füße stolpern und alle zum Lachen bringen – das ist eine Kunst, die Roth den Meisterwerken der Schaubühne, der Oper, des Museums (und erst recht des Kintopps) nicht nachgeordnet sehen will: Sie gehört, das sagt er ausdrücklich, eben nicht in die Berichterstattung der dritten oder der letzten Seite der Journale, sondern ins Feuilleton, wo auch hingerissene Konzertkritiken oder Dichterporträts stehen. Vor allem gegen das Kino, dessen tricktechnisch virtuoser Umgang mit Sensationen den Zirkus einer unerträglichen Konkurrenz aussetzt, wird die Kunst des fahrenden Volkes bei Roth als »eine Rückkehr zur Ehrlichkeit« gefeiert,²² weil der Mensch »in ihm die Erlösung [...] aus der Illusion«²³ erlebt. Statt sich an filmischen Sensationen zu delectieren, gewinnt er einen Einblick in eine bei Lebensgefahr präsentierte artistische Leistung.

2. Sensationslust

Joseph Roth gibt sich, bei aller Zuneigung zur Subkultur des vierten Standes, keinen Illusionen hin. So wenig ihn auch sonst mit Thomas Mann verbinden mag, so weiß er doch wie dieser – im Zirkuskapitel des *Felix Krull* –,

21 Roth: *Zirkus im Negligé*, Werke 2, S. 237.

22 Roth: *Zirkus Hagenbeck*, Werke 2, S. 41.

23 Ebd., S. 40.

dass der wahre Grund für das Vergnügen des Publikums an circensischen Gegenständen eine moralisch eher bedenkliche menschliche Neigung ist, die Lust an der Grausamkeit. Die Kunst des Zirkus verdient Respekt, weil sie einer überlieferten Könnerschaft die Treue hält, weil sie ohne das Raffinement auskommt, in das die gebildeten und theoretisch versierten Betrachter der modernen Künste vor der elementaren Ästhetik des Zirkus und der Sensationen des Jahrmarkts geflüchtet sind. Die Manege und der Rummel liefern, als habe es den Bruch zur Moderne nicht gegeben, unverdrossen eine archaische Ästhetik der Überbietung, des Auftrumpfens, des Hyperbolischen²⁴ statt einer ungewissen Kunst der Zweideutigkeit, der Anspielungen, des Wählerischen: Nichts hat die Ästhetik des Zirkus von dem, was Leser und Zuschauer als besondere Leistung moderner Kunst und Literatur zu schätzen wissen. Der Zirkus setzt das Staunen, das am Anfang aller Kunst stand, wieder ins Recht. Aber zugleich lebt der Zirkus auch von einer Ästhetik des Morbiden: Es geht um Leben und Tod, um Gewalt und Abnormität. Eine kleine Unaufmerksamkeit reicht hin, und die Raubkatzen zerreißen den Dompteur, die Elefanten trampeln die Wärter zu Tode, Trapezkünstler fliegen aneinander vorbei und stürzen in die Tiefe.

Der Zirkus trägt schwer an seinem Erbe. Der Zirkus Maximus, der größte Zirkus aller Zeiten, soll 150.000 Zuschauern Platz geboten haben, die sich an Wagenrennen, an Tierhetzjagden, an Gladiatorenkämpfen auf Leben und Tod ergötzten. Wenn das Blut der Athleten im Sand der Arena versickerte, amüsierte sich die Plebs. Es wäre naiv zu glauben, diese morbide Lust am Sterben sei mit dem römischen Weltreich untergegangen. Ungeschönt beschreibt auch Thomas Mann diese abgründige Dimension der Schaulust: »Das Grundmodell« der circensischen Kunst, so der Erzähler der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, ist »der Salto mortale; denn mit dem Tode, dem Genickbruch spielen sie alle«.²⁵ Die Bereitschaft der Artisten zum tödlichen Risiko kommt »der sehnenden Grausamkeit der Menge«²⁶ entgegen. Die ästhetische Kultur des ›Schaupöbels‹ schätzt der Erzähler gering ein: Es sind »blödes Genießen« und »feige Lust«, aufgereizt von der Ahnung des Sturzes, die »der Menge das Gaffen würzen.«²⁷

So weit das Urteil bei Thomas Mann, aus der Noblesse der bildungsbürgerlichen Ästhetik beim Blick auf die ästhetischen Zerstreuungen des vierten Standes gesprochen. Zum gleichen Befund gelangt jedoch auch

24 Das ist die zentrale These von Anna-Sophie Jürgens: *Poetik des Zirkus*.

25 Mann: *Bekenntnisse*, S. 199.

26 Ebd., S. 201.

27 Ebd., S. 207.

Roth, freilich mit einer anderen Perspektive und mit anderen Worten. Bei seinem Aufenthalt in Südfrankreich wird ihm der Besuch des provenzalischen Nîmes zum Anlass, vom dort praktizierten Stierkampf in einem Reisefeuilleton für die »Frankfurter Zeitung« zu berichten. Wohl kann er »einen Vergleich mit dem berühmten spanischen Stierkampf nicht aus halten«, denn »von Blutfließen kann keine Rede sein. Diese Stierkämpfe, scheint es, hat das internationale Volksrecht geregelt. [...] Der Stier stirbt nicht, der Mensch verendet nicht.«²⁸ Aber auch eine um das Töten gekürzte Schaulust bringt sie nicht um ihre sadistischen Gratifikationen. Denn die scheinbar gutmütige Belustigung der jungen Burschen, die sich in die Arena wagen und den Stier mit einem eisernen Kamm reizen, die ihn foppen und vor ihm davonlaufen, hat Teil an der Grausamkeit, mit der Menschen der kraftvollen, aber einfältigen Kreatur ihre Überlegenheit an Bosheit und Einfallsreichtum demonstrieren. Der Mensch »darf alle Waffen benutzen, die List, die Feigheit, die Zweibeinigkeit, den Zaun, die Ausgänge, den eisernen Kamm. Der Stier hat nichts: man hat ihm über die Hörner Schläuche aus Leinwand gestülpt, um seine Stoßkraft zu mindern.«²⁹ In fast unheimlicher Intuition, wie sie nach Roth vielleicht nur Elias Canetti in *Masse und Macht* besaß, wenn er über die eliminatorischen Impulse der Herzmeute schrieb, inszeniert Roth die Begeisterung der Zuschauer angesichts der Erniedrigung des Tiers in einer charakteristischen Vignette seiner Reportage. Ein stadtbekannter Witzbold

spannt einen violetten Damenschirm auf und hält ihn dem Stier vors Gesicht. Verfolgt und vom Schirm geschützt, kriecht er über den Zaun und stößt aus seiner feigen Sicherheit die Spitze des Schirms gegen das Geschlecht des Stieres. Großes Gelächter in der Arena. Die Zuschauer halten sich die Bäuche. Das häßlichste Requisit, das der Menschengeist erfunden hat, wird zur Waffe gegen das kräftigste der Tiere.³⁰

Auf dem Höhepunkt der Erniedrigung, exakt in der Mitte des Feuilletons, hat Roth die Peripetie platziert, einen Moment des Innenerwdens, der das Lachen in der Kehle erstickt:

Eine ungeheure Verachtung, größer als die Arena, erfüllt die Seele des Stiers. Jetzt weiß er, dass man ihn auslacht. Jetzt ist er zu schwach, um wütend zu sein. Jetzt erkennt er seine Ohnmacht. Jetzt ist er kein Tier mehr. Jetzt ist er in einem die Verkörperung aller Märtyrer der Weltgeschichte. Jetzt sieht er aus wie ein verspotteter, geschlagener Jude aus dem Osten, jetzt wie ein Opfer der heiligen Inquisition, jetzt wie ein zerrissener Gladiator, jetzt wie ein gemartertes Mädchen vor dem mittelalterlichen Rat, und in seinem Blick liegt

28 Roth: *Stierkampf am Sonntag*, Werke 2, S. 437–440, hier S. 439.

29 Ebd., S. 438.

30 Ebd., S. 439.

ein Schimmer von dem leuchtenden Schmerz, der im Auge des Gekreuzigten gebrannt hat. Der Stier sieht und hofft nicht mehr.³¹

In diese Fuge von neunmal anaphorisch mit ›jetzt‹ gereihten Bildern des Ecce-Homo fügt sich auch das eines ›Ecce-Taurus‹ an:³² Als sein Besitzer dem ermatteten Stier auch noch eine Mistgabel in den Rücken sticht, um es zu agonaler Raserei zu treiben, reizt er stattdessen den Berichterstatter, der in eine höhnische Philippika gegen den selbstgefälligen Bürger ausbricht, der sich im Sonntagsstaat in der Kampfarena am Leiden der Kreatur ergötzt und sich von der Sterbensmüdigkeit des waidwunden Tiers seine Lust nicht verderben lassen will:

Die guterzogenen, höflichen Bürger, die sich mit tapferen Zurufen und heroischen Taschentüchern am Spiel aus gesicherter Entfernung beteiligen, die Schneider und Friseure im Sonntagsanzug, sie sind schon aufgeregt. Der Schaum [auf dem Fell des Tieres, H.R.B.] genügt ihnen nicht, sie wollen Blut sehen, die Braven!³³

Wo Thomas Mann, der Bildungsbürger aus Lübeck, mit verboser Herablassung das Manegenspektakel als Parabel einer unzivilisierten und unziemlichen Lust beschrieben hat, verdächtigt der galizische Jude in der Arena von Nîmes die Instrumentalisierung des kreatürlichen Leids als protopolitisches Kalkül autoritären und repressiven Denkens: »Schließlich ist es für die Ordnung des Staates gut, wenn die Regierten ihren Groll gegen Tiere auslassen. Dazu ist ja die kostspielige Arena gebaut worden. Die Römer wußten, daß sie immer noch billiger ist als eine Revolution. Und die Nachfolger der Römer wissen es auch.«³⁴ Der Ostjude aus Brody ahnt wohl auch, dass die Lust am Quälen sich auf Dauer mit Tieren nicht zufriedengeben wird.

Opfer dieser Lust wird auch *Der Mann, der die Ohrfeigen bekommt*, eine Clownsphantomime im Pariser *Cirque d'hiver*, über die Roth in den »Münchner Neuesten Nachrichten« von 1929 schreibt. Der Titel des Sketches geht wohl auf den seinerzeit berühmten rumänischen Clown Tandenau zurück, dessen Autobiographie die Mitteilung enthält, dass er in seinem Leben in seiner Eigenschaft als Clown und Watschengesicht 130.000 Ohrfeigen erhalten hat. In der sozialen Hierarchie des Circus bekleidet der Clown den untersten Rang: Wer beim Galopp vom Pferd oder vom Seil gestürzt ist, halb erblindet oder anders versehrt ist, taugt in der Welt des Zirkus immer noch zum Spaßmacher. Er ist der buchstäbliche Pausenclown, der während der

31 Ebd., S. 439f.

32 Zu den polemischen Implikationen der Verwendung der Passionsmetaphorik bei der Beschreibung tierischen Leidens vgl. Zitzlsperger: *Ecce Animalia*.

33 Roth: *Stierkampf am Sonntag*, Werke 2, S. 440.

34 Ebd., S. 438.

langweiligen Umbauten oder nach nervenaufreibenden Sensationsstücken zur Aufheiterung der Menge in die Manege geschickt wird, um Ohrfeigen und Fußtritte für seinen Unverstand zu kassieren: So ist es, wenn die Normalität mit der »Torheit, der Albernheit und dem Wahnwitz« verkehrt.³⁵

Das Schicksal eines Clowns, wie alle Clowns designiert zum geprügelten Hund, behandelt Roth auch in seiner Glosse *Der Tod im Zirkus. Das Ende eines Berliner Clowns*. Richard Maerkl entstammte einer Artistenfamilie, hatte seine großen Zeiten und endete als Clown:

Seine Aufgabe im Zirkus bestand darin, auf dem Boden der Arena ausgestreckt zu liegen und, Angst und Bangen markierend, den großen Elefanten zu erwarten, der mit einer röhrend zärtlichen Plumpheit dahertappte und über den Körper des Clowns schritt, während der Elefantendompteur [...] siegreich vor Parkett und Logen sich verneigte.³⁶

Bei diesem Auftritt bekam Maerkl »einen Blutsturz, fiel nieder, verlor das Bewusstsein und stand nicht mehr auf«.³⁷ Vor seinem Tod hatte Maerkl von seinem spärlichen Salär notleidende Artisten unterstützt, die noch heruntergekommen waren als er selbst waren. Einer von ihnen sagte, als er von Maerkls Tod in der Arena hörte: »So möchte ich sterben.«³⁸ Das Leben, das Maerkl dahinraffte, ist weniger behutsam als der Elefant, der Maerkl verschont, und nicht so solidarisch wie der alte Artist, der Maerkels Notgroschen zurückweist, liebend seines verstorbenen Kollegen gedenkt und das Legat an eine leidende Kollegin weiterreicht: »Mutschi ist krank.«³⁹ Selbst in ihren spontanen Gesten ist die Moral der Fahrenden in ihrem existenziellen Tiefsinn dem Sadismus der Sesshaften endlich überlegen.

Hier jedoch, im Varieté, in dem ein »Mann Ohrfeigen bekommt«, nähert sich die Posse dem anarchischen Witz des Märchens an. Hier ist es andersherum: Nicht die Dummheit, die Normalität behält Unrecht und bekommt Ohrfeigen. Der Märchentraum, dass auch der unnütze Hans Glück hat, der dumme Iwan Recht behält, der hässliche Frosch von der Märchenprinzessin geküsst wird, geht hier in Erfüllung.⁴⁰ Und das Publikum freut sich über die Ohrfeigen, die ihm, ihrer aller Vertreter in der Manege, vom buchstäblich schlagfertig gewordenen Unsinn verabreicht werden. Roth liest diese kleine Clownsphantomime vom Aufstand der Unterdrückten nicht als Beleg für seine Eindrücke von einem primär sadistischen Publikum, sondern

35 Roth: *Der Mann, der die Ohrfeigen bekommt*, Werke 3, S. 119.

36 Roth: *Der Tod im Zirkus*, Werke 1, S. 454.

37 Ebd., S. 453.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Zur Deutung des Märchens als anarchischer Utopie vgl. das entsprechende Kapitel in Jolles: *Einfache Formen*, S. 218–246.

im unerschütterlichen Vertrauen auf die elementare ästhetische Kraft des Zirkus bei der Zivilisierung der Zuschauer:

Und wenn ringsum die läppische Majorität seiner tausend Vernunftgenossen den Clown durch Lachen ermuntert, ist es, als empfände jeder von den tausend wenigstens in einer einzigen kurzen Stunde Schadenfreude über die Niederlage seiner eigenen bürgerlichen Vernunft. Und also wird die Gerechtigkeit in dieser Welt beinahe wiederhergestellt.⁴¹

3. Jongleure und Tänzerinnen – die Kunst des Variétés

Der Zirkus gehört der internationalen Gemeinschaft der Fahrenden und deshalb in die Welt, die sie bereist – mag er sich auch Standrecht in einigen europäischen Metropolen erkämpft haben. Roths plädiert für den Zirkus, weil dieser auch in der modernen Welt die unverjährten Ansprüche des vierten Standes präsent hält. In der Stadt findet sich die circensische Ästhetik jedoch angemessener im Varieté repräsentiert, im Vaudeville, im Café chantant, im Panoptikum oder im zumeist abschätzig gemeinten Begriff Tingeltangel. Es sind Vergnügungsetablissements, die Roth, auch in ästhetischer Hinsicht ein Kosmopolit mit liberalem Urteil, gern und neugierig aufsuchte. Das Varieté entspricht dem hektischen Lebensentwurf der städtischen Angestelltenkultur, nachdem es dem gelangweilten Ennui der Flaneure, den ästhetischen Prototypen der Vorkriegszeit, im Ersten Weltkrieg den Atem verschlagen hatte. Jetzt steht Kurzweil an, es muss schnell gehen und sich rechnen, es soll auf kurze Distanz unterhaltsam und darf langfristig belanglos sein: Das Vergnügen, gerne gepaart mit erotischem Kitzel, ist auf der Höhe der Zeit, soll den Betrachter anders unterhalten als das klassische Theater oder der zeitgenössische Film, ihn weder einschläfern noch ihm den Schlaf rauben. Diese Kunst für den schnellen Gebrauch beschreibt Joseph Roth im »Vorwärts« von 1923 in seiner Glosse *Das Varieté der Besitzlosen* über einen vom Arbeiterverein veranstalteten Vergnügungsabend am Sonntag. Dessen Laienartisten performieren Kunst für jene, »die von der Schwielenhänd in den Mund leben«,⁴² aber deshalb nicht weniger hingerissen und aufmerksam den auf der Bühne dargebotenen Leistungen folgen, auch wenn die sonst üblichere Ziererei der Balletteusen hier der natürlichen Anmut eines Arbeitermädchen weicht, das auf bloßen Sohlen tanzt. Für die Dauer des Sonntagabends haben alle Teil am Segen

41 Roth: *Der Mann, der die Ohrfeigen bekommt*, Werke 3, S.121.

42 Roth: *Das Varieté der Besitzlosen*, Werke 1, S. 1004.

der Kunst, denn »[a]m Montag setzt sich die Welt wieder aus Eisenspänen zusammen«.⁴³

Es sind wahre Wunderwerke der Jonglage, der Zauber- und Fakirkunst, die Roth in seinen Glossen zum Varieté genießt, und mit der Kennerschaft des Städtebewohners als ›Streetart‹ des frühen 20. Jahrhunderts bewundert und einschätzt. In einem provozierend als »sehr seriöse Varietékritik« über schriebenem Feuilleton aus der »Frankfurter Zeitung« von 1924 beschreibt er eine Jonglagennummer der renommierten Parterreakrobaten »Charles-Perezoff-Comp«. Erst decken die Diener den heimkehrenden Hausherren mit einer Serie von Tellerwürfen ein, die dieser so gekonnt auffängt, dass es nicht weiter überrascht, wenn anschließend der Vorgang des Zigarettenanzündens, ein umständliches Ritual der Behaglichkeit, zu einer tempo reichen Performance wird. Der Hausherr

wirft nämlich die Zigarette in die Luft und hält in der rechten Hand ein Streichholz. Gleichzeitig wirft ihm der Diener die Streichholzschatzettel zu. Und während der Raucher die Reibfläche der Schatzettel mit dem bereitgehaltenen Streichholz im Fluge streift und dieses also entzündet, fällt ihm die Zigarette aus der Luft in den liebevoll wartenden geöffneten Mund; und indem er so aus drei Handbewegungen und Handlungen mindestens sechs gemacht hat, konzentriert er im nächsten Augenblick alle sechs wieder in einer einzigen.⁴⁴

Das ist geradezu eine ›mise en abyme‹ des großstädtischen Lebens und seiner Arbeitswelt, seines Tempos, der Osmose sozialer Rollen, wo alltägliches Milieu und bürgerliches Interieur mit akrobatischer Kunstfertigkeit zu einer Parodie auf eine perfektionierte Arbeitsteilung verwirbelt werden, wie man sie in vergleichbarer Virtuosität vielleicht nur aus Charlie Chaplins Film *Modern Times* (1936) kennt.

Dieser von der (groß)städtischen Erfahrungswelt geprägten Ästhetik entspricht auch seine dramaturgische Tektonik: Es ist die Nummernrevue, die sich nicht den Luxus einer allmählichen Entwicklung mit Zusätzungen, Höhepunkten, Abstürzen und Verzögerungen leisten kann, sondern jeder einzelnen Nummer ihren Schlussknall zugesteht. Dem leichten Umgang mit den ehernen aristotelischen Gesetzen der dramatischen Form steht Joseph Roth, der als typischer Städtebewohner mit einer zwanzigminütigen Verspätung zur Vorstellung erschienen ist, durchaus wohlwollend gegenüber:

In diesem Varieté haben sich im Verlauf [von zwanzig Minuten, H.R.B.] bereits sechs Tragödien abgespielt – und ich muss nicht einmal bedauern, sie nicht gesehen zu haben. Denn ich werde noch sechs schauerliche und heitere, schöne und groteske, verworrene

43 Ebd., S. 1006.

44 Roth: *Eine sehr seriöse Varietékritik*, Werke 2, S. 311–314.

und rührend einfache Schausstücke erleben, deren ganzer Ablauf aus lauter Höhepunkten, Spannungen, elektrizitätsgeladenen Momenten bestehen wird.⁴⁵

Zu dieser Nummernästhetik gehört essenziell, mag sie auch in der dramaturgischen Tektonik des traditionellen Theaters keinen Platz haben, die Pause, die das Rauchen gestattet, in der als Reminiszenz an die großstädtische Konsumentenrealität Reklame auf dem zur Leinwand improvisierten Bühnenvorhang projiziert wird und vor allem – auch dies ein Tribut an die städtische Vergnügungswelt – werden Zigaretten und Süßigkeiten verkauft:

[D]ie Mädchen, die Schokolade und Eiskreme verkaufen, [sind nicht] verpflichtet, hübsch zu sein. Dennoch sind sie es. Sie stecken in der lieblichsten Packung, die jemals für Schokolade und Bonbons verwendet worden ist. Sie tragen weiße Häubchen und Zierschürzen. Man könnte sie für Zimmermädchen halten, oder für Pflegerinnen. Aber sie sind beides nicht; und sind es dennoch. Man fühlt sich heimisch und rekonvaleszent und muß vorher nicht krank gewesen sein.⁴⁶

Was heute bei der ›woken‹ Wahrnehmung der Leser:Innen wegen der geschmäcklerischen, chauvinistischen und heteronormativen Darstellung für Abscheu und Empörung sorgen würde, galt den zeitgenössischen Zeitungslesern als weltmännisches Gebaren eines Connaisseurs, der auch den Alltag und seine Vergnügungsindustrie ohne die von der Tradition der deutschen idealistischen Ästhetik geforderten Trennung ästhetischer und erotischer Erfahrungen zu genießen wusste.

Vom Wechsel aus der Manege des Zirkus auf die Bühne des Varietés profitiert auch der Clown, der hier nicht mehr als der dumme August, sondern als der melancholische Pierrot erscheint, kein Tölpel, sondern ein Opfer des Lebens, den das Missgeschick zur tragischen Figur macht. Roth hat ihn als den berühmten Grock kennengelernt und schreibt in der »Frankfurter Zeitung« von 1924 über Grock als einen »Erhabenen in den Niederungen, einen tausendmal Besiegten«.⁴⁷ Der Clown ist der ewige Außenseiter, Roths Text nennt ihn abwechselnd ein »auffälliges« oder ein »merkwürdiges Lebewesen«, dessen Aufgabe, grob gesprochen, darin besteht, der Durchschnittlichkeit im Sinne eines intellektuellen ›Othering‹ zu ermöglichen, sich überlegen zu fühlen. Diesem Erlebnis gilt der Auftritt des Clowns, der eigentlich nur ein Thema hat, sich gegen die »Tücke des Objekts«, so die unsterbliche Formulierung von Friedrich Theodor Vischer,⁴⁸ zu behaupten: »Und nun beginnt der Kampf gegen das Leben, der harte,

45 Ebd., S. 311.

46 Ebd., S. 313f.

47 Roth: *Grock, Werke 2*, S. 301.

48 Vischer: *Auch einer*, passim.

aufreizende Kampf gegen den Widerstand aller Dinge auf Erden, die Bosheit und Ungeschicklichkeit der Sachen, die groteske Unlogik der gewöhnlichen Zustände.«⁴⁹ Er präsentiert seine Ungeschicklichkeit so gekonnt, dass er sogar das hämischste Publikum gelegentlich gutmütig macht.

Was den Sadismus der Zuschauer betrifft, besteht zwischen Land- und Städtebewohnern bestenfalls ein gradueller Unterschied. Ein nach dem Schmerz der Artisten geradezu lüsternes Publikum findet sich auch im Varieté, wie Roths Reportage aus der »Frankfurter Zeitung« im Jahre 1926, *Der Fakir und sein Publikum*, verdeutlicht, in der ein ungnädig gestimmtes Publikum dem Fakir Tahri Bey partout den Applaus verweigert und ihn mit unmenschlichen Aufgabenstellungen fast ums Leben bringt. Den Körper des mit Mühe und letzter Not aus einem Erdhügel auf der Bühne, in dem er fünfzehn Minuten begraben lag, geborgenen, halbtoten Fakirs durchfleddern die nach Andenken süchtigen Zuschauer, in der Hoffnung, einen pergamentenen Zettel als Erinnerung ihrer arroganten Indolenz, die einen Menschen fast das Leben kostete, nach Hause zu tragen. Das letzte Wort sei deshalb Schiller anvertraut, Joseph Roth hätte ihm – wohl auch nur hierin – zugestimmt: »Das einzige Verhältniß gegen das Publikum, das einen nicht reuen kann, ist der Krieg.«⁵⁰

Literaturverzeichnis

- Baudelaire, Charles: *Der alte Possenreißer*. In: ders.: *Prosadichtungen*. Hg. und übertragen v. Walter Küchler. München: Hanser 1974, S. 79–82.
- Benjamin, Walter: *Ramon Gomez de la Serna. Le Cirque*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. III. Hgg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1927, S. 70–72.
- Chambers, Helen: *Zeichen der Zeit. Aufsätze zur Reportage von Joseph Roth*. Wien: Schriftenreihe der Internationalen Joseph Roth Gesellschaft 2013.
- Goltschnigg, Dietmar: *Zeit-, Ideologie- und Sprachkritik in Joseph Roths Essayistik*. »Literatur und Kritik« 243/244 (1990), S. 125–143.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/M.: Fischer 1969.
- Jolles, André: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. 6. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1982, S. 218–246.
- Jürgens, Anna-Sophie: *Poetik des Zirkus. Die Ästhetik des Hyperbolischen im Roman*. Heidelberg: Winter 2016.

49 Roth: *Grock*, Werke 2, S. 299.

50 Schiller: *An Goethe*, 25. Juni 1799, S. 464.

- Mann, Thomas: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. In: ders.: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Frankfurter Ausgabe. Hg. Peter de Mendelsohn. Frankfurt/M.: Fischer 1983.
- Roth, Joseph: *Drei Sensationen und zwei Katastrophen. Joseph Roths Welt des Kinos*. Hgg. Helmut Peschina, Rainer-Joachim Siegel. Göttingen: Wallstein 2014.
- Roth, Joseph: »Ich zeichne das Gesicht der Zeit«. *Essays, Reportagen und Glossen*. Hg. Helmut Nürnberger. Göttingen: Wallstein 2010.
- Roth, Joseph: *Werke 1. Das journalistische Werk 1915–1923*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989.
- Roth, Joseph: *Werke 2. Das journalistische Werk 1924–1928*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989.
- Roth, Joseph: *Werke 3. Das journalistische Werk 1929–1939*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989.
- Schiller, Friedrich: *An Goethe, 25. Juni 1799*. In: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden* (FA). Bd. 12: *Briefe II: 1795–1805*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 2002.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Auch einer. Eine Reisebekanntschaft* (1879). Hg. Otto Borst. Frankfurt/M.: Insel 1987.
- Westermann, Klaus: *Joseph Roth, Journalist. Eine Karriere 1915–1939*. Bonn: Bouvier 1987.
- Wirtz, Irmgard: *Zur Poetik von Joseph Roths journalistischem Frühwerk*. »Literatur und Kritik« 283/284 (1994), S. 39–49.
- Zitzlsperger, Ulrike: *Ecce Animalia. Ueber das (Mit)Leiden der Tiere (Otto Dix und Klaus Staech)*. In: *Tiere vor der Kamera*. Hg. Hans Richard Brittnacher. München: edition text & kritik (=Projektionen, Bd. 13) 2024, S. 142–157.

Zusammenfassung

Anders als in seinen Romanen, in denen Zirkus oder Clownerie zumeist als Metaphern für vergebliches Handeln dienen, zeigt sich Roth in seinen Essays und Reportagen nicht als Elegiker der untergegangenen alteuropäischen Lebenswelt, sondern als Großstadtbewohner, der auch an Vergnügungen Anteil nimmt, die zu seiner Zeit hoch im Kurs stehen: Revuetheater und Panoptikum, Jahrmarkt und Zirkus, Varieté, Café chantant und Tingeltangel. Es sind Kontaktzonen des Realen, die Joseph Roths einzigartige Empathie herausfordern und in Momentaufnahmen Ausdruck finden, deren Qualität seinen Romanen und Erzählungen kaum nachsteht.

Schlüsselwörter

Joseph Roth, Feuilleton, Zirkus, Stierkampf, Revuetheater

Sažetak

Za razliku od njegovih romana u kojima se cirkus i klaunovski likovi uglavnom pojavljuju kao metafore za besmisao ljudskog napora, u svojim se esejičkim tekstovima i reportažama Joseph Roth predstavlja ne kao elegičar iščezlog svijeta stare Europe, već kao građanin velegrada koji aktivno uživa u popularnim zabavama svoga vremena: revijskom kazalištu i panoptikumu, sajmu i cirkusu, varijeteu, café chantantu i kabareu. Sve su to zone dodira sa stvarnošću koje bude

Rothovu jedinstvenu empatiju te uviru u slike svakodnevice urbanog života koje se kvalitetom mogu mjeriti s njegovim romanima i propovijetkama.

Ključne riječi

Joseph Roth, feljton, cirkus, borbe s bikovima, revijsko kazalište

Jürgen Heizmann | Université de Montréal, jurgen.heizmann@umontreal.ca

Der Filmfreund Joseph Roth

»Wir haben den Film [...] Basis für alle neue kommende Kunst ist das Kino. Niemand wird mehr ohne die neue Bewegung auskommen, denn wir rotieren alle in einer anderen Geschwindigkeit als bisher.«¹ Diese Sätze aus Yvan Golls *Kinodram*, 1920 in »Die neue Schaubühne« veröffentlicht, vermitteln einen Eindruck von der ungeheuren ästhetischen und gesellschaftlichen Wirkung, die das neue Medium Film in den zwanziger Jahren gewann. Gemeinsam mit dem Rundfunk eröffneten Film und Kino das Zeitalter der Massenkultur und brachten einen Markt der Unterhaltungsindustrie hervor, der bis heute expandiert.

Der Film und der Filmschnitt veränderten die Wahrnehmungsweisen des modernen Menschen. Die Montagetechnik, mit der der Film sich vom Theater und der Photographie als eigene Kunstform emanzipierte, ermöglichte ein Erzählen, das sich aus Einzelteilen zusammensetzt und das simultan an mehreren Orten und zu verschiedenen Zeiten spielen kann. Im Verbund mit Überblendungen, Mehrfachbelichtungen,

Abstract: At first glance, Joseph Roth seems like a conservative thinker who held nothing but contempt for film as a new medium. However, in his early journalistic texts, Roth appears to be a friend of cinema. He recognizes the artistic quality of expressionist films such as *The Cabinet of Dr. Caligari* or *The Last Laugh*, is thrilled by action movies and demonstrates remarkable insights into the inner workings and medial features of film. His advocacy for capturing the material world in film anticipates ideas Kracauer later develops in his work *Theory of Film*.

Key words: Joseph Roth, Siegfried Kracauer, cinema, realism, artistic devices in film, circus

1 Goll: *Das Kinodram*, S. 223f.

Kameraschwenks und Kamerafahrten, raschen Wechseln von Totalen und Großaufnahmen hatte dies eine völlig neue narrative Dynamik zur Folge, die bereits 1903 durch Edwin S. Porters *The Great Train Robbery* (deutsch: *Der große Eisenbahnraub*) wegbestimmend für das neue Medium wurde. Zugleich kommt dieses Erzählen der Logik des Traums nahe, obwohl der Film zugleich durch das Erfassen der alltäglichen Welt eine intensive Wahrnehmung der Realität ermöglicht.²

Der Film gilt auch und gerade wegen seiner Massenwirkung als paradigmatisches Medium der Moderne, das nach seinen Anfängen im Varieté und auf dem Jahrmarkt noch vor dem Ersten Weltkrieg zum festen Bestandteil des Großstadtlebens wurde. Schriftsteller, Journalisten, Theater- und Kulturredakteure begannen nun, über die Rolle des Kinos in einem kulturellen Kontext zu debattieren.³

Unter den Intellektuellen der zehner und zwanziger Jahre kann man drei verschiedene Reaktionen auf das neue Medium beobachten. Es gab konervative Denker, die für das neue Massenmedium nur Verachtung übrighatten und an einer elitären Kunst festhielten, fern vom Geschmack der Massen. Es gab avantgardistische und linke Künstler, die den Film, zusammen mit den anderen neuen Massenvergnügen Jazz, Sport und Varieté, gegen eine verachtete ›hohe‹ oder bürgerliche Kunst ausspielten. Und schließlich eine Gruppe von Autoren und Intellektuellen, die weder von einer Verachtung noch von einer Verklärung der Masse und der Massenkultur ausgingen und für sich erkunden wollten, welche Möglichkeiten der Film bot und wo die Stärken oder Schwächen der siebenten Kunst auch und gerade im Verhältnis zur Literatur liegen mochten.⁴

Welche Position nimmt Roth gegenüber dem neuen Medium ein? Denkt man an die satirische Darstellung der Filmwelt in den Romanen der zwanziger Jahre und die hasserfüllten Tiraden gegen Hollywood in dem kulturredaktiven Essay *Der Antichrist*, ist man geneigt, Roth ad hoc dem Lager der konservativen Denker zuzuordnen, die den Film kategorisch ablehnen. In den Romanen *Zipper und sein Vater* und *Rechts und Links* erscheint der Film als eine wirklichkeitsferne Traumwelt (die eine Figur wie Nikolai Brandeis indessen gern aufsucht, um sich von der Trugwelt zu erholen,

2 Der Filmeditor, Sounddesigner, Drehbuchautor und Regisseur Walter Murch weist darauf hin, dass zur technischen Erfindung des Films auch der soziale und kulturelle Kontext gehören, in dem sie erfolgte. Vorstellungen eines detaillierten Realismus in der Kunst wurden nach seiner Ansicht vor allem durch Flaubert auf den Weg gebracht, die der Dynamik durch die Musik Beethovens. S. dazu Ondaatje: *Die Kunst des Filmschnitts*, S. 88–91.

3 Siehe Kaes: *Kino-Debatte*.

4 Heizmann: *Massenmedium*, S. 75–77.

mit der er im Westen konfrontiert ist). Arnold Zippers Frau Erna Wilder in *Zipper und sein Vater* spielt bezeichnenderweise in den Filmen *Der ewige Schatten* und *Im Schatten der Riesen*. Dieses Motiv des Schattenhaften wird dann in dem Essay *Der Antichrist* zu apokalyptischer Bedeutung gesteigert und Hollywood zur Filiale der Hölle auf Erden erklärt.

Doch in den frühen zwanziger Jahren näherte Roth sich durchaus mit Neugier und Interesse dem Thema Film, war ein zuweilen begeisterter, zuweilen enttäuschter, aber regelmäßiger Kinogänger und zeigte erstaunliches Verständnis für das Medium. Natürlich war Roth kein Filmtheoretiker (ebenso wenig wie er Literaturtheoretiker war), doch aus seinen Kritiken, Vorlieben und manchmal wie beiläufig hingestreuten Bemerkungen lässt sich umrisshaft eine Ästhetik erschließen. Auch wenn Roth das Sensationsheischende, Krachmacherische der in seinen Romanen oft kolportagehaft dargestellten Filmbranche zuwider ist – »Der ›Branche‹ fehlt es vor allem an Takt und Geschmack«, schreibt er in dem Artikel *Drei Sensationen und zwei Katastrophen*⁵ – so bescheinigt er dem Filmgewerbe doch, dass es neben Geschäftemachern und Halbggebildeten auch Idealisten und verantwortungsvolle Künstler gibt. Diese Heterogenität sieht Roth im kollektiven Charakter des Films begründet. »Da schafft der Dilettant neben dem Künstler, der Geschmacklose neben dem Kultivierten, der Ungebildete neben dem Wissenden.«⁶ Folglich müssen viele Faktoren zusammenkommen, wenn ein gültiges Werk entstehen soll. Trotz dieser Einschränkungen hatte Roth keine Scheu, den künstlerischen Wert von Filmen anzuerkennen. So lobte er die expressionistischen Meisterwerke *Das Cabinet des Dr. Caligari*,⁷ *Das Wachsfigurenkabinett*⁸ und *Der letzte Mann*,⁹ Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*¹⁰ oder die Filme Charlie Chaplins: »Chaplin ist immer originell.«¹¹ In einer 1935 durchgeführten Umfrage »Welchen halten Sie für den besten Film?« erklärte er Chaplins *The Kid* (deutsch: *Der Vagabund und das Kind*) zu seinem Lieblingsfilm. In diesem Film hat Chaplin zum ersten Mal das Komödiantische mit dem Ernstten und Pathetischen verbunden (ohne in Sentimentalität zu verfallen, wie es ihm in späteren Filmen zuweilen unterlief): und genau diese Mischung von Komik und Drama, im Verbund mit dem unschuldigen Spiel des Kindes, hat es Roth angetan. In seiner Antwort

5 Roth: *Werke* 2, S. 183.

6 Ebd.

7 Roth: *Werke* 1, S. 322.

8 Roth: *Werke* 2, S. 302.

9 Ebd., S. 324.

10 Ebd., S. 630.

11 Ebd., S. 258.

weist er zugleich einen passant auf drei Prinzipien hin, die seine Einstellung zum Film verdeutlichen. »Betrachte ich Filme«, sagt Roth, »so ist es mir unmöglich, vom Stofflichen, vom ›Sujet‹ abzusehen. [...] Ein guter künstlerischer Film kann ohne dichterische Grundlage nicht bestehen. Alle anderen ›künstlerisch‹ genannten Filme bleiben Kunstgewerbe.«¹² Mit diesen anderen vermeintlich künstlerischen Filmen können nur Werke mit allzu starker formgebender Tendenz (dazu später mehr) oder jene avantgardistischen Experimentalfilme gemeint seien, die den Film von der Literatur befreien und narrative Konventionen auflösen wollten. Wenn der Film, so die Ansicht ihrer Autoren, sich wirklich als eigene Kunstform etablieren will, muss er sich von den anderen Künsten unterscheiden und sich auf die ihm spezifischen technischen Mittel besinnen. Dieses ›cinéma pur‹, auch ›abstrakter‹ oder ›absoluter Film‹ genannt, brachte Werke hervor, die nichts erzählten, sondern dem Zuschauer rhythmische Lichtreflexe boten, drehende Kristalle, sich verändernde optische Strukturen oder eine Montagesequenz von Bildern, deren Logik sich dem Zuschauer nicht erschließt, wie dies Luis Buñuel und Salvador Dalí 1929 in ihrem surrealistischen Kurzfilm *Un chien andalou* (deutsch: *Ein andalusischer Hund*) unternahmen. Bekannte Vertreter dieser Spielart waren in Deutschland Oskar Fischinger, Hans Richter oder Walter Ruttmann, dessen 1927 erschienener Montagefilm *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* heute wohl das bekannteste Werk dieser Regisseure ist, was sich höchstwahrscheinlich dem dokumentarischen Charakter des Films verdankt.

Roth bekennt sich also zum handlungsorientierten Film. Mehr noch: er schreibt dem Drehbuch außerordentliche Bedeutung zu, verleiht ihm den Rang einer Dichtung. Den hohen Rang von Chaplins Filmen sieht er in der Qualität seiner Geschichten, in *The Kid* entdeckt Roth eine originelle und überzeugende Darstellung der Liebe eines Mannes zu einem Kind, die der Mutterliebe in nichts nachsteht und zeigt, dass solche Liebe nicht an Blutsverwandtschaft gebunden ist. Mit diesem Credo, das Drehbuch sei der Dreh- und Angelpunkt eines Films, befindet sich Roth nicht in schlechter Gesellschaft, man schreibt Alfred Hitchcock das Bonmot zu: Um einen sehr guten Film zu machen, brauche man drei Dinge – das Drehbuch, das Drehbuch und das Drehbuch.¹³

Der dritte Aspekt, den Roth in seiner Antwort hervorhebt, ist die Tatsache, dass Chaplins Filme »zum Unterschied von anderen Filmen nicht bereits musterhaft bearbeiteten Werken entnommen, sondern a priori von

12 Roth: *Werke 3*, S. 677.

13 »To make a great film you need three things – the script, the script, and the script.«

Chaplin selber primär gestaltete Filmstoffe« sind.¹⁴ Roth plädiert also dafür, dass Filmschaffende ihre eigenen Geschichten schaffen und nicht auf vorliegende literarische Werke zurückgreifen sollten. Im Grunde ist das ein Plädoyer für den Autorenfilm. Roth nimmt den Anspruch des Films, eine eigene Kunstform zu sein, sehr ernst, indem er ihm ein eigenes Terrain jenseits der Literatur zugesteht. Für den Film zu schreiben, das erkannte Roth, wie ich später am Beispiel des Drehbuchautors Carl Meyer zeigen werde, ist etwas anderes, als einen Roman oder eine Novelle zu schreiben, der Film erfordert eine eigene ›Schreibe‹. Und wenn der Film als Kunst gelten will, so Roth in seiner Antwort auf die 1935 gestartete Umfrage und seine Entscheidung für *The Kid*, dann lebt er nicht von der Aktualität, dann muss er über die Gegenwart hinaus wirken, so dass man auch im Zeitalter des Tonfilms einen vierzehn Jahre alten Stummfilm als großes Werk feiern darf.

Den jungen Joseph Roth kann man also getrost als Filmfreund bezeichnen. Zwischen 1919 und 1935 entstanden 99 Artikel, die sich in der einen oder anderen Form auf das Kino bezogen: Filmkritiken, Berichte von Dreharbeiten, Betrachtungen zur Bedeutung des Kinos, Beobachtungen des Filmpublikums, Reflexionen über das Medium und über den Realismus im Film. Diese Feuilletons zur Welt des Kinos erschienen vor allem in der »Filmwelt«, im »Berliner Börsen-Courier« und in der »Frankfurter Zeitung« und liegen seit 2014 in dem Sammelband *Drei Sensationen und zwei Katastrophen* vor.

Spannung und Erotik

Das Feuilleton der zwanziger Jahre kann man als eine Form der Soziologie betrachten, es bot, wie Friedrich Sieburg schreibt, »ein Panorama der Zeit«.¹⁵ Roth sagte über sich selbst: »Ich zeichne das Gesicht der Zeit«, und viele seiner journalistischen Arbeiten verraten eine scharfe Beobachtungsgabe, es sind Miniaturen, die durch ein Detail, ein Bild, eine Szene gesellschaftliche Phänomene beleuchten. Das betrifft auch den Einzug der Kinos in die Städte. Das Filmplakat, stellt Roth fest, ist jetzt Teil des Straßenbilds, denn die »Filmgesellschaften machen Reklame für ihre neuen Filme«.¹⁶ Und zum Sonntag gehört nun nicht mehr nur der Spaziergang in der Natur, das Treffen im Kaffeehaus sowie der Kirchgang, sondern auch der Besuch

14 Roth: *Werke* 3, S. 677.

15 Zit. nach Bussiek: *Benno Reifenberg*, S. 175.

16 Roth: *Werke* 1, S. 339.

des Kinos. »Am Sonntagnachmittag«, schreibt Roth in einem Artikel über Trier, »gehen alle ins Kino.«¹⁷ Das Kino erscheint als neuer gesellschaftlicher Ort in ganz Mitteleuropa.¹⁸ Die Nähe des Kinos zu Schaulust, Varieté und Jahrmarkt – und Roth war keineswegs ein Verächter dieser leichten Muse¹⁹ – zeigt sich schon an den Filmplakaten. Sie zeigen oft Frauen, deren Rollen »nicht immer gerade Nonnenkostüme erfordern«, so erscheint eine Protagonistin »in einem etwas erotischen Kostüm [...], das den Unterleib frei und einen Streifen Bauch sehen ließ«.²⁰ Oder es sind Plakate mit halbnackten, wilden Männern, die ohnmächtige Frauen davontragen. Plakate also, die Spannung und Erotik versprechen und vor denen sich die Menschen drängen. Die jedoch die Reichszensur im Rahmen des Jugendschutzes vor neue Aufgaben stellt. Roth mokiert sich über die Zensoren, die über jedes nackte Stück weiblicher Haut einen Schleier legen möchten und spricht letztlich die Gedanken des Publikums aus, wenn er feststellt: »Wilde Männer sind halbnackt und interessant. [...] Aber die schönsten Stellen im Film sindzensuriert. Die Polizei hat die Unsittlichkeit verschluckt. Schade!«²¹

Roth sah sich offenbar nicht ohne Vergnügen Streifen an, die man heute als Actionfilme bezeichnen würde. Die Filmsprache der Actionfilme, daran sei hier erinnert, wurde in der Stummfilmzeit entwickelt. Man braucht nur an den Western zu denken, der kurz nach der Erfindung des Films geboren wurde, oder an die Verfolgungsjagden und akrobatischen Kabinettstückchen eines Harold Lloyd. Nach George Miller, dem Regisseur der *Mad-Max*-Reihe, sind Actionfilme die reinste Form des Kinos, denn sie erzählen eine Geschichte allein durch Bewegung, sind eine Art visuelle Musik.²² Roth berichtet z.B. ironisch aber keineswegs verärgert über die völlig überdrehte amerikanische Actionkomödie *Jagdruf der Liebe*: »Es ist eine Symphonie rasender Unwahrscheinlichkeiten, der größte Teil der physikalischen Gesetze ist aufgehoben und hat andern, amerikanischen Gesetzen Platz gemacht. Man saust zwischen zwei Eisenbahnzügen im Auto, fliegt über Abgründe, kommt immer im letzten Moment, besteht Millionen Gefahren in zwei Sekunden.«²³ Roth hat Spaß an der naiven Unbefangenheit, am Tempo, das die Vernunft über den Haufen fährt, kurz, am rein Kinematographischen.

17 Ebd., S. 1052.

18 Ebd., S. 371.

19 Siehe den Beitrag von Hans Richard Brittnacher in diesem Band.

20 Roth: *Werke 1*, S. 339.

21 Ebd., S. 241.

22 Vgl. Bilger: *What George Miller Has Learned*.

23 Roth: *Werke 2*, S. 295.

Man sucht *Jagdruf der Liebe* vergeblich in der »Internet Movie Database«. Es handelt sich, so ergaben meine Recherchen, um Tom Buckinghams Film *The Cyclone Rider* aus dem Jahr 1924. In dem Film geht es um einen Mann, der einen Vergaser erfindet, der sein Auto unglaublich schnell macht. Er ist in die Tochter eines Bauunternehmers verliebt, und damit ihr Vater in die Heirat einwilligt, muss er ein Autorennen gewinnen. Ein modernes Märchen also. Roth merkt dazu an: »Einem Mut, solche Märchen zu erzählen, glaubt man alles.«²⁴ Roth erkennt, dass ein so rasanter Film keine Logik benötigt, sondern von den Schauwerten lebt. Es kommt bei diesem Genre nicht auf eine plausible Geschichte an, sondern allein auf Spektakel und Dynamik. *The Cyclone Rider* wurde auf dem Filmplakat entsprechend beworben: »Sie dachten, die Grenzen des Nervenkitzels seien erreicht, als Sie *The Fast Mail* und *The Eleventh Hour* sahen, aber *The Cyclone Rider* übertrifft sie beide um Längen.«²⁵

Ein weiterer, von Roth besprochener Actionfilm ist *The Red Ace* des Amerikaners Jacques Jaccard. *Red Ace* war ein ›film serial‹, also ein Film, der aus mehreren kurzen, in sich abgeschlossenen Episoden besteht. Die Episodentitel waren z.B.: »Silent Terror«, »Fighting Blood«, »The Lion's Claws« oder »Hell's Riders«. Sie vermitteln einen Eindruck von der Machart des Films. Roth sah sich diesen Film im Praterkino an und schrieb launig-ironisch darüber: »Das rote Ass ist das unerhörteste Filmzauberwerk sämtlicher Kontinente, in Amerika herausgepulvert mit einem Aufwand an Munition, wie ihn der letzte Weltkrieg gebraucht hat, und enthält in komprimierter Form zweimal hunderttausend Kriminalserien; ein Extrakt aus allen Greueln der Verbrechergeschichte.«²⁶ Was Roth besonders interessiert, ist die Ähnlichkeit des Publikums im Praterkino mit den Figuren im Film. Da ist der slowakische Arbeiter mit goldenen Ohrringen und verwegem roten Halstuch, da sind Dirnen mit ihren Zuhältern, der Kinoportier mit seiner Tellermütze sieht aus wie ein Schankwirt in der Nähe einer Goldgrube. »Alle Menschen hier kommen aus den berüchtigsten Slums, aus dem wilden Westen. Das rote Ass beginnt vor der Vorstellung.«²⁷ Auch hier ist Ironie mit im Spiel, aber wie oben erwähnt, hatte Roth durchaus ein Faible für dieses zwielichtige Milieu, für Jahrmarkt und Zirkus. Und war auch beim Film der Populärkultur nicht abgeneigt. Den Zirkus erkennt er als hervorragendes

24 Ebd.

25 »You thought the limits had been reached in screen thrills when you watched THE FAST MAIL and THE ELEVENTH HOUR but THE CYCLONE RIDER beats them both ten to one.« (*The Cyclone Rider*, IMDB)

26 Roth: *Werke 1*, S. 274.

27 Ebd.

Setting für den Film – »Das Milieu ist immer wieder interessant«²⁸ – und er sieht im Zirkusfilm gar ein eigenes Genre. Den 1920 entstandenen Film *Die vier Teufel* des Dänen Anders Wilhelm Sandberg (nach einer Novelle von Hermann Bang, nicht Baug wie in der Werkausgabe steht) stuft er als das vollkommenste Beispiel dieses Filmtyps ein. Roth hat Gefallen an den Sensationen unter der Zirkuskuppel und lobt im Fall von Heinz Schalls (nicht Scholl) *Wem nie durch Liebe Leid* ausdrücklich die Kameraarbeit Fritz Arno Wagners, der später in Filmklassikern wie *Der müde Tod*, *Nosferatu* oder *Die Dreigroschenoper* hinter der Kamera stehen sollte. Die Schwäche von Schalls Film erkennt Roth im Drehbuch des unbekannten Verfassers. Es weise, angefangen beim »unmöglichen Titel«, solche Mängel auf, dass »kein Regisseur mildern, ausgleichen« oder den Film hätte besser machen können:²⁹

Die Tendenz des Verfassers, es bei dem an sich sensationellen Stoff [Zirkus] nicht bewenden zu lassen, sondern auch noch eine höchst geheimnisvolle Abstammungsaffäre offenbar nur deshalb in den Film zu mischen, weil – »Zirkus allein schon oft dagewesen ist«, mußte die Regie von vornherein schwer belasten. [...] Der Held war nicht »Artist« allein, er war auch »Graf«.³⁰

Auch hier zeigt Roth erstaunliches Gespür für die Gesetze des Genres. Ein gräßlicher Zirkusartist ist ein unmögliches Zwitter. Die Zirkusfilme zeichnen sich gegenüber dem gewöhnlichen Zirkus dadurch aus, dass sie einen Blick hinter die Kulissen werfen und dabei auch das Leben der Schausteller in den Blick nehmen, doch die Schausteller kommen aus einfachen Verhältnissen, wenn sie nicht gar in einer existenziellen Randlage leben. Zirkus mit einer Geschichte um Adel und Besitz in Verbindung zu bringen ist die Vermengung zweier Filmtypen, die nicht funktionieren kann – und es ist eine »überflüssig[e] Häufung von Überraschungen«,³¹ da der Zirkus allein schon eine Welt für sich ist.

Das Kino als moderne Lehr- und Erziehungsanstalt

Die Verbindung der Figuren und Geschehnisse auf der Leinwand mit dem Publikum im Saal, die Roth in der Vorstellung im Praterkino herstellt, ist ein Motiv, das bei ihm häufig zu finden ist. Auch in seinen literarischen Werken.

28 Ebd., S. 852.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Ebd.

So wenn der alte Zipper seinem Sohn Arnold Geld leiht und dabei einen amerikanischen Millionär nachahmt, den er im Kino gesehen hat. Doch was hier kritisch-entlarvend gemeint ist und im *Antichrist* unheilvolle Züge annimmt, weil sich Schein und Sein vermischen – das wird in den frühen journalistischen Arbeiten noch positiv bewertet. Roth sieht im Film eine erzieherische Wirkung. Wenn die Zuschauer auf der Leinwand gesehene noble Gesten und Handlungen imitieren, funktioniert der Film als eine Art Knigge. Er hat einen kultivierenden Einfluss gerade auf die Bevölkerung einer Kleinstadt, die ohne den Film nicht über die engen Grenzen ihrer Welt hinausblicken könnten. Das Laufmädel benimmt sich dann wie eine Dame, der Gymnasiast wird würdevoll.

In Tausenden solcher abseits liegenden Städten mag wohl das Kino die Rolle einer Erziehungsanstalt spielen. Eine künstliche Fata Morgana, spiegelt es dem nach der »großen Welt« dürrstenden kleinstädtischen Lehrmädchen das »Leben« vor, jenes Leben, das ihm vielleicht immer unerreichbar bleiben wird. Aber aus schattenhaften Gestalten und Geschichten, Szenen und Handlungen in der Filmwelt der Leinwand baut sich der kleine Mensch ein zweites zivilisiertes, manchmal sogar kultivierteres »Ich«, in dem er aufzugehen sich bemüht und manchmal sogar aufgeht. Was im Jahrhundert des Buches [...] das Werk der gelesenen Modebücher vollbrachte, im Jahrhundert der Technik vollbringt es das Kino. Kürzer und oft anschaulicher. Das Kino als anschaulich gemachter Knigge.³²

Über den erzieherischen Aspekt hinaus sieht Roth im Kino sogar das Potenzial einer hervorragenden Lehranstalt. In dem Artikel *Populäre Kulturgeschichte* aus dem Jahr 1924 schreibt er:

Man sieht einen *neuen* Weg des Films. Er kann ein vorzügliches – er kann das beste Instrument der Aufklärung werden. Er überwindet die geographischen und staatlichen und sprachlichen Grenzen. Er bannt auch jene, die vor einer wissenschaftlichen Erläuterung am liebsten fliehen möchten. Er bringt der gedankenlosen Menge die Wahrheit bei wie Kindern. [...] Man kann Dummheit, Verirrung, Fanatismus durch den Film besser bekämpfen als durch zehntausend Broschüren.³³

Diese aufklärerische Wirkung findet man vor allem im Kultur- und Lehrfilm. Zahlreiche Filmkritiken Roths beziehen sich auf solche Filme, die einen großen Anteil am Filmangebot der Weimarer Republik hatten. Allein für das Jahr 1927 wurden etwa 6000 solcher im In- und Ausland hergestellten Filme gezählt. Die Lehrfilme wurden von der Ufa für das Unterrichts- und Bildungswesen produziert und behandelten in bewusst kunstloser Darstellungsweise wissenschaftliche Inhalte zu unmittelbaren Lehrzwecken. Diese reinen Lehrfilme vermochten jedoch kein größeres Publikum zu erreichen, da sie jedes Narrativ, jede Spannung vermissen ließen und darum

32 Ebd., S. 30.

33 Roth: *Werke 2*, S. 209f.

eine sehr trockene Kost boten. Beliebter waren die dramatisierten Filmformen des Kulturfilms – sie fand man vor allem bei den Expeditionsfilmen (Roth bespricht einige davon und zum Teil enthusiastisch). Das Problem der ›Docufiction‹, wie wir heute wohl sagen würden, bestand darin, dass die Handlung nicht immer überzeugend war und es oft keinen Zusammenhang zwischen der Handlung und dem wissenschaftlichen Sujet gab, der Wissensstoff blieb meist nur Staffage. Dieses Manko erkannten viele Intellektuelle. Hermann Broch z.B. schrieb in den frühen 1930er Jahren das Drehbuch zu einem wissenschaftlichen Film, *Das Unbekannte X*, das eine neue sachgebundene Dramatik zu entwickeln suchte, die die Schwächen der Lehr- und Kulturfilme überwand.³⁴

Auch Roth stellt fest, dass viele Kultur- und Lehrfilme trotz ihrer pädagogischen Absicht dilettantisch sind. Oder sie haben ein Sujet, das dem Medium nicht entspricht. An dem Film *Der Vatikan in Kunst und Geschichte* kritisiert Roth, dass das »Material dem ersten und wichtigsten Prinzip des Films: der Bewegung«³⁵ widerstrebt. Die museale Ruhe des Vatikans lasse sich im Film gerade nicht vermitteln. Kamerafahrten an Bildern, Statuen, Bibliotheken und Bauwerken entlang könnten nur einen flüchtigen Eindruck vermitteln, man müsse, so Roth, die Filmtechnik weiter entwickeln, »um dergleichen schwierige Probleme zu lösen, wie es das der Verfilmung starrer Monumentalität ist«.³⁶

Doch Mitte der zwanziger Jahre hat Roth noch den Enthusiasmus, an die Möglichkeiten des Films zu glauben. Als Musterbeispiel für einen gelungenen Kulturfilm erachtet er *Die Hexe* des dänischen Regisseurs Benjamin Christensen. Dieser Dokumentarfilm aus dem Jahr 1922 erzählt die Geschichte der Hexerei von ihren heidnischen Anfängen bis zur Gegenwart. Es ist einer der ersten Dokumentarfilme, der ›re-enactment‹-Szenen einsetzt. Er ist visuell sehr beeindruckend, etwa durch extreme Nahaufnahmen von Gesichtern in Inquisitionsszenen, ein Stilmittel, das der dänische Regisseur Carl Theodor Dreyer in seinem Meisterwerk *Die Passion der Jeanne d'Arc* (1928) übernahm. Roth sieht in Christensen einen Künstler, der seine pädagogische Absicht in eine Folge entzückender Bilder zu verwandeln weiß, der »Gesichter, Szenen, Milieus, Träume, Krankheit, Spuk, Teufel, Schmerz mit Meisterschaft darstellt«,³⁷ der Kulturgeschichte auf spannende, amüsante Weise präsentiert und weiß, »daß man am wirksamsten lehrt, indem man

34 Vgl. Heizmann: *Massenmedium*, S. 79–83.

35 Roth: *Werke 2*, S. 338.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 210.

spielerisch zeigt«.³⁸ Dass die deutsche Filmzensur dem Film mit der Schere zu Leibe rückte, nimmt Roth als Beweis dafür, dass Deutschland in puncto Filmkultur noch nicht so weit sei wie Dänemark und das restliche Skandinavien, deren filmhandwerkliche Tugenden er »schätzen gelernt hat«.³⁹

Einsichten ins Filmhandwerk

Auch wenn Roth in seinen Filmrezensionen betont, er sei kein Fachmann, zeigen manche Kommentare erstaunliche Einsichten ins Filmhandwerk. So erkennt er, wie oben am Beispiel eines Zirkusfilms gezeigt, auch bei einem misslungenen Film die Qualität der Kameraarbeit. Ähnlich verhält es sich mit Fritz Langs »Filmsensation«, den *Nibelungen*, einem Mammutwerk, dessen Produktionskosten zusammen mit dem zweiten Teil acht Millionen Reichsmark betrugen, für die damalige Zeit eine horrende Summe. Roth missfällt das Drehbuch Thea von Harbous, die aus der unheimlich düsteren, grausamen, germanischen Welt eine allzu kultivierte, christliche, volksmärchenhafte Erzählung gemacht hätte; von der »metaphysischen Verbundenheit jener Mythenwelt« bekomme der Zuschauer nur gelegentlich eine Ahnung.⁴⁰ Dennoch besteht für Roth kein Zweifel an Langs Talent als Regisseur, ja, es erscheint ihm selbstverständlich, dass Lang die Regie bei einem Film von so großer nationaler Bedeutung übernahm. Zudem ist er voll des Lobs für die schauspielerische Leistung der Österreicherin Frida Richard, für Roth »eine der besten Filmschauspielerinnen, die es überhaupt gibt«.⁴¹ Frida Richard war eine der meistbeschäftigt Schauspielerinnen der Stummfilmzeit, meist in Nebenrollen, und hatte die zweifelhafte Ehre, später auf Hitlers Liste unersetzbarer Künstler zu landen. Den zweiten Teil der *Nibelungen* verreißt Roth dann sogar als »eine Katastrophe«,⁴² da er erhebliche kulturhistorische Fehler und billiges Pathos aufweise. Auch hier macht Roth letztlich das Drehbuch Thea von Harbous für das Misslingen verantwortlich, bescheinigt dem Film aber »wirkungsvolle Bilder«⁴³ und zweifelt auch jetzt nicht an Langs Begabung. Roth streift in den beiden Besprechungen der Nibelungensaga zwei Aspekte des Filmschaffens, die uns auch heute vertraut sind. Großproduktionen tragen ihre eigenen Risiken in

38 Ebd., S. 209.

39 Ebd., S. 210.

40 Ebd., S. 88.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 184.

43 Ebd.

sich. Manchmal konzentriert man sich dabei zu sehr auf den technischen Aspekt, so dass die Bilder und die Spezialeffekte, an denen es in Langs Nibelungen-Filmen nicht fehlte, zum Selbstzweck werden, während die Story auf der Strecke bleibt. Gerade wenn ein Film zuvor groß angekündigt wird und die Erwartungen schürt, kann die Enttäuschung groß sein. Zum zweiten sieht Roth in der Verfilmung des Nibelungenlieds die Chance, dass »durch diesen Film das Interesse breiter [...] Volksmassen für das bedeutendste literarische Dokument unserer Vergangenheit geweckt« werden könnte.⁴⁴ Auch wenn er nicht davon ausgeht, dass die Zuschauer nun in Scharen in die Buchläden strömen, um sich das Nibelungenlied zu besorgen, sieht er hier doch eine Chance für die Literatur. Dieser Weg vom Film zum Buch ist heute gang und gäbe.

Selbst wo man Satire vermuten kann, steht eine tiefere Einsicht dahinter. So in dem Artikel *Der Regisseur*, ein Beitrag, der am 7. März 1919 in der »Filmwelt« erschien. Roth spottet über diesen neuen Beruf, die übertriebene Bedeutung, die man ihm zuschreibt, und die Macht, die mit ihm verbunden ist, eine Macht auch über die Gunst von Schauspielerinnen. Dabei, so Roth, besitzt der Filmregisseur im Grunde kein besonderes Talent: »Er ist ein Maler, der nicht malt, ein Komponist, der nicht komponiert, ein Musiker, der nicht spielt, ein Priester, der nicht predigt, ein Sänger, der nicht singt.«⁴⁵

Hinter dem kurzen satirischen Beitrag steckt jedoch auch eine wahre Einsicht in diesen Beruf. Jemand, der etwas von Film versteht, nämlich Orson Welles, vertritt genau die gleiche Ansicht. Im berühmten Dokumentarfilm *Orson Welles: Paris Interview*, das Welles 1960 in seinem Pariser Hotelzimmer dem kanadischen Schauspieler und Produzenten Bernard Braden gab und in dem er über das Filmhandwerk reflektiert, sagt er sinngemäß: Filmregisseur ist der am meisten überschätzte Beruf, den es gibt. Ein Filmregisseur ist abhängig von den Fachleuten, die ihn umgeben: dem Kameramann, dem Beleuchter, den Schauspielern, Maskenbildnern, Musikern usw. Jeder einzelne dieser Fachleute versteht sein Handwerk besser als der Regisseur, der letztlich nur auswählt, dessen Talent darin besteht, Entscheidungen zu treffen und glückliche Zufälle zu erkennen und zu nutzen. ›Divine accidents‹ sei das Beste, was einem Regisseur passieren könne. Doch ein Filmregisseur könne völlig inkompotent sein und trotzdem dreißig Jahre lang enormen Erfolg genießen, ohne dass irgendjemand etwas bemerken würde. Zum Erstaunen des Interviewpartners bezieht Welles in diese Degradierung des Filmregisseurs auch *Citizen Kane* (1941) ein, seinen ersten Film, mit dem er

44 Ebd., S. 88.

45 Roth: *Werke 1*, S. 19.

sich nicht nur auf Anhieb in die Annalen der Filmgeschichte einschrieb, sondern der von manchem Filmkritiker als der beste Film aller Zeiten betrachtet wird. Das liegt unter anderem an den erstaunlichen Kameraeinstellungen und Kamerafahrten. Welles bestätigt gewissermaßen Roths Ansicht, indem er erklärt, diese Einstellungen gingen nicht auf das Konto des Regisseurs, sondern das des Kameramanns Gregg Toland. Welles hatte zwar Bühnen- und Radioerfahrung, aber von Kadrierung keine Ahnung. Seine Anweisungen an die Filmcrew wurden von Toland hinter seinem Rücken korrigiert. Toland hatte 1940 in John Fords Western *The Long Voyage Home* mit Tiefenschärfe zu experimentieren begonnen, d.h. mit Einstellungen, bei denen Vorder-, Mittel- und Hintergrund gleichermaßen scharf sind. Nur so waren einige der zu Recht berühmten Einstellungen von Welles' Films möglich. Ein ›shot‹ zu Beginn des Films zeigt zum Beispiel, wie der noch junge Kane im Hintergrund im Schnee spielt, eingerahmt durch ein Fenster, während im Vordergrund die Eltern mit einem Besucher seine Zukunft verhandeln. Möglich waren diese in der Filmgeschichte gefeierten Innovationen nur durch das technische ›Know-how‹ des Kameramanns.

Ein anderes Beispiel, das zeigt, dass Roth sich keineswegs nur an der Story eines Films orientiert, sondern andere Möglichkeiten des Mediums wahrnimmt, ist *Das Wachsfigurenkabinett* von Paul Lent. Henrik⁴⁶ Galeens Drehbuch kann Roth keineswegs überzeugen, er sieht darin erhebliche Schwächen: Die verschiedenen Motive sind nur lose aneinandergereiht, und Rahmen- und Binnenhandlung sind nicht überzeugend verknüpft. Dieses Manko, schreibt Roth, »gefährdet von vornherein die Einheitlichkeit des Werks«.⁴⁷ Roth attestiert dem Film jedoch eine »Einheitlichkeit der Stimmung. Sie täuscht über die auseinanderfallende Handlung hinweg«.⁴⁸ Der Film schafft durch ein phantastisch-abstraktes Setdesign, das jenem des bahnbrechenden *Caligari* kaum nachsteht, eine nächtliche, traumhafte, märchenhafte Atmosphäre, die spätere Horrorfilme wie *Mystery of the Wax Museum*, *Dead of Night* oder *House of Wax* inspiriert haben soll. Hier zeigt sich Paul Lenis Erfahrung als Produktionsdesigner und Art Director in Filmen von Lubitsch, Alexander Korda und Mikhail Kertész (Michael Curtiz). Für Leni kam nach dem *Wachsfigurenkabinett* denn auch sofort der Ruf nach Hollywood. Wenn Roth in seiner Besprechung die »Stimmungsfarbe« des Films als seine größte Qualität hervorhebt, zeigt er kinematographisches Gespür: Der Film gilt heute, auch wenn er möglicherweise der

46 In der Werkausgabe steht irrtümlicherweise »Henri«. Leider weist die Werkausgabe gerade bei Filmtiteln und Namen von Filmschaffenden zahlreiche Fehler auf.

47 Roth: *Werke 2*, S. 301.

48 Ebd., S. 302.

erste Anthologie-Film war, nicht wegen seiner Geschichten, sondern wegen seines Stils und seiner Beleuchtung als Meisterwerk des Expressionismus.

Nicht nur legt Roth manchen seiner Besprechungen filmische Kriterien zugrunde, er nimmt den Film als Medium mit eigenen Gesetzen wahr. So erwartet er von einer Literaturverfilmung wie *Oliver Twist* keineswegs »Werktreue«, denn ihm ist bewusst, dass Film mit eigenen Mitteln erzählt. Details, die im Roman wichtig sind, können, ja müssen im Film weggelassen werden, sie würden den Film langatmig machen.⁴⁹ Im Verhältnis von Literatur und Film stellt der Schriftsteller und Filmregisseur Ludwig Wolff einen interessanten Fall dar, mit dem sich Roth auseinandersetzt. Der Österreicher Wolff verfasste einige erfolgreiche Unterhaltungsromane, die er selbst verfilmte. Roth merkt dazu an: »Theoretisch kann ein Romancier sein eigener Filmregisseur sein. Man darf es nur weder dem Roman noch dem Film anmerken. Diesem nicht, daß er aus einem Roman entstand, der von vornherein als Film gedacht war. Jenem nicht, daß er zu dem Zweck entstanden ist, im späteren Leben ein Film zu werden.«⁵⁰ Wieder argumentiert Roth mediengerecht, wenn er anmerkt, Wolff hätte die zahlreichen Dialoge in seinem Roman *Garragan* nicht in der Verfilmung übernehmen sollen, denn nun habe der Stummfilm zu viele Titel. Weitaus besser gefällt ihm an dem Film das rein Kinematographische und Visuelle: die Fahrten durch Städte und Landschaften.⁵¹

Man muss, das weiß Roth, für den Film anders schreiben als für einen Roman oder eine Erzählung. Film und Literatur sind verschiedene Medien mit je eigenen Mitteln, darum hält Roth es für völlig verfehlt, dem Publikum ein Filmmanuskript vorzulesen, ein »Experiment«, dem er im August 1920 beiwohnte. Für Roth ist eine solche Veranstaltung nicht nur ein lächerlicher Versuch, dem Film auf Umwegen einen literarischen Anstrich und Kunstwert geben zu wollen, sondern auch ein Verkennen des Mediums. »Ein Filmmanuskript kann man nicht vorlesen, sondern, wenn man will, vorgestikulieren. Denn nicht das Wort, sondern die Geste ist das künstlerische Ausdrucksmittel für das Filmwerk.«⁵²

Der Drehbuchautor, der für den Film einen ganz eigenen Schreibstil entwickelte und den Roth am höchsten schätzt, ist Carl Mayer:

Der große, künstlerische deutsche *Film* dieses Jahres heißt: »Der letzte Mann«. Sein Verfasser ist Carl Mayer, der einzige deutsche Film-Dichter. Ich betone »Dichter«, weil es viele Manuskriptverfasser und –verfertiger gibt. Carl Mayer aber dichtet Filme, wie man

49 Vgl. ebd., S. 303.

50 Ebd., S. 293.

51 Vgl. ebd., S. 293f.

52 Roth: *Werke 1*, S. 323.

Gedichte, Erzählungen und Dramen dichtet [...]. [...] Er ist kein Sprachdichter, sondern ein Bilddichter. Der Dichter malt, singt und spricht mit Worten. Der Filmdichter, wie ihn allerdings der einzige Carl Mayer repräsentiert, malt, singt und spricht in direkten Bildern.⁵³

Roth hatte Einblick in das Drehbuch zu *Der letzte Mann* und erkennt anhand von Mayers technischen Erläuterungen und Anweisungen, wie hier ein Autor filmisch denkt und sieht, wie er Situation an Situation reiht:

Dazwischen stehen die technischen Erläuterungen und Anweisungen: »Großaufnahme«, »Blende!« usw. Diese Regiebemerkungen verraten die Struktur des schöpferischen Prozesses: Die dichterische Vision verwandelt sich (bewußt oder unbewußt) in die filmtechnische Art zu sehen. Die Intuition hat mit der Technik einen Bund geschlossen.⁵⁴

Roth zeigt hier sicheres Gespür für die neue, rhythmisierte Filmsprache, die Carl Mayer in seinen Drehbüchern (zu denen auch *Caligari* sowie Murnaus *Sonnenaufgang* zählen) entwickelte und die ihn zu einem der bedeutendsten Drehbuchautoren der Weimarer Republik machten. Heute gilt der Carl-Mayer-Drehbuchpreis als eine der wichtigsten filmischen Auszeichnungen in Österreich. Für Roth ist es ein Glücksfall, dass der Filmdichter Mayer auf den kreativen Regisseur Murnau und einen Kameramann »von dem dichterischen Anschauungsvermögen«⁵⁵ eines Karl Freund stieß. Freund entwickelte in *Der letzte Mann* die Technik der ›entfesselten Kamera‹, die Kamerafahrten erlaubte, die vorher so nicht zu sehen waren. Später wirkte er an Fritz Langs *Metropolis* mit und an dem Dokumentarfilm *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, bald darauf kam der Ruf nach Hollywood, wo er 1931 bei *Dracula* mit Bela Lugosi hinter der Kamera stand und im Jahr darauf in dem Film *Die Mumie* mit Boris Karloff Regie führte. Im Jahr 1937 sollte er für die Kameraarbeit bei *The Good Earth* (deutsch: *Die gute Erde*) den Oscar bekommen. Was immer Roth zu seinem späteren vernichtenden Urteil über das Filmhandwerk veranlasst haben mag, 1925 zeigt er dafür Sensibilität, Interesse und echte Begeisterung; so feiert er am Ende seiner Rezension *Der letzte Mann* als einen »der besten Filme nicht nur Deutschlands, sondern der Welt«.⁵⁶

Film und Wirklichkeit

Manche Ausführungen Roths nehmen Gedanken vorweg, die sein Kollege bei der »Frankfurter Zeitung«, Siegfried Kracauer, später in seiner *Theorie*

53 Roth: *Werke* 2, S. 324.

54 Ebd.

55 Ebd., S. 325.

56 Ebd., S. 327.

des Films darlegte. Für Kracauer – das kommt bereits im Untertitel seines Buchs: *Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* zum Ausdruck – schafft der Film auf besondere Weise eine Verbindung zur Wirklichkeit, zu unserer Welt, zu »dieser Erde, die unsere Wohnstätte ist«.⁵⁷ Diese von Gabriel Marcel übernommene Formulierung führt Kracauer in seinem letzten, die Parallelen zwischen Historiographie und Film/Fotografie erkundenden Buch *Geschichte – Vor den letzten Dingen* noch einmal an, so wichtig scheint sie ihm zu sein. Der Film schafft eine intime Beziehung zur Materialität der Dinge und zum Alltagsdasein. In Kracauers Worten: »Roland Caillos, einer der wenigen Kritiker, die dieses Thema überhaupt anschneiden, sagt: ›Auf der Leinwand gibt es keinen Kosmos, nur Erde, Himmel, Bäume, Straßen und Eisenbahnen, kurz: Materie.‹«⁵⁸ Was man durch Gewohnheit gar nicht mehr sieht, wird durch das Kino gerettet. Zur Moderne gehört nämlich auch der Verlust des sinnlichen Kontakts mit der Welt, diese Erfahrung ist uns im digitalisierten 21. Jahrhundert noch eindringlicher vertraut als den Menschen im 20. Jahrhundert. Kracauer plädiert für ein Denken *durch* die Dinge, statt abstrakt *über* sie zu denken. Der Filmzuschauer soll sich von der sinnlichen Erscheinung der Dinge affizieren lassen. Der Film erfasst den Fluss des Lebens und unterscheidet sich dadurch vom Theater, dass er Natur im Rohzustand präsentiert.

Liest man Roths Kritiken zu Dokumentarfilmen wie *Nanuk aus dem Norden*,⁵⁹ den Film über Lenins Begräbnis,⁶⁰ den Tierfilm über eine Tiger-spinne⁶¹ oder über die Mount-Everest-Expedition des englischen Generals Bryce,⁶² so fällt auf, wie Roth hier die materielle Wirklichkeit feiert. Nicht groß angekündigte Monumentalfilme wie *Quo vadis* oder *Nibelungen* sind für ihn die echten Sensationen, sondern diese Dokumentarfilme.⁶³ Darin geht es kaum um Handlung, es geht um Geschehen, um Wirklichkeit, um Tiere, Bäume, Flüsse, Wälder, Schneefelder, das Werfen einer Harpune, das Zerlegen eines Fisches, eine langsame Eisenbahn, die in die Weite der russischen Ebene hineingleitet, an der Strecke Bauern, weiße Atemwolken vor den Mündern, Raureif an Wangen, Brauen und Bärten. Roths Besprechungen der genannten Filme bestehen zum großen Teil aus einer ehrfürchtigen Aufzählung der Dinge, die man sieht. Zu *Die Karawane*, einem Film über

57 Zit. nach Becker: *Perspektiven*, S. 190.

58 Kracauer: *Theorie des Films*, S. 348.

59 Roth: *Werke 2*, S. 52–54.

60 Ebd., S. 50–51.

61 Ebd., S. 149–151.

62 Ebd., S. 185–186.

63 Vgl. ebd., S. 186.

das Schicksal deutscher Auswanderer in den Wilden Westen Nordamerikas, schreibt Roth:

Ein ganzer Wagetrain durchquert einen breiten Fluß. Die Pferde, die Ochsen, die Kühe waten durch das Wasser. Die unmittelbare Lebendigkeit der Tiere im unmittelbaren Leben der Wellen; ernste schwere Bewegungen der Körper durch das heiter bewegte silberne Wasser. Wir zittern um jedes Pferd, jeden Stier, jedes Kind. Wie atmen wir erlöst, wenn wir sehen, daß sie am anderen Ufer wieder emporsteigen, schwer, langsam, mächtig – dem Tod entronnen.⁶⁴

Roth ist begeistert von der physischen Realität, die hier gezeigt wird, die zugleich die historische und materielle Realität der Aussiedler einfängt. Zweimal fällt hier das Wort ›unmittelbar‹, und es gibt Aufschluss über Roths Realismus-Verständnis. Wie für Kracauer ist für Roth die realistische Tendenz des Kinos wichtiger als die formgebende Tendenz. Er lehnt allzu starke Stilisierungen, exzentrische Kameraperspektiven, auffallende Montagetechniken ab; das zeigt sich an seiner Auseinandersetzung mit Eisenstein. Zwar erkennt Roth die Bedeutung des russischen Regisseurs, doch gerade die »photographischen Meisterleistungen«, die Filmkenner am *Potemkin* rühmen, erachtet Roth eher als

kunstgewerbliche Meisterstücke [...]. Verdienste des Apparats ebenso wie desjenigen, der ihn dirigierte, Folgen eines Einfalls und eines Spieltriebs, dessen Resultate sehr oft überschätzt werden – im Film wie auf anderen Gebieten. Die sogenannte »künstlerische Wirkung« eines auf ungewöhnliche Weise photographierten Kanonenlaufs beruht zum Teil auf dem psychologisch wichtigen Moment der Überraschung, die der Zuschauer [...] mit Ergriffenheit verwechselt.⁶⁵

In den raffinierten Kunstmitteln sieht Roth also gerade nicht den ästhetischen Wert des Films. »Sogenannte Kunstmittel sind selten auch Mittel der Kunst.«⁶⁶ Die Darstellung der erschreckend realistischen Zustände auf dem meuternden Kriegsschiff findet Roths Zustimmung, doch er wirft Eisenstein vor, aus propagandistischen Gründen den Marinearzt als physisch lächerlichen Winzling und die Maden in den Fleischrationen der Matrosen als übertrieben groß zu präsentieren. Diese der Karikatur nahekommenden Stellen erscheinen ihm »fehlerhaft und verlogen [...] Und je besser mir der Film im ganzen gefiel, desto sehnlicher wünschte ich, sein trefflicher Regisseur hätte in mir die gleiche Empörung hervorzurufen vermocht, wenn der Doktor mittelgroß und die Maden winzig geblieben wären.«⁶⁷ Auch hier zeigt sich eine erstaunliche Parallele zu Kracauer, der Filme mit allzu ein-

64 Ebd., S. 362.

65 Roth: *Werke 3*, S. 195f.

66 Ebd., S. 196.

67 Ebd.

deutiger politischer Botschaft ablehnte, denn sie verwenden die materiellen Phänomene »nicht in deren eigenem Interesse, sondern in der Absicht, ein sinnvolles Ganzes zu etablieren«,⁶⁸ d.h. sie unterwerfen die Realität einem ideologischen Blick. Natürlich erscheint uns heute die Vorstellung eines objektiven Kamerablicks problematisch, denn worauf man die Kamera hält, entscheidet, was der Zuschauer sieht. Dennoch bleibt festzuhalten, dass Roth Filme bevorzugt, die möglichst ohne Eingriffe des Apparats im Buch der Natur lesen. In dem Dokumentarfilm über Lenin scheint Roth die Unbeholfenheit des Kameramanns, der viele Gelegenheiten zu einer starken Bildwirkung versäumt, nicht unbedingt ein Nachteil zu sein. »Vielmehr rettet seine Ungeschicklichkeit die lyrische Schönheit des russischen Winters und die dramatische der russischen Gesichter.«⁶⁹

Roth gibt wie Kracauer einem Kino den Vorzug, das nicht von einer Idee ausgeht und auch nicht zuallererst den Intellekt anspricht, sondern die materielle Welt einfängt, und zwar möglichst ohne allzu großen technischen Aufwand. Am Ende seines Artikels zu den Filmen *Das große weiße Schweigen* über die Südpolexpedition Scotts und *Die Karawane* schreibt Roth: »Wieviel wunderbare Filme hätten wir, wenn wir kein ›Filmmmanuskript‹ verwenden würden, sondern einfach die Welt, die Tatsachen«.⁷⁰ Das ist ein Plädoyer für die Wahrnehmung der äußeren Wirklichkeit, einer Wirklichkeit, die von leibhaftigen Dingen und Menschen erfüllt ist. Ein Plädoyer auch für die Wahrnehmung scheinbar unbedeutender Gegenstände, von der Eigenart einer Gebärde, von Orten, von alltäglichen Verrichtungen. Von Dingen, die einfach da sind. Das kommt Roths eigener Romanästhetik nahe. Der Film stellt für den jungen Roth keine Schattenwelt dar, im Gegenteil, er sieht in ihm das Medium, das uns die Wirklichkeit enthüllt.

Literaturverzeichnis

- Becker, Andreas: *Perspektiven einer anderen Natur. Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung*. Bielefeld: transcript 2004.
- Bilger, Burkhard: *What George Miller Has Learned in Forty-Five Years of Making »Mad Max« Movies*. Interview. »The New Yorker«, 19.5.2024. Online: <<https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/what-george-miller-has-learned-in-forty-five-years-of-making-mad-max-movies>> (Zugriff: 12.8.2024).
- Bussiek, Dagmar: *Benno Reifenberg 1892–1970. Eine Biographie*. Göttingen: Wallstein 2011.

68 Kadritzke: *Der umstellte Fluss des Lebens*.

69 Roth: *Werke 2*, S. 51.

70 Ebd., S. 363.

- Goll, Yvan: *Das Kinodram*. In: ders.: *Gefangen im Kreise. Dichtungen, Essays und Briefe*. Hg. Klaus Schumann. Leipzig: Reclam 1982, S. 223–225.
- Heizmann, Jürgen: *Massenmedium: Hermann Broch und der Film*. In: *Hermann Broch und die Künste*. Hgg. Alice Staškova, Paul Michael Lützeler. Berlin, New York: De Gruyter 2009, S. 75–92.
- Kadritzke, Till: *Der umstellte Fluß des Lebens. Siegfried Kracauer und Politische Cinephilie*. Online: <<https://www.critic.de/special/der-umstellte-fluss-des-lebens-siegfried-kracauer-und-politische-cinephilie-4494>> (Zugriff: 20.8.2024).
- Kaes, Anton (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. München: dtv 1978.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Übers. v. Friedrich Walter, Ruth Zellschan. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1964.
- Roth, Joseph: *Werke 1. Das journalistische Werk 1915–1923*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989.
- Roth, Joseph: *Werke 2. Das journalistische Werk 1924–1928*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989.
- Roth, Joseph: *Werke 3. Das journalistische Werk 1929–1939*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989.
- Ondaatje, Michael: *Die Kunst des Filmschnitts. Gespräche mit Walter Murch*. Übers. v. Gerhard Midding. München: dtv 2008.

Zusammenfassung

Joseph Roth scheint auf den ersten Blick zu den konservativen Denkern zu gehören, die für das neue Medium Film nur Verachtung übrigahaben. Doch in seinen frühen journalistischen Arbeiten begegnet uns Roth als Filmfreund. Er erkennt die künstlerischen Qualitäten expressionistischer Filme wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* oder *Der letzte Mann*, begeistert sich für Actionfilme und zeigt erstaunliche Einsichten in die Arbeitsweisen und medialen Eigenschaften des Films. Sein Plädoyer für die Erfassung der materiellen Welt durch den Film nimmt Gedanken vorweg, die Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films* entwickelte.

Schlüsselwörter

Joseph Roth, Siegfried Kracauer, Kino, Realismus, filmische Kunstmittel, Zirkus

Sažetak

Na prvi pogled Joseph Roth pripada konzervativnim misliocima koji su gajili prezir prema filmu kao novom mediju. No u svojim ranim novinarskim tekstovima Roth nastupa kao prijatelj filma. Prepoznaje umjetničke kvalitete ekspressionističkih filmova poput *Kabinet Dr. Caligarija* i *Posljednji čovjek*, oduševljen je akcijskim filmovima te ima impresivne uvide u funkcioniranje i medijske karakteristike filma. Njegov pledoaje za prikaz materijalnog svijeta putem filma anticipira ideje koje će kasnije razviti Siegfried Kracauer u svome djelu *Teorija filma* (*Theorie des Films*).

Ključne riječi

Joseph Roth, Siegfried Kracauer, kino, realizam, sredstva filmskog umjetničkog izričaja, cirkus

Wolfgang Müller-Funk | Drosendorf, wolfgang.mueller-funk@univie.ac.at

Zwischen Verdammnis und Magie

Joseph Roths mediale Apokalypse in *Der Antichrist*

1. Roths frühe Kritik der modernen Gesellschaft

Ich bin nicht ein Kind dieser Zeit, es fällt mir schwer, mich nicht geradezu ihren Feind zu nennen. Nicht daß ich sie nicht verstünde, wie ich es so oft behaupte. Dies ist nur eine fromme Ausrede. Ich will einfach, aus Bequemlichkeit, nicht ausfällig oder gehässig werden, und also sage ich, daß ich nichts verstehe, von dem ich sagen müßte, daß ich es hasse oder verachte.¹

Dieses rhetorische Bekenntnis Franz Ferdinand Trottas, das Stillschweigen vorgibt, wo es doch spricht, lässt sich als eine Art Selbstdeklaration des Autors lesen, als dessen Freund Trotta agiert. Der historische Kontext des Romans *Die Kapuzinergruft* (1938) legt es nahe, die Feindschaft gegen ›diese Zeit‹ als einen Reflex auf den Triumph des Nationalsozialismus in Deutschland und Österreich zu deuten. Eine solche Einschätzung übersieht, dass die Wurzeln für Roths Ablehnung der modernen Gesellschaft viel weiter zurückgehen und sich auch in seiner ›linken‹ Periode – zwischen 1918 und 1925 also – nachweisen lassen.

Abstract: Joseph Roth's essay *The Antichrist* (1934) is a blend of conservative cultural criticism and progressive values, typical of its period. What makes his insights distinctive is the combination of discontent with capitalism and technological civilization with a media critique emphasizing metaphysical and existential yearnings: the obsession with eternity, media production of a second world of shadows, replacement of God by man – an act that irreversibly destroys the godlike features of a being created in God's image. By advancing this diagnosis in a text which is unusually theoretical in comparison to his other writings, Roth participates in contemporary debates on virtuality and the simulacrum.

Key words: Joseph Roth, Max Picard, cultural criticism, media criticism, apocalypse

¹ Joseph Roths Werke werden nach der von Klaus Westermann hg. Gesamtausgabe zitiert, hier: *Werke* 6, S. 227.

So verachten oder beargwöhnen bereits im Frühwerk fast sämtliche seiner revolutionären Helden Technik und Fortschritt, die als bedrohliche Herrschaft der Maschine über den Menschen gewertet werden. Die Verwerfung jeglicher Philosophie des (technischen) Fortschritts zieht die Ablehnung der russischen Revolution nach sich, die Roth als Weg nach Amerika, als Zerstörung authentischer menschlicher Gemeinschaft interpretiert. Fortschritt und Emanzipation, urteilt etwa Friedrich Kargan gegenüber seiner bürgerlichen Freundin Hilde in dem Roman *Der stumme Prophet*, seien das Werk des Kapitalismus und der Bourgeoisie. Folgerichtig geht jede Übernahme dieser Ideale mit der Verbürgerlichung der Revolution und des Proletariats einher, wie sie in der Sozialdemokratie, aber auch im siegreichen Bolschewismus ihren sichtbaren Ausdruck findet. Was in Roths literarischem und essayistischem Werk zum Vorschein kommt, ist eine Kapitalismuskritik, in der sich sozialistische und konservative Elemente eigentlich kreuzen und ergänzen. Die Brisanz dieser Art von Kulturkritik wird freilich dadurch abgeschwächt, dass Roth von Anfang an, auf Grund seiner Herkunft und im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen, eine dezidiert antinationalistische und skeptisch-antiideologische Haltung einnimmt.

Vom »Joch der ›materiellen Kultur‹« und der »Lokomotive des technischen Fortschritts«, die »das humanistische Ideal von der ›edlen Kraft und Güte‹ zermalmt«, vom Triumph des »Unterleibsmenschen« und von den »satanischen Strömungen der Zeit« ist schon in einem frühen Feuilleton der Wiener Jahre die Rede.² In dem 1920 erschienenen Text mit dem bezeichnenden Titel *Die Auferstehung des Geistes* heißt es unter anderem:

Denn so verstrickt ist er [der Mensch] in die Materialität der Gegenwart, so sehr Bettler und Kämpfer um sein »nacktes Dasein«, so sehr Kind des Jahrhunderts, in dem die Maschine den Geist unterjochte, das Schießpulver seinen Erfinder, das Objekt den Mächtigen, der Götte seinen Schöpfer, daß ihm die Widernatürlichkeit und Verkehrtheit der Machtverhältnisse gar nicht zum Bewußtsein kommen, daß er die Ursache seiner Leiden ausschließlich in der plötzlichen, aber dauernden Stagnation seiner Gottheit Maschine sucht und findet, und sein Heil nur von einer reichlichen Mehlblieferung abhängig macht.³

2. Politische Theologie in *Der Antichrist*

Die Bedeutung des aus 19 Miniaturen bestehenden, 1934 erstmals erschienenen Essays *Der Antichrist* besteht nicht zuletzt darin, dass er die Summe der Gedankenwelt des Autors enthält. Seinen kulturpessimistischen Über-

2 Roth: *Werke 1*, S. 470, 471.

3 Ebd., S. 469f. Vgl. Müller-Funk: *Joseph Roth*, S. 40.

legungen aus den 1920er Jahren fügt er indes eine politische Theologie hinzu, die unmittelbar traditionelle Elemente aus dem christlich-jüdischen Erzählkomplex aufgreift und benennt. Roth bedient sich eines intertextuellen Verfahrens, das Gedanken, aber auch Gestik der alttestamentarischen Prophetie und daran anschließend aus der Apokalypse des Johannes von Patmos zur Folie für eigene Befunde über die moderne Welt macht.⁴ Eine nicht unbedeutende Rolle spielen auch einzelne Geschichten wie jene vom Goldenen Kalb oder vom Turmbau zu Babel. Damit deutet Roth im Anschluss an seine Tätigkeit als essayistischer Diagnostiker im Sinne eines prophetischen Tuns und Sprechens, das sich zweier biblischer Grundmuster bedient, Hybris und apokalyptische Strafe. In gewisser Weise legt Roths düstere Prognose nahe, dass sich die Menschheit bereits in jenem höllischen Weltzustand befindet, die der Apokalypse des Johannes zufolge dem Himmel auf Erden vorangeht. Von einer rettenden Wende in Gestalt eines Sieges über den Antichrist kann in Roths apokalyptischer Erzählung der Moderne indes nicht die Rede sein. Insofern ist seine kupierte Apokalypse – ähnlich wie so viele andere moderne kulturpessimistische Narrative, etwa jene des Philosophen Günther Anders, aber auch bestimmte Befunde in der *Dialektik der Aufklärung* von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno (etwa jene von der kollektiven *Verblendung*, die ja auch, wie wir noch sehen werden, bei Roth eine prominente Rolle spielt) – eine säkularisierte Version der Apokalypse. In dem intertextuellen Verfahren des Autors, bei dem er sich religiöser Interpretamente für die Zeitanalyse bedient, kommt zudem eine Renaissance religiöser Denkformen zum Tragen, in der sich die Geschichte des Menschen als eine Auseinandersetzung zwischen Gott und dem Antichrist darstellt. Das Böse, das durch die Religionskritik seit der Aufklärung zunehmend aus dem Diskurs verbannt wurde, feiert bei Roth unfröhliche Wiederkehr.

Durchaus im Spannungsverhältnis zu diesem eschatologisch-apokalyptischen Erzählkomplex findet sich in dem Makro-Essay, der wie ein Schlüssel zu Roths Werk anmutet, noch eine weitere intertextuelle Ebene, die im Verhältnis zu zwei wiederholt zitierten Autoren manifest wird: Der erste ist Roths Freund Stefan Zweig und sein Buch über Erasmus von Rotterdam, der zweite Max Picard, dessen Buch *Das Menschengesicht* (1929) Roth offenkundig intensiv studiert hat und dabei seinen Argwohn gegen die modernen Medien bestätigt fand. Der Kulturphilosoph Picard stand den neuen modernen Medien wie Film, Rundfunk und später dem Fernsehen ablehnend gegenüber, sah darin systematische Formen der Manipulation,

4 Zum apokalyptischen Narrativ vgl. Müller-Funk: *Die Kultur und ihre Narrative*.

die den Menschen von ihm selbst ablenken.⁵ Sowohl Zweigs Buch als auch Picards religiös unterlegtem Werk liegt ein Humanismus zugrunde, der durch die medialen aber auch politischen Entwicklungen in der Moderne massiv bedroht ist. Roth greift diesen Humanismus, der den Menschen zwischen Gut und Böse, zwischen dem Guten und dem Bösen angesiedelt sieht, auf und wendet ihn im Sinne einer politischen Theologie, in deren Zentrum das Verschwinden des Menschen und damit auch Gottes steht, an dessen Stelle eine gnostisch anmutende Welt tritt. Der Mensch, so lautet die Kernthese, hat sich selbst in einen Schatten verwandelt und ist zum Subjekt einer zweiten höllischen Welterschaffung geworden.

Bereits 1931 plant Roth – nach der offenkundig intensiven Lektüre von Max Picards *Das Menschengesicht* – ein Buch über die Gespenster seiner Epoche zu schreiben. Herzstück dieser und ähnlicher Projekte bildet dabei die Auffassung, dass die moderne Welt Täuschungen und Simulationen produziert, die nicht ohne weiteres als solche zu durchschauen sind, Blendwerke einer perfekten schwarzen Magie.

Wie so viele theoretisch und programmatisch getönte Essays ist *Der Antichrist* kreisförmig und redundant strukturiert. Er beginnt mit dem biblisch-theologischen Grundbefund der Moderne als Epoche des Unheils und veranschaulicht diesen an der Wirkungsweise moderner Medien wie des Films und des modernen Pressewesens, an Technik, Geld und Kapitalismus, aber auch – wie schon in seinen diversen Reportagen und Essays der 1920er Jahre – am Beispiel all jener neuen Formen von Politik, Ökonomie und Gesellschaft, Optionen, die er allesamt verwirft: das vom Mammon regierte, kapitalistisch-habgierige Amerika, das mittlerweile stalinistische Regime in Russland und den teuflischen Nationalsozialismus in Deutschland. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang auch die früh-grünen und spätromantischen Reflexionen, die schon in früheren Reportagen über Deutschland (Merseburg) zu finden waren, Hinweise auf die Zerstörung von Natur und Landschaft durch chemische Industrie, Erdöl und Bergbau.⁶

In der Schrift von 1934 wird dieser Befund kulturgeschichtlich zugespitzt. Die neue, von Technik und Kapital angetriebene Kultur ist das Resultat einer dramatischen menschheitsgeschichtlichen Wende, einer Art negativer Dialektik. Eine »Gewalt« habe sich, diagnostiziert Roth, »zwischen den Menschen und die Gnade der Vernunft gestellt«. Roth betont, dass »Industrie und technische Zivilisation« schon an sich das »Werk der Hölle« seien. Als verhängnisvoll wird demgegenüber der Aufstand gegen

5 Vgl. Lichau: *Menschengesichte*.

6 Vgl. Nürnberger: *Josephs Roths »Der Merseburger Zauberspruch«*.

»die ewig geheime Weisheit des Unendlichen« und die damit verbundene Hybris angesehen.⁷ Mit dieser Formel versucht Roth den Verdacht auszuräumen, dass er die Technik – das was der Philosoph Hans Blumenberg als eine selbstläufig gewordene »instrumentelle Evolution« beschrieben hat⁸ – kategorisch ablehnt. Das hat wohl auch damit zu tun, dass er Gott, Vernunft und Mensch im Sinne eines Humanismus, der sich nicht von Judentum und Christentum verabschieden möchte, als drei einander bedingende Momente ansieht. Dabei ist ein Gedankengang entscheidend, nämlich die These von der Gottesebenbildlichkeit des Menschen, die den roten Faden von Max Picards Buch *Das Menschengesicht* (1929) bildet, das Roth immer wieder ausführlich zitiert, zumeist als Motto vor bestimmten Abschnitten. Was Gott und Mensch gemein haben, eben die Vernunft, das ist für Roth, der die Option radikaler Rationalitätskritik unbedingt vermeiden möchte, ganz besonders wichtig. Ganz überzeugend ist ein solcher Lobpreis menschlicher Rationalität nicht, beschwört doch Roth sowohl im *Antichrist* wie auch in den Reportagen der 1920er Jahren immer wieder prophetisch die für Mensch und Natur so verderblichen, ja zerstörerischen Aspekte moderner Zivilisation herauf (Bergbau, moderne Kriegstechnik, chemische Industrie).

So entsteht das Bild einer Welt, in der sich drei katastrophale Momente ineinander verschlungen haben: der Triumph einer selbstläufigen technischen Zivilisation, die Schaffung einer unheimlichen medialen zweiten Welt und der Triumph totalitärer (Sowjetunion, Drittes Reich) oder demokratischer, plutokratisch-kapitalistischer Regime (USA). Sie tragen allesamt zum Tod des Menschen, das heißt zum Verschwinden einer metaphysischen Sphäre und zum Verlust der Freiheit des Individuums bei.

Betrachten wir ganz kurz den Aufbau des Essays und seine einzelnen Teile. Die ersten beiden Textstücke analysieren die Verkehrung der Welt und das Dazwischen-Treten einer Störung zwischen Mensch und Vernunft; die dritte, vierte, und fünfte Miniatur behandeln die ›teuflische‹ Veränderung durch das Kino und durch die visuellen Medien. Im sechsten und siebten Abschnitt wird die Zerstörung der Welt durch den großen Krieg, den Ersten Weltkrieg also, behandelt und beklagt, während sich die darauffolgenden Teile acht und neun mit der Kritik der Massenmedien, mit Rassismus und sozialer Ungerechtigkeit befassen. Im Anschluss daran (zehn und elf) schwenkt Roths Essay zu Russland (»Die rote Erde«) und zu Amerika (»Die Heimat der Schatten«). Die zwölfte Miniatur thematisiert zum ersten Mal den Raubbau an der Natur am Beispiel der Kohlebergwerke, in dem darauf-

7 Roth: *Werke 3*, S. 567, 568.

8 Blumenberg: *Beschreibung des Menschen*, S. 552.

folgenden Text werden die moderne Architektur und damit das Hochhaus gegeißelt – die Verwandlung der menschlichen Behausung in einen Käfig (13). Mit Giftgasen und giftigen chemischen Materialien befassen sich die sarkastisch gehaltenen Textstücke 14 und 15, während die Miniatur 16 das Judentum und die Miniatur 17 den eisernen Gott des Nationalsozialismus zum Thema haben. Die letzten beiden Textteile (18 und 19) befassen sich mit der Furcht des Menschen vor dem Menschen und dem religiös getönten Phänomen des Versuchers.

3. Die Perversion der Welt

Schon das erste Kapitel bedient sich der – negativen – Verkündigung: »Der Antichrist ist gekommen [...]«, daran schließt der analytisch-kritische Befund an, dass er »verkleidet« ist.⁹ Diese Maskerade des Bösen führt dazu, dass wir ihn nicht erkennen, obwohl er sich mitten unter und in uns befindet und unsere Häuser anzündet und Gift in die Seelen schon der Kinder träufelt. Besonders gefährlich ist indes ein Organ, das für das Sprechen unabdingbar ist: »seine[] lästerliche[], brandtragende[] Zunge«.¹⁰

Wir, die Menschen der Moderne, sehen seine teuflische Realität indes auch deshalb nicht, weil wir geblendet sind. Die Blindheit, mit der die Menschen mit Verweis auf die Bibel »vor dem Ende der Zeiten«¹¹ geschlagen sind, wäre demnach die subjektive Disposition des Menschen, während die Verkleidung und Maskierung der objektive teuflische Aspekt dieses (Un-) Heilsgeschehens ist.

Und nun kommt ein überaus interessanter Aspekt ins Spiel – die Abstraktion der Sprache, die schon in Hofmannsthals berühmten Chandos-Brief eine zentrale Rolle spielt. Dieser fingierte Brief beschreibt eine Krisenerfahrung mit der Sprache, muss doch Hofmannsthals junger Dichter erkennen, dass die Sprache eine zweite Wirklichkeit schafft, die die Dinge nicht erreicht, ja sogar verdeckt. Dem modernen Menschen bleiben nur die Namen der Dinge. Dieser ambivalente Charakter des sprachlichen Zeichens führt nach Roth dazu, dass der moderne Mensch nur mehr die akustischen oder graphischen »Schatten« und nicht das »Angesicht der Dinge« wahrnimmt.¹² Formen, Farben und Maße gehen dabei verloren.

9 Roth: *Werke* 3, S. 563.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Ebd.

Der Schatten ist das Resultat der sprachlichen Abstraktion und der visuellen Verdoppelung, wobei die Reduktion, das Absehen vom Konkreten, dass Besondere dieser Schattenwelt ausmacht – die nun sogleich mit den Toten der teuflischen Heimat, der Hölle gleichgesetzt wird. Roth spitzt seine radikale Kritik am modernen Dasein zu, wenn er meint, dass dieser Zustand den Turmbau zu Babel weit übertreffe. In dieser mythischen Erzählung ging es um eine Verwirrung der Sinne, während heutzutage – dieser Diagnose zufolge, die man als eine reale Dystopie verstehen könnte – alle die gemeinsame falsche Sprache sprechen.

Wir befinden uns in der Endphase einer apokalyptischen Falle, die durch Blendung und Täuschung charakterisiert ist. Im Unterschied zur Apokalypse des Johannes bleibt die schreckliche Gestalt der teuflischen Mächte verborgen, tritt sie doch in der Maske und im unscheinbaren »Gewand des Kleinbürgers«¹³ auf. Solche Verkleidungen sind nicht selten ethischer Art und appellieren vordergründig an positiv scheinende Werte wie Treue, Liebe, Opferbereitschaft, Keuschheit, Tugend, Zuversicht. Der Antichrist kommt nicht in der bekannten Gestalt eines »nach Schwefel stinkende[n] Zerstörer[s]«, sondern als lügnerischer Süßholzraspler, zuweilen gar, wie Roth schreibt, »als ein nach Weihrauch duftender Frommer«.¹⁴ Diese Maskierung ist ein sozialer und ideologischer Mechanismus, zugleich aber auch ein ethisches Problem. Denn die Verdrehung, die Perversion von Gut und Böse, beruht darauf, dass die Lüge zur Wahrheit erklärt wird, verspricht doch der Antichrist, also der pervertierte Christus, die Erlösung der Menschheit. Dass dieses düstere Szenario aber nicht nur für die Totalitarismen des 20. Jahrhunderts, sondern auch für demokratische Regime Gültigkeit besitzt, wird deutlich, wenn der Autor davon spricht, dass der Antichrist »sich bekreuzigt und gleichzeitig salutiert«, das »Vaterunser betet und an der Börse spielt«.¹⁵

4. Moderne visuelle Medien als Blendwerke

Blendwerke, täuschend echte Duplikate der Natur, bringt in der Erzählung *Leviathan* der ungarische Geschäftsmann Lakatos, die Inkarnation des modernen Bösen, in Umlauf; Blendwerke, die von den echten Korallen des Nissen Piczenik nicht zu unterscheiden sind. Mehr noch: die Nachahmung

13 Ebd., S. 565.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 565f.

nimmt die Stelle des Authentischen ein, während dieses zum historischen Abfall degradiert wird. Das historisch gravierendste Fallbeispiel für die technische Verdoppelung der Welt ist in Roths Augen unzweifelhaft der Film, dessen verstörende wie magisch anziehende Kraft bereits im Frühwerk angesprochen wird. Schon in *Zipper und sein Vater* sowie in den Feuilletons der zwanziger Jahre entwirft Roth in Umrissen eine ›Dämonologie‹ des Filmes, die dann in dem Prosa-Pamphlet *Der Antichrist* (1934) gipfeln wird, in dem Hollywood zur »Hölle-Wut«,¹⁶ zum Schattenreich der Toten erhoben wird, zum Hades einer modernen, ewigkeitssüchtigen Menschheit:

Der Schauspieler aber, der im Kino spielt, der bleibt in alle Ewigkeit auf der Leinwand, der einzigen Realität, auf der sich sein Leben abspielt, immer lebendig. Das heißt: sein Schatten, oder richtiger: seine Wahrheit (denn er ist da nur der Doppelgänger seines Schattens) ist »ewig«. Das heißt also: es gibt eine Art Menschen, die nicht als Menschen gelebt haben, sondern als Schatten: und es sind auch Menschen, die nicht sterben können. Sie können nicht sterben, weil sie niemals gelebt haben.¹⁷

Das Phänomen des Schattens, das in der deutschsprachigen Literatur bekanntlich bei Hofmannsthal und zuvor bei Chamisso prominent ist, spielt in Roths Essay eine tragende Rolle. Bei Chamisso ist der Verlust des Schattens ein dramatischer existenzieller Verlust, ein Abweichen von der Norm. Demgegenüber verfährt Roth ganz anders, wird doch der Schatten hier zum Substitut des verschwundenen Menschen. Er tritt an dessen Stelle, macht sich unabhängig von ihm, ›emanzipiert‹ sich gleichsam. Aber die Übermacht des Schattenhaften zeitigt erstaunlicherweise einen ganz ähnlichen Zustand von Identitätsverlust wie der Verlust des Schattens. Der Schatten bedeutet Reduktion auf die Zweidimensionalität, Verlust alles Farbigen. Vor allem aber tilgt der Schatten etwas, das in Max Picards Buch, dem Roth so viele Überlegungen verdankt, ins Zentrum rückt: das menschliche Gesicht, das für die Gottesebenbildlichkeit des Menschen steht. Anders als im Falle des Spiegels bringt der Schatten das Gesicht vollständig zum Verschwinden. Der Spiegel gibt das Gesicht wieder, das sich selbst nicht betrachten kann; der Schatten bringt es zum Verschwinden und es lässt sich nur umrisshaft erahnen. Wenn Roth die antike Hölle, den Hades, aufruft, dann geschieht das nicht zufällig, wird doch dieser Nachlebe-Ort von Schattenwesen bevölkert. Und in dieses Schattenreich hat sich die menschliche Gesellschaft in der Moderne verwandelt – so lautet, Picard radikalisierend, der Befund bei Joseph Roth. Erst recht in der Welt des Filmes, der in Bewegung versetzten Photographie, die von Sekundärschatten bevölkert ist.

16 Ebd., S. 612, 614.

17 Ebd., S. 573.

Auch wenn Roth das nicht ausdrücklich sagt, so verdankt sich seine Kritik doch dem alttestamentarischen Bilderverbot, wie es etwa in der Geschichte vom Goldenen Kalb heraufbeschworen wird. Das dominant bildhafte ikonische Zeichensystem (Charles Sanders Peirce) steht unter dem Verdacht einer fragwürdigen und frevelhaften Reduplikation der Welt, der Schaffung einer Schein- und Ersatzwelt, eben einer Schattenwelt. Den Hintergrund dieser Verstörung bildet die Annahme eines magischen Zusammenhangs zwischen dem Bild und dem Abgebildeten: Wer ein Bild von einem anderen Menschen gemacht hat, der hat sich ihn und seine Seele angeeignet. Vor diesem magischen Hintergrund wirkt der Vergleich von Gewehr und Kamera (idiomatisiert im Verb »schießen« für »fotografieren«) plausibel. Daher auch die These von Joseph Roth, der Zar sei schon lange vor 1917 ermordet worden, nämlich damals, als bewegte Bilder von ihm festgehalten wurden, die ihn überleben werden. Dies ist kein nachträglicher Befund, vielmehr war es der die Kamera aktivierende Knopfdruck selbst, der dieses ewige Leben des Zaren und seiner Familie geschaffen und das eigentliche Leben damit ausgelöscht hat.

Dass Roth über einen erstaunlichen Sensus für das Unheimliche verfügt, zeigt folgende Passage aus dem Pamphlet:

Begegnet mir zuweilen ein Schauspieler, dessen Gesicht und Körper mir aus den Schaustückken des Kinos bekannt sind, so scheint es mir, daß ich nicht ihm selber, sondern seinem Schatten begegne; wo es doch gewiß ist und meine Einsicht es mir sagt daß er der Urheber jenes Schattens ist, den ich von der Leinwand her kenne. Dennoch wird er also, wenn er mir begegnet, wie er lebt und lebt, der Schatten seines eigenen Schattens.¹⁸

Joseph Roth konnte nicht die Theoreme des Simulacrum kennengelernt haben, wie sie der französische Philosoph Jean Baudrillard in den 1980er Jahren entwickelt hat. Die digitale Revolution, die Platons Höhlengleichnis eine neue Bedeutung verleiht, hat die These vom drohenden Verschwinden der ontischen Differenz zwischen Realität und Fiktion beflügelt. Denn auch in dem Höhlengleichnis sehen die Höhlenbewohner nur die toten Schatten und nicht die lebendigen Wesen, ohne die es keine Schatten gäbe. Bereits Platon operiert mit der Annahme einer zweiten Realität, die die erste zum Verschwinden bringt und sich damit selbst zur ersten und einzigen macht.

18 Ebd., S. 572.

5. Fazit

Roths Essay ist eine Melange von konservativer, ja religiös bestimmter Kulturkritik und progressiven Werten (Pazifismus, Sozialkritik, Kritik am Rassismus und Nationalismus). Damit ist Roth durchaus ein Kind seiner Zeit, gibt es doch unzählige Beispiele einer solchen komplexen Überlagerung konservativer und progressiver Zugänge – in der Kritischen Theorie, in der Nachfolge von Husserl und Heidegger oder in post-romantischen grünen Diskursen.

Die Besonderheit oder, wenn man so will, das Originelle von Roths Befunden ist, dass er in sein Unbehagen an Kapitalismus und technischer Zivilisation eine Medienkritik integriert, die metaphysische und existentielle Sehnsüchte zutage fördert: Ewigkeitsobsessionen, die Schaffung einer zweiten schattenhaften Welt, die Ersetzung Gottes durch den Menschen – ein Akt, der freilich die menschliche Gottesebenbildlichkeit irreversibel zerstört. So führt der Sieg des Menschen über seinen ermordeten Schöpfer (Nietzsche) zum Untergang des Homo sapiens. Mit dieser Diagnose, in diesem für seine Verhältnisse ungewöhnlich theoretischen Text, mischt sich Roth in die gegenwärtigen Debatten über Virtualität und Simulacrum ein. Es gibt bei Roth in der Tat ein postmodernes Moment.

Literaturverzeichnis

- Blumenberg, Hans: *Beschreibung des Menschen*. Berlin: Suhrkamp 2014.
- Lichau, Karsten: *Menschengesichte. Max Picards literarische Physiognomik*. Berlin, Boston: De Gruyter 2014.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative*. 2. Auflage. Wien, New York: Springer 2008.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Joseph Roth. Besichtigung eines Werks*. Wien: Sonderzahl 2012.
- Nürnberger, Helmuth: *Josephs Roths »Der Merseburger Zauberspruch«. Ein Bericht von 1930 über Naturzerstörung durch die Leuna-Werke*. »Literatur in Wissenschaft und Unterricht« 22 (1989), S. 15–29.
- Roth, Joseph: *Werke 1. Das journalistische Werk 1915–1923*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989.
- Roth, Joseph: *Werke 3. Das journalistische Werk 1929–1939*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991.
- Roth, Joseph: *Werke 6. Romane und Erzählungen 1936–1940*. Hg. Fritz Hackert, Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991.

Zusammenfassung

Roths Essay *Der Antichrist* von 1934 ist eine durchaus zeittypische Melange von konservativer Kulturkritik und progressiven Werten. Die Besonderheit seiner Befunde ist, dass er in das Unbehagen an Kapitalismus und technischer Zivilisation eine Medienkritik integriert, die metaphysische und existenzielle Sehnsüchte zutage fördert: Ewigkeitsobsessionen, die Schaffung einer zweiten schattenhaften Welt, die Ersetzung Gottes durch den Menschen – ein Akt, der freilich die menschliche Gottesebenbildlichkeit irreversibel zerstört. Mit dieser Diagnose, in diesem für seine Verhältnisse ungewöhnlich theoretischen Text, mischt sich Roth in die gegenwärtigen Debatten über Virtualität und Simulacrum ein.

Schlüsselwörter

Joseph Roth, Max Picard, Kulturkritik, Medienkritik, Apokalypse

Sažetak

Rothov esej *Der Antichrist* (1934) predstavlja mješavinu konzervativne kritike kulture i progresivnih nazora, nimalo neobična za onodobnu publicistiku. No Rothovi su stavovi posebni po tome što nelagodu spram kapitalizma i tehničke civilizacije kombiniraju s kritikom medija u kojoj do izražaja dolaze određene metafizičke i egzistencijalne žudnje: opsesija vječnošću, medijska proizvodnja svijeta sjenâ, zamjena Boga čovjekom – čin koji nepovratno razara bogolikost bića stvorenoga na sliku Božju. Ovom dijagnozom, u tekstu koji svojim teorijskim karakterom predstavlja iznimku u njegovu opusu, Roth se uključuje u suvremene rasprave o virtualnosti i simulakru.

Ključne riječi

Joseph Roth, Max Picard, kritika kulture, kritika medija, apokalipsa

Jörg Jungmayr Miguel | Frei Universität Berlin, jungmayr@zedat.fu-berlin.de

Joseph Roth, Soma Morgenstern und die Musik

Über Joseph Roth und die Musik reden, das heißt über Joseph Roth und Soma Morgenstern reden. Beide sind im Abstand von wenigen Jahren in Galizien geboren – Morgenstern 1890 in Budzanów, Roth 1894 in Brody –, beide verbindet eine lebenslange Freundschaft, beide sind Journalisten und Schriftsteller und beide stehen in entscheidenden Stationen ihres Lebens im engen Austausch miteinander. Aber während Roth schon zu Lebzeiten ein vielgelesener und vielübersetzter Autor war, ist Morgenstern – zu Unrecht – ein »vergessener Weltliterat« geblieben, so Ulrich Faure.¹ Morgenstern war – und das unterscheidet ihn von Roth – ein äußerst produktiver Musikkritiker, der in freundschaftlichem Kontakt mit Komponisten, Dirigenten, Musikern und Theoretikern wie Alban Berg, Karol Rathaus, Otto Klemperer, Jascha Horenstein, Eduard Steuermann, Anton Webern oder Theodor W. Adorno stand. In seinen von 1928 bis 1934, d.h. bis zu seinem erzwungenen Ausscheiden aus der Redaktion, in der »Frankfurter

Abstract: Despite his claim he knew nothing about music, Joseph Roth surprisingly wrote about it quite extensively in his journalistic and literary texts. The beginning and ending of his conscious musical experience is marked by Jewish-Ukrainian folklore, introduced to him by his friend Soma Morgenstern, who also facilitated his encounter with modernism in music.

Key words: Joseph Roth, Soma Morgenstern, Jewish-Ukrainian folklore, classical and modern music, popular music

1 Faure: *Ein vergessener Weltliterat*, S. 12f.

Zeitung« erschienenen Artikeln dokumentiert er das avantgardistische Musikleben Wiens der Zwischenkriegszeit. Alban Berg ist neben Roth die zentrale Gestalt für ihn, beide waren »der Segen [s]eines Lebens«.²

Seine nach dem Zweiten Weltkrieg verfassten Erinnerungen an Berg (»the major insight we have into Berg's personal life«, so die Musikwissenschaftlerin Joan Allen Smith)³ und an Roth waren ursprünglich als Teile einer nie realisierten Autobiographie konzipiert worden und zeigen, wie sehr Musik und Literatur bei Morgenstern verschränkt sind.

Zu einem intensiven Austausch zwischen Roth und Morgenstern über Musik kommt es im Frühjahr 1914 in Wien. Auf einem Spaziergang erklärt Roth seinem Freund, er sei völlig unmusikalisch:

Auf einem Ausflug nach Rodaun bei Wien gingen wir stundenlang über die Wiese in Lainz. Es war ein sanfter, sonniger Tag im Frühherbst. Roth war damals gut zu Fuß. Aber nach einer halben Stunde schlug er vor, daß wir uns hinsetzen. Wir saßen eine Weile schweigend in aller Einsamkeit. In der Nähe ließ ein verspäteter Vogel einen klaren Pfiff hören ... einmal, zweimal, dreimal. Joseph Roth war entzückt und sagte: »Ich bin völlig unmusikalisch. Aber die Vögel hör ich gern singen.«⁴

Morgenstern nimmt ihm das nicht ab und singt ihm ein ukrainisches und ein jüdisches Volkslied vor, die zu Roths Lieblingsliedern werden und ihn ein ganzes Leben lang begleiten sollten. In beiden Liedern geht es bezeichnenderweise um Vögel, die im ukrainischen Lied für Liebesbesitz stehen (»Hyla, Hyla, weiße Gänse, | [...] Wen du begehrt hast, | Den hast du bekommen. | Jetzt sitze in aller Ewigkeit.«), im jüdischen dagegen für Liebesverlust (»Lululu mein Vögelchen, | Schlaf schon, schlaf, mein Kind. | Vergangen ist eine so große Liebe. | Weh ist mir und wind.«).⁵ Das jüdische Lied röhrt Roth zu Tränen, und auf Morgensterns Worte: »Rabbi Nachman von Brazlaw sagt: ›Böse Menschen lieben traurige Lieder‹« erwidert Roth geradezu enthusiastisch: »[...] ich gehöre dazu. Ich bin ein böser, böser Mensch!«⁶ Die Behauptung Roths, völlig unmusikalisch zu sein, ist vorge-

2 Morgenstern: *Werke* 2, S. 122.

3 Smith: *Berg's character remembered*, S. 14. Vgl. auch Weigel: *Ein Leben mit Idolen*, S. 161.

4 Morgenstern: *Werke* 1, S. 15. Vgl. auch Nervik: *Identität*, S. 18–55: *Musikalität und Musikinteresse bei Joseph Roth*. Zur Synästhesie von Vogelsang und Meeresbrandung s. auch den Roth-Artikel: *Ostsee-Reise* (»Frankfurter Zeitung«, 6. Juli 1924), in: Roth: *Werke* 2, S. 210–213, hier S. 211f.: »Man [...] hört [...] den Kuss der Wellen, in dem Begrüßung und Schmerz der Trennung liegt – und gleichzeitig ertönt ein süßer, millionenfacher Vogelsang, ein fast exotischer Chor, [...].« S. hierzu Nervik: *Identität*, S. 97–117: *Reisebilder und Begleitmusik*. Zu den Vogelstimmen außerdem: Nervik: *Identität*, S. 203ff.: *Vogelstimmen: Trost und Erheiterung*.

5 Zu »wind«: so die Aussprache des jiddischen Wortes »wund«. Morgenstern: *Werke* 1, S. 16f.

6 Morgenstern: *Werke* 1, S. 17. Vgl. auch Nervik: *Identität*, S. 211–255: *Ostjüdische Klangbilder*. – In *Juden auf Wanderschaft* (1927) charakterisiert Roth die »synagogal-pathetische und volkstümlich naive« ostjüdische Musik als »schmerzlich« und »unter Tränen« lachend. Er gibt hierfür

schoben, denn sie steht im paradoxen Widerspruch zu den Gefühlen, die Musik in ihm auslöst und die er sprachlich umsetzt.

Eine der frühesten Kritiken Roths ist ein satirischer Bericht über die Generalprobe der Lehár-Operette *Wo die Lerche singt* im Theater an der Wien, die er u.d.T. *Wo die Kartousch [Louise Kartousch] singt*, in »Der Friede« am 5. April 1918 veröffentlicht hat.⁷ Roth besucht gemeinsam mit seinem Freund (Soma Morgenstern?) die Generalprobe, und sagt zu ihm: »Wir wollen sehen, wie sich der Meister Lehár in diesen schweren Zeiten entwickelt hat!«, worauf der Freund »der was von Musik versteht«, erwidert: »Er ist unberufen dick geworden!«⁸ Zur Qualität der Aufführung vermag der musikkundige Freund lediglich zu sagen, dass Louise Kartusch hübsche Beine hat, die Musik aus lauter Banalitäten besteht und sich in den Duetten ›kleine Lerche‹ auf ›Klapperstörche‹ reimt. Roth schließt seine Kritik mit der Bemerkung, dass »die armen Soldaten [...] vielleicht sterben müssen, ohne die neue Lehár-Operette gesehen zu haben«.⁹

Der Artikel *h-moll-Symphonie*, der am 21. Mai 1922 im »Berliner Börsen-Courier« erschienen ist,¹⁰ beginnt mit der sensationellen Nachricht, dass der Stummfilmpianist Istvan Nagy aus Budapest dem Wahnsinn verfallen ist, nachdem er fünfzig Mal hintereinander Schuberts *Unvollendete* spielen musste. Ob es sich bei diesem Nagy um eine reale oder eine fiktive Person handelt, sei dahingestellt; festzuhalten ist in diesem Zusammenhang lediglich, an welchen Stellen eines imaginierten Films Roth die *Unvollendete* zum Einsatz kommen lässt: »An einer ganz bestimmten Stelle, an der dramatische Hochspannung in lyrischer Weichheit dahinschmilzt und der angehaltene Atem des Zuschauers Befreiung findet in beglückendem Schmerz, setzt die h-moll-Symphonie ein.«¹¹ Die Funktion der Filmmusik – Roth rechnet dazu Stücke wie die *Barkarole* von Offenbach, den *Trauermarsch* von Chopin und den *Sphinxwalzer* von Johann Strauß Sohn – ist es, »die Fläche zum Raum« zu weiten, »Hintergrund und Tiefe und dritte Dimension« zu schaffen.¹² Roth beschränkt sich aber nicht auf die populäre Klassik; für ein Lustspiel

zwei Beispiele: das Lied *Ynter die griene Beimelach sizzen die Mojschelach* und *Kim, kim, Jisruleki Iaheim*, »das alte Lied, das Jerusalem, die Stadt singt, so wehmütig, daß ihr Schmerz über ganz Europa [...] weht [...].« (Werke 2, S. 827–902, hier S. 871)

⁷ Roth: Werke 1, S. 13f. Vgl. Nervik: *Identität*, S. 69ff.: *Operettenfeuilletons*.

⁸ Roth: Werke 1, S. 13.

⁹ Ebd., S. 14.

¹⁰ Roth: Werke 1, S. 815–817; Roth: *Drei Sensationen*, S. 87–90. Vgl. auch Forti: *Joseph Roth als Filmkritiker*, S. 122f.; außerdem: Nervik: *Identität*, S. 56–96: *Die Umsetzung musikalischer Eindrücke im journalistischen Werk*.

¹¹ Roth: Werke 1, S. 815.

¹² Ebd., S. 816.

kommt für ihn nur Tanzmusik in Betracht, denn es sind die »purzelnde[n] Polkas, torkelnde[n] Kontrabässe, in Musik gesetzte Clownerien«,¹³ die die durch rasanten Szenenwechsel erzielte Komik untermalen.

Was den Klavierspieler Nagy zum Wahnsinn treibt, ist nicht Musik in ihren unterschiedlichen Illustrationsmöglichkeiten, sondern die sinnentleerte Routine, die sich einstellt, wenn man fünfzig Mal hintereinander an derselben Stelle dieselbe Musik abspielen muss.

Auch in *Ballettprobe im Staatstheater*, am 9. Juni 1923 in der »Frankfurter Zeitung« erschienen,¹⁴ geht es um Klaviermusik, die bei der Ballettprobe von kleinen, mit sichtlichem Wohlgefallen betrachteten Elevinnen eingesetzt wird. Musik erstarrt hier nicht in mechanischem Abspulen, sondern sie setzt eine »unmittelbare Wirkung« frei, wandelt »sich zum Körper« und wird zur »plastische[n] Ausdrucksform«.¹⁵ Roth stellt aber, indem er auf die Assoziationsmöglichkeiten von Musik eingeht, nicht nur eine Verbindung zwischen Musik und darstellender Kunst, sondern auch zwischen Musik und bildender Kunst her: »Wie nahe verwandt die Künste sind: Musik und darstellende Kunst. Ich habe die zwingende Vorstellung, daß ein Bildhauer modellieren müßte bei Musikbegleitung.«¹⁶ Auch Arnold Schönberg verweist in seiner 1911 zum ersten Mal erschienenen *Harmonielehre* auf das Assoziationspotential von Musik. Er greift dabei auf die antike Vorstellung von Mimesis zurück und führt aus:

Kunst ist auf der untersten Stufe einfache Naturnachahmung. Aber bald ist sie Naturnachahmung im erweiterten Sinne des Begriffs, also nicht bloß Nachahmung der äußeren sondern auch der inneren Natur. Mit anderen Worten: sie stellt dann nicht bloß Gegenstände oder Anlässe dar, die Eindruck machen, sondern vor allem diese Eindrücke selbst; [...] Auf ihrer höchsten Stufe befaßt sich die Kunst ausschließlich mit der Wiedergabe der inneren Natur. Nur die Nachahmung der Eindrücke, die nun durch Assoziation untereinander und mit anderen Sinneseindrücken Verbindungen zu neuen Komplexen, zu neuen Bewegungen eingegangen sind, ist ihr Zweck.¹⁷

Um Tanzmusik als Untermalung eines Stummfilms geht es in dem Artikel *Ruhr-Totenfeier mit Shimmyklang*, der unter dem Pseudonym ›Der rote Joseph‹ am 21. April 1923 im »Vorwärts« erschienen ist.¹⁸ Freilich ist diese Untermalung eine unfreiwillige. Während im UT-Kino am Kurfürstendamm ein Film über den Ruhrkampf läuft, wird im angrenzenden Tanzpalast, nur

13 Ebd.

14 Ebd., S. 1010–1012.

15 Ebd., S. 1011.

16 Ebd.

17 Schönberg: *Harmonielehre*, S. 13.

18 Roth: *Werke 1*, S. 993f.

durch eine dünne Wand vom Kinosaal getrennt, Shimmymusik gespielt, die das nationale Pathos der Berichterstattung konterkariert. Die »patriotische« Filmreportage schließt, so Roth, mehr oder minder unfreiwillig »mit dem Amusement einen Burg-, will sagen: Tanzpalastfrieden«.¹⁹

In dem Artikel *Zirkus im Negligé*, der am 5. September 1924 in der »Frankfurter Zeitung« erschienen ist,²⁰ schildert Roth das »Gewieher der Pferde, Gebrüll der Löwen, tiefes, ernstes Grunzen der Ochsen, Krächzen der Papageien«.²¹ Der »aus Disharmonien zusammengesetzt[e]« Lärm in den Ställen und die Marschmusik draußen verbinden sich zu einer klanglichen Einheit:

Das zischende Fauchen eines jungen Tigers unterbricht die Melodie des Marsches nicht, sondern vervollständigt sie. Das dumpfe Muhen einer Kuh stört keineswegs den jugendlichen Triller der Piccoloflöte. Wohlgeordnet ist das akustische Chaos. Harmonisch ist das Durcheinander der Stimmen. Nur die menschliche Stimme stört.²²

Indem er Tiergeräusche, also klingende Natur, und Musik zu einer Synästhesie zusammenfügt, tut er das, was Platon in der *Politeia* verboten hat, nämlich »wiehernde Pferde und brüllende Stiere«²³ in Musik, d.h. in »Rhythmus und Harmonie«²⁴ umzusetzen.

Aber nicht nur im journalistischen, sondern auch im erzählerischen Œuvre beschäftigt sich Roth mit dem Thema Musik und ihren mental-sozialen Implikationen. Die Erzählung *Der blinde Spiegel* von 1925²⁵ handelt vom Scheitern der menschlichen Beziehungen und vom Verstummen der Instrumente. Aber es gibt eine Szene, in der sich zwei Liebende für einen Moment in der von der Orgel überhöhten Ekstase der Orchestermusik wiederfinden – in der der Spiegel noch nicht ›blind‹ ist:

Es berauschte eine rauschende Welle und hüllte sie ein, wie eine große Stille vor einer Ohnmacht einzuhüllen vermag. [...] Aus dem Gleichmaß der Bewegungen schwoll das warme Rauschen, keiner Stimme der Natur vergleichbar, keinem Sang menschlicher, tierischer Kehle. Schöner als Vogelsang war der samtene Fluß der Flöte und der zierliche Sprung eines jugendlichen Tones auf den breiten Rücken des ehrwürdig rauschenden Tiefklanges. Aber stärker als Baß und dunkelviolette Cello, herzlicher als der samtene Fluß der jungen Flöte, erschütternder als der große Wirbel der Pauke und der kleinen, schalkhaften Trommel, all diese Zauber verzaubernd, die Töne übertönend, die Farben überglühend und alle Instrumente zusammenfassend, war die große Stimme der Orgel im

19 Ebd., S. 993.

20 Roth: *Werke 2*, S. 236–239.

21 Ebd., S. 237.

22 Ebd., S. 238.

23 Platon: *Der Staat (Politeia)*, S. 175. Vgl. Mauró: *Dem Geheimnis auf der Spur*.

24 Platon: *Der Staat (Politeia)*, S. 183.

25 Roth: *Werke 4*, S. 352–388.

Hintergrund, Sang Gottes, des Herrn der Welt, des Schöpfers und Schaffers, des grausamen, guten großen Gottes. Die Orgel gebar alle Instrumente neu [...].²⁶

Franz Tunda, dessen Geschichte Roth in *Die Flucht ohne Ende* (1927) erzählt, will eigentlich Musiker werden, aber sein Vater schickt ihn in die Kadettenschule, während sein Bruder Georg nach einem Unfall Musikunterricht erhält und Karriere als Kapellmeister in einer mittelgroßen deutschen Stadt macht. Dort besucht ihn Franz, der deklassierte Oberleutnant, nach seiner Rückkehr aus Russland, und eines Abends kommt es zu einer Diskussion zwischen den beiden Brüdern über die gesellschaftliche Funktion von Musik. Georg inszeniert sich als apolitischer Hohepriester der Musik, während es Franz um die politische Positionierung von Musik geht:

»Ich kann mir vorstellen«, sagte Franz, »daß unter Umständen eine politische Rede ebenso wichtig ist wie ›Parsifal‹. Ein guter Politiker kann so wichtig sein wie ein guter Musiker. Ein Priester ist er allerdings nicht. Ein Konzertsaal ist ebensowenig ein Tempel der Kunst wie ein Versammlungsort ein Tempel der Politik.«²⁷

Georg bezeichnet diese Position als von Berlin aus manipuliert, d.h. linkssozialistisch und gibt sich als Verteidiger »der alten bürgerlichen Kultur«,²⁸ die vom Altertum bis zur deutschen Romantik reicht. Für Franz ist Georgs Kulturbegriff kostümierte Attrappe, die den Bezug zur sozialen Wirklichkeit verloren hat und zum hohlen Ideal wird. Musik, die in diesem Kontext produziert wird, klingt »wie Musik von Gespenstern oder wie von einer Art militarisierter Äolsharfen«.²⁹

Im Jahr 1928 verleben Morgenstern und Roth einige Monate gemeinsam in Wien. »Wir waren zum ersten Mal nach vielen Jahren ohne Übertreibung Tage und Abende zusammen, und es war eine glückliche Zeit für unsere Freundschaft«, so Morgenstern in seinen Erinnerungen.³⁰ 1928, das ist das Jahr, in dem die Schizophrenie Friedl Roths zum Ausbruch kommt, es ist aber auch das Jahr der Schubert-Zentenarfeier, einer monströsen Propagandaveranstaltung »für den Anschluß-Gedanken«,³¹ deren 120.000 Teilnehmer »zu Ehren der Musik, der Politik, und vor allem des Geschäfts«³² paradieren. »Heute, nach dreißig Jahren [...] glaube ich, damals bei der Geburt der New Yorker May-Parade dabei gewesen zu sein.«³³ Die stramm

26 Ebd., S. 371. Vgl. Nervik: *Identität*, S. 24f.

27 Roth: *Werke 4*, S. 455.

28 Ebd., S. 456.

29 Ebd., S. 445.

30 Morgenstern: *Werke 1*, S. 53.

31 Vgl. ebd., S. 53–56.

32 Ebd., S. 55.

33 Ebd.

nationalen Sänger pflegen sich mit »Deutscher Sangesbruder Heil« zu grüßen, und als Roth einmal aus Jux diesen Gruß parodiert, bricht er in Gelächter aus, was bei den entgegenkommenden Sangesbrüdern auf eine ausgesprochen unfreundliche Reaktion stößt.³⁴ Besonderes Interesse zeigt Roth an einem Konzert, in dem ein »gigantischer Männerchor« von 40.000 Sängern Schuberts *Leise flehen meine Lieder* zu Gehör bringt. »Schon beim Lesen des Programms wäre Roth beinahe vom Stuhl gefallen«,³⁵ so Morgenstern. Ihn fasziniert, dass ein Massenchor, dessen Aufgabe eigentlich darin besteht, einen fortissimo-Sound zu produzieren, bei der Wiedergabe des Lieds genötigt ist, sich auf ein pianissimo zu reduzieren.³⁶

Morgenstern hat durch die Vermittlung Roths in der »Frankfurter Zeitung« vier Artikel über die »im Sängerkrieg eroberte, im Sängerkrieg besetzte Stadt«³⁷ veröffentlicht.³⁸ Der sarkastische Ton der Artikel stößt beim konservativen Teil der Redaktion auf Widerstand. In einem Brief an Siegfried Kracauer, wohl vom 27. Juli 1928, spricht Morgenstern in diesem Zusammenhang von ›Zensur‹ in der »Frankfurter Zeitung«. Roth unterstützt ihn aber beim Redigieren, und sie überprüfen »jedes Wort auf die Zensurfähigkeit«.³⁹ Der ins Surreale changierende, die Absurdität des Massenspektakels pointierende Text *Der Zaungast auf der Tribüne* – der Trick Morgensterns dabei ist, das Ganze als Traum eines Zuschauers auszugeben – wird, wie Roth es vorausgesagt hat,⁴⁰ von der Redaktion abgelehnt, und kann erst aus dem Nachlass veröffentlicht werden.⁴¹

Im Dezember 1930 nimmt Morgenstern seinen Freund, der »keinen Sinn für die Oper« hat,⁴² mit zur Uraufführung der Oper *Fremde Erde* von

34 Ebd., S. 53.

35 Ebd., S. 54.

36 In den vier Artikeln, die er für die »Frankfurter Zeitung« geschrieben hat (s. Anm. 38), erwähnt Morgenstern das Lied *Leise flehen meiner Lieder* nicht. Im vierten Artikel spricht er von der »Hymne, dem letzten Männerchor Schuberts«. Es handelt sich hier um den *Hymnus an den heiligen Geist*, opus posth. 154. Morgenstern schreibt: »Der Chor setzt ein. Introduktion zur ›Hymne‹ dem letzten Männerchor von Schubert. 40000 Männer tragen eine Kantilene. Starker Bläserchor unterstützt die Sänger. Trotzdem verhaucht das Pianissimo des Schlusses...« (Morgenstern: *Werke 11*, S. 309)

37 Ebd., S. 307.

38 11., 13., 23. und 28. Juli 1928. Ebd., S. 304–310.

39 Morgenstern an Siegfried Kracauer, ca. 27. Juli 1928. In: Asmus: *Flucht*, S. 58f. Morgenstern bezieht sich hier wohl auf den dritten Artikel vom 23. Juli.

40 Morgenstern: *Werke 1*, S. 55.

41 Morgenstern: *Werke 10*, S. 378–388.

42 Morgenstern: *Werke 1*, S. 240. Vgl. aber den Roth-Artikel: *Aida-Rummel*, »Frankfurter Zeitung«, 16. September 1924. Roth: *Werke 2*, S. 244f. Roth berichtet mit sarkastischem Vergnügen über das Monsterverdirigat der *Aida* durch Pietro Mascagni: »Mascagni erschien, und 24000 Hände klatschten, 24000 Füße trampelten; er nahm Lorbeer- und Oleanderkränze entgegen, Kränze

Karol Rathaus. Der wie Morgenstern und Roth in Galizien geborene und mit Morgenstern befreundete Schreker-Schüler Rathaus ist ein erfolgreicher Komponist, in dessen Musik sich Stilmittel der Spätromantik, der Avantgarde und des Jazz zu einer expressiven Einheit verbinden. Mit seiner durch die Nazis erzwungenen Emigration bricht seine Karriere jäh ab und erst die Publikationen der letzten Jahre zeigen das Bemühen, ihn wieder der Vergessenheit zu entreißen.⁴³

In der Oper *Fremde Erde*, die unter der Leitung von Erich Kleiber an der Berliner Staatsoper uraufgeführt wird, geht es um osteuropäische Auswanderer, die ihr Glück in der Neuen Welt suchen und sich in südamerikanischen Salpeterminen wiederfinden, wo sie brutal ausgebautet werden. In New York treffen die beiden Protagonisten, die todgeweihte Anschutka und ihr Verlobte Semjin, noch einmal zusammen. Anschutka stirbt in den Armen von Semjin, der wieder in die Minen zurückkehren will, um dort so schnell wie möglich zu ›krepieren‹.⁴⁴ Die Presse reagiert mit wütenden Verrissen, aber »Roth beweinte das Schicksal dieser Heimatlosen drei Akte lang [die Oper hat vier Akte, J.J.M.] und verbrauchte zwei Taschentücher wie ein Dienstmädchen am Sonntagnachmittag im Kino«, so Morgenstern.⁴⁵ Das Überwältigungspotential von Musik liegt für Roth – und das nicht nur im Fall Rathaus – darin, dass sie dem Fremd- und Ausgestoßen-Sein zu einem Resonanzraum verhilft. Der »aus Disharmonien« zusammengesetzte Lärm mutiert zu Harmonie, und das »akustische Chaos« wird in eine kathartische Ordnung überführt.⁴⁶

von überdimensionaler Sinnigkeit, die man den Maßen des Raumes angepaßt hatte. Von den Wänden klatschte es zurück, wie ein geschwollenes Ungeheuer spannte sich das Echo über die Halle und schleuderte aus tausend geöffneten Rachen Rufe, Drommeten, Gesang und Gestampfe wider. Es war wie eine antediluviale Oper, eine Musik aus prähistorischen Quadern, übermenschlich, ein köstliches Vergnügen für Giganten und Titanen.« (S. 245) Zu Roths Vergnügen an der Absurdität musikalischer Massenveranstaltungen vgl. auch seine Teilnahme an der Schubert-Zentenarfeier in Wien, über die Morgenstern berichtet (*Werke 1*, S. 54).

43 Siehe etwa *Karol Rathaus Foundation*, <<https://karolrathausfoundation.org>>; Ottner: *Kühnheit*; Schüssler: *Karol Rathaus*.

44 Rathaus: *Fremde Erde*.

45 Morgenstern: *Werke 1*, S. 240f. Vgl. dazu ergänzend den Artikel *Oper, Bühnenmusik, Tonfilm*, den Rathaus am 10. Dez. 1930 in der »Vossischen Zeitung« veröffentlicht hat und in dem er zur ästhetischen Konzeption seiner Musik Stellung bezieht: »Alle, die Augen haben und ein empfindliches Ohr, fühlen deutlich, daß die sternenweite Isolierung der Kunstmusik von der Masse (gleichgültig ob man sie Volk oder Publikum nennt) enorm geworden ist. Langsam beginnt die Oper, dem Theater folgend, sich darauf zu besinnen, daß uns heute der Inhalt eines Werkes am wichtigsten ist: [...].« Vielleicht ist es gerade die Realisierung dieses Konzeptes, die Roth so angesprochen und bewegt hat.

46 Roth: *Werke 2*, S. 238 (*Zirkus im Negligé*, vgl. Anm. 20).

Im Jahr 1934, während Morgenstern in Paris an seinem Roman *Der Sohn des verlorenen Sohnes* arbeitet, unterhält er sich mit Roth über die Frage, welchen Einfluss Musik auf das Verfassen von Texten haben kann. Für Morgenstern ist das die Musik von Modest Mussorgsky. Roth kann das nachvollziehen, obwohl er angeblich nichts von Musik versteht und fragt ihn, ob er mit »unserem Freund Karol Rathaus« darüber gesprochen habe. Morgenstern verneint das, holt aber das Gespräch mit Rathaus in New York nach und erinnert sich dabei an die Unterhaltung mit Roth. »Ich erzählte ihm von meinem Gespräch mit Joseph Roth in Paris, und darüber wunderte sich Karol noch mehr.«⁴⁷

Während sich direkte Äußerungen Roths zu Rathaus nicht nachweisen lassen, ist er mit einem anderen Komponisten der Moderne, Ernst Křenek, freundschaftlich verbunden. In dem Artikel *Für Ernst Křenek* (erschienen in: »23. Eine Wiener Musikzeitschrift«, 10. Sept. 1935) schreibt er unter anderem:

Ich liebe die Musik Ernst Křeneks, und ich liebe seine Sprache. In meine Liebe zu seiner Musik mischt sich Dankbarkeit: Denn ihm, unter allen lebenden, bedeutenden und ›modernen‹ genannten Musikern, habe ich die angenehme Erfahrung zu verdanken, daß mein widerspenstisches Ohr nicht ein musikalisch taubes ist, sondern lediglich ein ungeschultes, jedenfalls nur ein ignorantes. [...] die Musik Ernst Křeneks [hat] mein Ohr sozusagen geweckt [...]. Es ist wach geworden, und es hat gelernt zu differenzieren. (Es ist, als wenn ein Schwerhöriger gelernt hätte, den blechernen Klang der musikalischen Lüge von der Stimme der musikalischen Wahrheit zu unterscheiden.) [...] Ich liebe ihn besonders, weil er ein treuer und echter Österreicher ist.⁴⁸

Die Ausführungen Roths zeigen zum einen, dass er ein waches Gespür für die Musik der Moderne hat, dass er also keineswegs ein musikalischer Traditionalist ist; zum andern, dass er in Křenek auch den Schriftsteller schätzt, der für den Liedzyklus *Reisebuch aus den österreichischen Alpen* (1929) auch die Liedtexte verfasst hat.⁴⁹ Ob Roth Křeneks Jazzoper *Jonny spielt auf* (1927) gekannt hat, lässt sich nicht belegen, aber über die Jazzmusik als »Ausbruch«, als Musik, die »den Wohlklang, den wilden, den gottgewollten Rhythmus« hat und in der die Anarchie »eines noch nicht in Völkerbündeln geordneten Chaos« schlummert, schreibt er bereits in dem Artikel *Jazzband*, der am 1. Mai 1921 im »Berliner Börsen-Courier«

47 Morgenstern: *Werke 1*, S. 103–105.

48 Roth: *Werke 3*, S. 682f. S. auch die beiden Briefe Roths an Křenek vom 10. Nov. 1932 und 31. Okt. 1934. In: Roth: *Briefe*, S. 226f., 390f. Vgl. Nervik: *Identität*, S. 22f. Zu Křenek s. auch: Gruber/Mauerer Zenck/Schmidt (Hgg.): *Ernst Křenek*; Metzger (Hg.): *Ernst Křenek*; Schmidt: *Echoes from Austria* und *Ernst Křenek*.

49 Nervik: *Identität*, S. 23.

erschienen ist.⁵⁰ Diese Musik lässt sich nicht durch das verlogene ›livrierte‹ Europäertum domestizieren.

Das Potential jüdischer Musik beschreibt Roth in dem zeitgleich mit der Uraufführung der Rathaus-Oper publizierten Roman *Hiob*. Der schwerstbehinderte Menuchim kann nur lallen. Alle Versuche Mendel Singers, seinem Sohn die ersten Worte der Genesis beizubringen, sind zum Scheitern verurteilt. Aber auf akustisch-rhythmische Signale reagiert das Kind, es »offenbarte eine deutliche Unruhe«⁵¹ und ruft dabei das lautmalerische »Mama, Mama« aus, das ihm seine Mutter beigebracht hat. Mendel ist es, als ob das Kind »den nachhallenden Gesang der Glocken«⁵² einatmet.

Mit Musik lässt sich auch Ohnmacht und Verzweiflung ausdrücken. Als Mendel mit Psalmen gegen seine Angst und Verzweiflung ansingt, bleibt in ihm nur das Gefühl des eigenen Scheiterns zurück:

Manchmal erschrak er über die Erkenntnis, daß sein einziges Mittel, das Singen der Psalmen, ohnmächtig sein könnte in dem großen Sturm, in dem Jonas und Menuchim untergingen. Die Kanonen, dachte er, sind laut, die Flammen sind gewaltig, meine Kinder verbrennen, meine Schuld ist es, meine Schuld! Und ich singe Psalmen. Es ist nicht genug. Es ist nicht genug.⁵³

Aus Ohnmacht wird Raserei, zu seinem »Zorngesang« gegen Gott stampfen die Füße, »die oft zu Ehren Gottes beim Halleluja gehüpft hatten«, den Takt.⁵⁴ Nur in Klang und Rhythmus kann Mendel seine Raserei ertragen. Für Platon überschreitet in der *Politeia* Musik gerade darin den ihr zulässigen mimetischen Rahmen: »Es ist ihnen doch verboten, in Raserei zu verfallen oder Rasende nachzuahmen.«⁵⁵

Gegen Ende des Romans hört der am altjüdischen Gott verzweifelte Mendel auf einer Grammophonplatte (»Wie ist es möglich, daß die ganze Welt auf so einer kleinen Platte eingraviert ist?«)⁵⁶ Menuchims Lied. Über das musikliebende Ehepaar Singer, das Menuchims Lied live hört (»Zwei- und dreißig Musikanten, [...] das ganze Publikum hat geweint«),⁵⁷ findet Mendel seinen verloren geglaubten Sohn wieder, der in der Zwischenzeit ein berühmter Dirigent und Komponist geworden ist und unter dem Künstler-

50 In: Roth: *Werke 1*, S. 543–547, hier S. 543f. Vgl. Nervik: *Identität*, S. 77f.

51 Roth: *Werke 5*, S. 28.

52 Ebd., S. 29. Vgl. auch Nervik: *Identität*, S. 256–265: *Kirchenglocken*; außerdem ebd., S. 34ff., 176ff., 227ff.

53 Roth: *Werke 5*, S. 89.

54 Ebd., S. 101.

55 Platon: *Der Staat (Politeia)*, S. 175. Vgl. Mauró: *Dem Geheimnis auf der Spur*.

56 Roth: *Werke 5*, S. 112.

57 Ebd., S. 119.

namen Alexej Kossak das besagte Konzert geleitet hat.⁵⁸ Durch die Musik findet Mendel zu seinem Frieden: »Und er ruhte aus von der Schwere des Glücks und der Größe der Wunder.«⁵⁹

Im *Radetzkymarsch* von 1932 spielt die österreichische Militärmusik eine wesentliche Rolle. Der namengebende Marsch begleitet Aufstieg und Fall der Familie Trotta von der Schlacht bei Solferino (1859) bis zum 30. November 1916, als der Bezirkshauptmann Trotta stirbt und der Leichnam Kaiser Franz Josefs in die Kapuzinergruft überführt wird. Wenn der Wachtmeister Trotta sich gegenüber seinem Sohn Joseph, dem ›Helden von Solferino‹, äußert: »Zu meiner Zeit hat uns noch der Radetzky gezwiebelt!«,⁶⁰ so zwiebelt der Radetzkymarsch im übertragenen Sinn die Erzählstruktur des Romans.

Jeden Sonntag im Sommer findet unter dem Balkon des Bezirkshauptmanns Franz von Trotta, des Sohnes von Joseph, ein Militärokonzert statt, das der Kapellmeister Nechwal,⁶¹ der nicht nur Musiker, sondern auch Weltmann und Kenner Lehárs ist,⁶² mit dem Radetzkymarsch eröffnet und mit aller »militärische[n] und musikalische[n] Gewissenhaftigkeit« zu Gehör bringt.⁶³ »Was den Kapellmeister vor seinen Kollegen« auszeichnet, ist die Fähigkeit, »alte Melodien« in immer »neuen Variationen« zum Klingen zu bringen.⁶⁴ Notentreue und präzise Performance befähigen ihn, den Marsch bei jeder Darbietung zu einem neuen Hörerlebnis zu machen und so einer abtötenden Routine zu entgehen (die bei Istvan Nagy in dem Artikel *h-moll-Symphonie* – s. oben, Anm. 10 – zum Selbstmord führt):

Und als probte er den Radetzkymarsch zum erstenmal mit seinen Musikanten, hob er jeden Sonntag in militärischer und musikalischer Gewissenhaftigkeit den Kopf, den Stab

58 Ebd.

59 Ebd., S. 136.

60 Ebd., S. 143. Zum *Radetzkymarsch* s. auch Nervik: *Identität*, S. 163–173.

61 In Roths *Die Geschichte von der 1002. Nacht* (1939) taucht er wieder auf: Dieses Mal leitet er als Josef Nechwal die Regimentskapelle der Hoch- und Deutschmeister. Beim ersten Besuch des Schahs in Wien hat er ohne Vorbereitung die persische Nationalhymne zu dirigieren, die zu einer unfreiwilligen Travestie der Janitscharenmusik gerät: »Tschinellen, Kesselpauke und die sogenannten Tschandressen machten mehr Lärm, als die persische Nationalhymne unbedingt erfordert hätte. Die Kesselpauke, aufgebürdet auf dem sonst so geduldigen und musicalischen Maulesel, wollte auch nicht zurückbleiben; und der Maulesel bebte von Zeit zu Zeit, er revoltierte gleichsam; aber weder der Pauker merkte es noch der Kapellmeister Josef Nechwal.« (Roth: *Werke* 6, S. 357) Beim zweiten Besuch des Schahs in Wien bleibt Nechwal »kaum drei Tage Zeit, die persische Nationalhymne mit seinen Leuten ordentlich einzuüben. So plötzlich war der Befehl gekommen. Man übte also auch außerhalb der Dienststunden.« (Roth: *Werke* 6, S. 509)

62 Vgl. Roths Kritik der Lehár-Operette *Wo die Lerche singt* (s. oben, Anm. 7).

63 Roth: *Werke* 5, S. 156.

64 Ebd.

und den Blick und richtete alle drei gleichzeitig gegen die seiner Befehle jeweils bedürftig scheinenden Segmente des Kreises, in dessen Mitte er stand. Die herrlichen Trommeln wirbelten, die süßen Flöten pfiffen, und die holden Tschinellen schmetterten.⁶⁵

Der Bezirkshauptmann nimmt den Radetzkymarsch als Huldigung für den Kaiser entgegen, dessen Stellvertreter er ist, während sich sein Sohn, der Kadett Carl Joseph, dem das Musikstück zum Synonym für »Sommer, Freiheit, Heimat«⁶⁶ wird, durch die Macht, die sein Vater repräsentiert, mit dem Kaiser verbunden fühlt:

Am besten starb man für ihn bei Militärmusik, am leichtesten beim Radetzkymarsch. Die flinken Kugeln pfiffen im Takt um den Kopf Carl Josephs, sein blanker Säbel blitzte, und Herz und Hirn erfüllt von der holden Hurtigkeit des Marsches, sank er hin in den trommelnden Rausch der Musik, und sein Blut sickerte in einem dunkelroten und schmalen Streifen auf das gleißende Gold der Trompeten, das tiefe Schwarz der Pauken und das siegreiche Silber der Tschinellen.⁶⁷

Als Carl Joseph nach Absolvierung der Kadettenschule als Leutnant in eine mährische Garnison abkommandiert wird, steht der Radetzkymarsch für die Peripetie der Romanhandlung. Aber analog zum Handlungsumschwung wird er zur Bordellmusik deklassiert, die der Klavierspieler Pollak, »Sklave der Musik« – und eben kein souveräner Kapellmeister! – bei ›Tante Resi‹ exekutiert. »Und Pollak [...] saß mit gebeugtem Rücken, [...] am schwärzlich spiegelnden Flügel, und an seinen hämmern den Händen schepperten die harten Manschetten, wie heisere Tschinellen begleiteten sie die blechernen Klänge.«⁶⁸ Am Vorabend des von Trotta verschuldeten Duells zwischen dem Regimentsarzt Demant, dem einzigen Freund Trottas, und dem Grafen Tattenbach, sitzen Demant und Trotta in der Küche einer Kneipe zusammen, die eigentlich für höhere Militärs verboten ist, und wieder ertönt der Radetzkymarsch, aber dieses Mal aus einem Musikautomaten:

In der Wirtsstube schmetterte der Musikapparat wieder, ein Potpourri aus bekannten Märchen, zwischen denen die ersten Trommeltakte des Radetzkymarsches, entstellt durch heisere Nebengeräusche, aber immer noch kenntlich, in bestimmten Zeitabständen erklangen. Im grünlichen Schatten, [...] dämmerte das bekannte Porträt des Obersten Kriegsherrn in blütenweisser Uniform auf [...]. Das weiße Gewand des Kaisers war von zahllosen Fliegenspuren betupft, [...].⁶⁹

Scheppernde Automatenmusik und verschmutztes Bildnis des Kaisers – auch an diesem Ort des sozialen Elends wird die Verbindung zwischen

65 Ebd.

66 Ebd., S. 161.

67 Ebd., S. 160.

68 Ebd., S. 207.

69 Ebd., S. 233.

dem Radetzkymarsch und dem fernen und doch allgegenwärtigen Kaiser noch sichtbar.

Die beiden Duellanten erschießen sich gegenseitig, und Trotta wird in eine galizische Garnison am Rande des Reiches versetzt. Bei Kriegsbeginn beordert man ihn mit seinem Bataillon an die russische Grenze. Als er für seine an Durst leidenden Soldaten mit zwei Eimern Wasser aus einem Brunnen holen will, gerät er unter feindlichen Beschuss. Unter Kugelhagel füllt er den ersten Eimer mit Wasser und hört dabei die »ersten trommelnden Takte des Radetzkymarsches«, die ihn in die Vision seiner Jugend zurückkatapultieren; als er »den zweiten Eimer in den Brunnen senkt [...] schmetterten die Tschinellen.«⁷⁰ Schüsse, Marschmusik und Wasserschöpfen verschmelzen in seinem Bewusstsein zu einer synästhetischen Einheit, die in dem Augenblick auseinanderbricht, in dem er tödlich von einer Kugel getroffen wird. Das Wasser verrinnt, die Musik verstummt und die alte Welt geht unter.

Um Musik, die einsetzt, wenn die Katastrophe ihren Lauf nimmt, geht es auch in dem Roman *Die hundert Tage* (1936). Als Napoleon auf dem Schiff, das ihn nach St. Helena deportieren soll, seine Kajüte betritt, beginnt das Spielwerk einer kleinen Standuhr die Marseillaise zu spielen. Im Kopf Napoleons steigern sich die dünnen Klänge zu einem »allmächtigen Gesang aus vielhunderttausend Kehlen«,⁷¹ der verstummt, als sich das Schiff von der Küste Frankreichs entfernt. Und der zweiten Hauptfigur des Romans, der Magd Angelina, die von einer königstreuen Menge zusammengeschlagen wird, kommen noch die ersten Worte der Marseillaise über die Lippen, bevor sie mit zerschmetterten Knochen am Ufer der Seine stirbt: »Mit dem Lied auf den Lippen schlieft sie ein, hart neben der Figur des Kaisers, eines Kaisers aus Fetzen und Lumpen, und vor ihren brechenden Augen die ersten Verse der Marseillaise und den schwarzen, kleinen Hut Napoleons, den lächerlich gemachten, zerfetzten kaiserlichen Hut.«⁷²

Zwei Texte Roths, die nach der Okkupation Österreichs entstanden sind, haben das Verstummen von Musik zum Thema. In dem unmittelbar nach dem Einmarsch Hitlers am 19. März 1938 im »Neuen Tagebuch« veröffentlichten Artikel *Totenmesse*⁷³ bemerkt Roth, dass die Hakenkreuzfahnen den Stephansdom »in ein Unwahrzeichen«⁷⁴ verwandelt haben. Das Horst-Wessel-Lied hat die »Melodien Beethovens und Mozarts und

70 Ebd., S. 444.

71 Ebd., S. 837.

72 Ebd., S. 848.

73 Roth: *Werke 3*, S. 795–798.

74 Ebd., S. 795.

Bruckners«⁷⁵ verdrängt, und europäische Hymnen – zu denen auch der Radetzkymarsch, »die Marseillaise der Generale« gehört – verlieren ihre magische Beschwörungskraft, seitdem die altösterreichische Welt »den Preußen ausgeliefert worden« ist.⁷⁶

Seinen Roman *Die Kapuzinergruft* (1938) hat Roth als »die wahrhaftige Fortsetzung des *Radetzky-Marsch* [sic]« (Brief an den Verlag De Gemeenschap, Paris, 8. Juni 1938)⁷⁷ bezeichnet. Als Franz Ferdinand Trotta, aus dem nicht-nobilitierten Zweig der Familie Trotta stammend, Weihnachten 1918 aus Sibirien nach Wien zurückkehrt, sucht er seine Mutter auf. Nach dem Essen setzt sich die Mutter ans Klavier um ihm, wie er vermutet, Chopin vorzuspielen. Aber das Instrument bleibt stumm – die Mutter hat bei der Abreise Franz Ferdinands in den Krieg die Saiten aus dem Instrumente entfernen lassen: »Ihre Finger glitten über die Tasten hin, aber aus dem Instrument kam kein Ton. Es war verstummt, einfach gestorben.«⁷⁸ Die herausgenommenen Saiten sind wie eine Vorahnung auf die bevorstehende Taubheit der Mutter: »Bald – so dachte ich – wird sie ertaubt sein, wie das Klavier ohne Saiten!«⁷⁹ Die Taubheit ist für die Mutter, die »ein wahres Kind der Musik« ist, der schlimmste Schicksalsschlag, denn sie kann »bald nicht mehr exakte Töne« wahrnehmen.⁸⁰ Und ohne »exakte Töne« ist für die Mutter eine Interpretation von Musik ebenso wenig möglich wie für den Kapellmeister Nechwal im *Radetzkymarsch*.

In den Jahren 1938/39 erarbeitet Roth zusammen mit dem Drehbuchautor und Regisseur Leo Mittler (1893–1958) Exposés (Treatments) zu den Filmen *Kinder des Bösen* und *Der letzte Karneval*. Mittler hatte in dem 1936 herausgebrachten, auf einer Operette von Oscar Straus basierenden Musicalfilm *The Last Waltz* Regie geführt, und seine Erfahrungen auf dem Gebiet Musikfilm fließen auch in das lediglich als Typoskript überlieferte Exposé zu *Der letzte Karneval* ein.⁸¹ Die Musik verstummt hier nicht wie in der *Kapuzinergruft*, sondern sie geht ins Exil, weil sie im okkupierten Österreich ihr Existenzrecht verloren hat. Drei Musikstücke, der (fiktive) Walzer *Souvenir du Carneval de Vienne*, Mozarts *Figaros Hochzeit* und Beethovens (fiktive) Komposition *An die Freiheit* begleiten und verdichten die Dramatik der Handlung.

75 Ebd.

76 Ebd., S. 797.

77 Abgedruckt in: *Aber das Leben marschiert weiter*, S. 146.

78 Roth: *Werke 6*, S. 298.

79 Ebd., S. 324.

80 Ebd.

81 Abgedruckt in: Roth: *Drei Sensationen*, S. 232–257.

Robert Hammerling, international erfolgreicher Dirigent und Komponist, bringt seinen im Karneval 1925 entstandenen und seiner Geliebten Kathrin gewidmeten Walzer *Souvenir du Carnaval de Vienne* mit dem Philadelphia Orchester zur Uraufführung. Auf Einladung der Fürstin Ditzichstein, »Beschützerin und Mäzenin aller junger Talente«⁸² kehrt Robert 1938 zum Karneval wieder nach Wien zurück. Die Fürstin vermittelt das Vorspiel eines hochbegabten Jungen, Franz Gruber, der ein Sohn Roberts und Kathrins ist, von dessen Existenz aber Robert (noch) nichts weiß. Er ist vom Geigenspiel des Jungen begeistert und gratuliert dessen Lehrer Karwendel, der eine »E. T. A. Hoffmannsche Figur« ist.⁸³ Auf einem großen Faschingsball trifft Kathrin auf Robert, der sie nicht wiedererkennt, sich aber sofort in sie verliebt. Am nächsten Abend dirigiert er *Figaros Hochzeit*. Nach der Vorstellung erhält er von einem Agenten die Einladung zu einem Konzert in Berlin, als aber Robert Hammerling sein Programm nennt – Offenbach und Mendelssohn –, nimmt der Agent Abstand von einer Einladung und entfernt sich »[m]it einer versteckten Drohung vor den Folgen dieser Ablehnung«.⁸⁴ Unter den Zuhörern ist neben Kathrin und Franz auch Karwendel, der von dem Dirigat Roberts so begeistert ist, dass er ihm eine unbekannte Partitur Beethovens *An die Freiheit* aus dem Nachlass seines Großvaters zeigt. Robert soll sie zur Uraufführung bringen. Am Aschermittwoch erfährt Robert endlich von Kathrin, dass sie seine frühere Geliebte und Franz ihr gemeinsamer Sohn ist.

Ergriffen zählt er die kostbaren Funde auf, die er in den kurzen Faschingstagen in Wien gemacht hat. Kathrin, die er lieben gelernt, die ihn durch ihre Klugheit und Zärtlichkeit wieder jung macht; Franz, in dem er seine eigene Begabung verjüngt sieht, und endlich das neu entdeckte Beethovenmanuskript, das ihn, den Musiker, zu neuem Schaffen anspornt...⁸⁵

Wie zur Bestätigung erklingt der *Carnaval de Vienne*, aber die »leisen Walzertöne voll Zartheit und Innigkeit« müssen der »stampfende[n] Marschmusik« weichen – die Nazis marschieren in Wien ein.⁸⁶ Das ist das Fanal für Karwendel, die Beethovenpartitur in alle Winde zu zerstreuen (»Die Saiten der Geigen sind gesprungen, die Instrumente liegen in Scherben... Jetzt ist Beethoven tot, jetzt!«)⁸⁷ und sich in die Donau zu stürzen. Auf Drängen

⁸² Ebd., S. 235.

⁸³ Ebd., S. 232.

⁸⁴ Ebd., S. 248.

⁸⁵ Ebd., S. 253.

⁸⁶ Ebd., S. 254.

⁸⁷ Ebd., S. 255.

der Fürstin verlassen Kathrin, Robert und Franz Wien, während sich die Fürstin, »das Symbol der alten Wiener Kultur«,⁸⁸ vergiftet.

Mit festen Schritten geht sie zum Klavier. Klar wie immer fängt sie zu spielen an... die Marschschrifte ertönen disharmonisch... das Spiel der Fürstin wird stärker, [...] nun hat das Crescendo der »Carnaval de Vienne-Symphonie« alle andern mißtönenden Geräusche siegreich verdrängt. Die Hände der Fürstin gleiten von den Tasten [...] Die Melodie rauscht in harmonischen Tönen über die Wellen des Ozeans. Ein Schiff trägt Kathrin, Robert und Franz einem neuen Leben zu.⁸⁹

Dem Walzer kommt von seiner Konzeption her eine ähnliche Funktion zu, wie sie das Lied *Edelweiß* (Text von Oscar Hammerstein, Musik von Richard Rodgers) in dem Musical bzw. Film *The Sound of Music* (1959 bzw. 1965) hat: Kurz vor seiner Emigration singt Georg von Trapp *Edelweiß* dem österreichischen Publikum vor, das in Opposition zu der anwesenden Nazi-prominenz mit in das Lied einstimmt, und nimmt es mit in die Emigration.

Am 3. Mai 1939 bittet Roth seinen Freund Morgenstern während eines Spaziergangs im Jardin du Luxembourg, ihm die beiden jüdisch-ukrainischen Lieder, die ihm Morgenstern im Frühjahr 1914 nahegebracht hat, noch einmal vorzusingen. »Mit beiden Händen auf seinen Stock gestützt, gesenkten Kopfes hörte er zu, dann schwieg er eine lange Zeit, und ich sah, wie seine Tränen auf seine bleichen Finger fielen.«⁹⁰ Und als sie am 24. Mai 1939 vom Selbstmord Ernst Tollers in New York erfahren, stellt ihm Morgenstern das Lied *Ich will far dir a dudele schpiln* des Rabbi Levi Isaak von Berditschew (1740–1809) vor, das ein Musikautomat nach Einwurf von Jetons abspielt. Erst erläutert Morgenstern den Text und holt Roth die vergessenen jiddisch-hebräischen Worte wieder ins Gedächtnis zurück, dann hören sie sich gemeinsam immer wieder das Lied an. »Ein schönes Lied«, sagte [Roth]. »Es ist teilweise wie ein Volkslied und teilweise wie ein Gebet.«⁹¹

Mit diesen drei jüdisch-ukrainischen Liedern schließt sich der Kreis von Musikerfahrung und Musikbeschreibung bei Roth. Auch wenn er sich nie systematisch mit Musik beschäftigt hat wie Morgenstern, der von Musik so viel versteht wie Roth »von französischem Cognac und anderen Getränken«,⁹² ist er keinesfalls der musikalische Ignorant, als den er sich selber gegenüber dem Freund ausgegeben hat. Für ihn ist Musik keine an klassisch-kontrapunktischen Normen orientierte Kunstgattung, vielmehr ein sich aus einem kreatürlichen Kontext entwickelndes Gebilde aus Rhyth-

88 Ebd., S. 234.

89 Ebd., S. 257.

90 Morgenstern: *Werke 1*, S. 286.

91 Ebd., S. 269.

92 Ebd.

mus und Klang. Die Musik, von der er erzählt, hat bei ihm die Aufgabe, unterschiedliche Wahrnehmungsebenen miteinander zu verbinden, sie plastisch zu gestalten und in Resonanz zueinander zu bringen. Musik bildet gesellschaftliche wie soziale Verhältnisse ab und stellt eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart her, indem sie verdrängte oder vergessene Erinnerungen mit der ihr eigenen Suggestionskraft wieder ins Bewusstsein holt.

Literaturverzeichnis

- Asmus, Sylvia (Hg): *So wurde ihnen die Flucht zur Heimat – Soma Morgenstern und Joseph Roth. Eine Freundschaft*. Eine Ausstellung des Deutschen Exilarchivs. Kuratiert von Victoria Lunzer-Talos und Heinz Lunzer. Bonn: Weidle 2012.
- Bijvoet, Theo; Rietra, Madeleine (Hgg.): *Aber das Leben marschiert weiter und nimmt uns mit. Der Briefwechsel zwischen Joseph Roth und dem Verlag De Gemeenschap 1936–1939*. Köln 1991.
- Bronsen, David: *Joseph Roth. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1974.
- Faure, Ulrich: *Ein vergessener Weltliterat*. »Börsenblatt für den deutschen Buchhandel«, 91 (1995), S. 12–13.
- Forti, Ylenia: *Joseph Roth Filmkritiker*. Diplomarbeit, Univ. Klagenfurt 2008.
- Gruber, Gernot; Maurer Zenck, Claudia; Schmidt, Matthias (Hgg.): *Ernst Krenek – nicht nur Komponist*. Schliengen: Edition Argus 2018.
- Mauró, Helmut: *Dem Geheimnis auf der Spur. Krokodile schweigen*. »Süddeutsche Zeitung«, 19. Juni 2020. <<https://www.sueddeutsche.de/leben/dem-geheimnis-auf-der-spur-krokodile-schweigen>>.
- Metzger, Heinz-Klaus (Hg.): *Ernst Krenek*. München: Edition Text und Kritik 1984.
- Morgenstern, Soma: *Werke 1: Joseph Roths Flucht und Ende. Erinnerungen*. Hg. und mit einem Nachwort von Ingolf Schulte. Lüneburg: zu Klampen 1994.
- Morgenstern, Soma: *Werke 2: Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe*. Hg. und mit einem Nachwort von Ingolf Schulte. Lüneburg: zu Klampen 1995.
- Morgenstern, Soma: *Werke 11: Kritiken, Berichte, Tagebücher*. Hg. und mit einem Nachwort von Ingolf Schulte. Lüneburg: zu Klampen 2001.
- Nervik, Astrid Cecilie: *Identität und kulturelle Vielfalt. Musikalische Bildsprache und Klangfiguren im Werk Joseph Roths*. Hamburg: Kovač 2002.
- Ottner, Carmen: »Was damals als unglaubliche Kühnheit erschien.« Franz Schrekers Wiener Kompositionsklasse. *Studien zu Wilhelm Grosz, Felix Petyrek und Karol Rathaus*. Frankfurt/M. [u.a.]: Lang 2000.
- Platon: *Der Staat (Politeia)*. Übersetzt und hg. von Karl Vretska. Ditzingen 2006.
- Rathaus, Karol: *Fremde Erde. Oper in vier Akten von Camilla Pálffy-Waniek. Musik von Karol Rathaus. Klavierauszug mit Text*. Wien: Universal-Edition 1930.
- Rathaus, Karol: *Fremde Erde. Musik von Karol Rathaus. Oper in vier Akten von Kamilla Pálffy-Waniek*. Hg. Heiner Bruns. Bielefeld: Bühnen der Stadt Bielefeld 1991.
- Rautenstrauch, Eike: *Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Zur Kulturkritik in den Essays von Joseph Roth, Bernard von Brentano und Siegfried Kracauer*. Bielefeld: transcript 2016.

- Roth, Joseph: *Briefe 1911–1939*. Hg. und eingeleitet von Hermann Kesten. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1970.
- Roth, Joseph: *Drei Sensationen und zwei Katastrophen. Feuilletons zur Welt des Kinos*. Hg. und kommentiert von Helmut Peschina und Rainer-Joachim Siegel. Göttingen: Wallstein 2014.
- Roth, Joseph: *Werke 1–6*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989–1991.
- Schmidt, Matthias (Hg.): *Echoes from Austria. Musik als Heimat. Ernst Krenek und das österreichische Volkslied im 20. Jahrhundert*. Schliengen: Edition Argus 2007.
- Schmidt, Matthias (Hg.): *Ernst Krenek. Zeitgenosse des 20. Jahrhunderts*. Ausstellungs katalog. Wien: Wiener Stadt- und Landesbibliothek 2000.
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*. 7. Aufl. [Wien:] Universal Edition 1966.
- Schüssler, Martin: *Karol Rathaus*. Frankfurt/M. [u.a.]: Lang 2000 (=Perspektiven der Opernforschung).
- Smith, Joan Allen: *Berg's character remembered*. In: *The Berg companion*. Hg. Douglas Jarman. Basingstoke [u.a.]: Macmillan 1989, S. 13–34.
- Weidner, Cornelia: *Ein Leben mit Freunden. Über Soma Morgensterns autobiographische Schriften*. Springe: zu Klampen 2004.
- Weigel, Robert G.: *Ein Leben mit Idolen: Zu Morgensterns Erinnerungen an Alban Berg*. In: *Soma Morgensterns verlorene Welt. Kritische Beiträge zu seinem Werk*. Hg. Robert G. Weigel. Frankfurt/M. [u.a.]: Lang 2002, S. 161–176.

Zusammenfassung

Obwohl Roth behauptet hat, nichts von Musik zu verstehen, hat er sich in seinen journalistischen wie erzählerischen Texten intensiver mit Musik auseinandergesetzt, als man das zunächst vermuten möchte. Am Beginn und am Ende seiner bewussten musikalischen Erfahrung steht die jüdisch-ukrainische Folklore, die ihm sein Freund Soma Morgenstern ebenso vermittelt hat wie den Kontakt zur musikalischen Moderne.

Schlüsselwörter

Joseph Roth, Soma Morgenstern, jüdisch-ukrainische Folklore, Musik der Klassik und der Moderne, Unterhaltungsmusik

Sažetak

Joseph Roth je tvrdio da se nimalo ne razumije u glazbu, no u svojim se publicističkim i pripovjednim tekstovima glazbom bavio intenzivnije no što bi se očekivalo. Na početku i na kraju Rothova glazbenog iskustva stoji židovsko-ukrajinski folklor. S njime ga je, ali i s glazbenom modernom, povezao njegov prijatelj Soma Morgenstern.

Ključne riječi

Joseph Roth, Soma Morgenstern, židovsko-ukrajinski folklor, klasična glazba, glazbena moderna, zabavna glazba

Marijan Bobinac | Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, mbobinac@m.ffzg.hr

Postimperiale Diskurse im Spätwerk von Joseph Roth

Die Kapuzinergruft und Schwarz-gelbes Tagebuch

1.

»Das Wesen Österreichs ist nicht Zentrum, sondern Peripherie«,¹ wird in Joseph Roths Roman *Die Kapuzinergruft* vom Grafen Chojnicki behauptet, einer Figur, deren Ansichten in vieler Hinsicht mit jenen der gleichnamigen Person im *Radetzkymarsch* übereinstimmen. Zu dieser Behauptung sieht sich der polnischstämmige Aristokrat durch die Bemerkung einer anderen Romanfigur veranlasst, wie merkwürdig es sei, dass die Slowenen trotz aller Erniedrigungen, denen sie in der Monarchie ausgesetzt würden, den Geburtstag des Kaisers feiern: »In dieser Monarchie«, so Chojnicki, »ist nichts merkwürdig«, im Gegenteil, »das sogenannte Merkwürdige« sei »für Österreich-Ungarn das Selbstverständliche«, nur dem »Europa der Nationalstaaten und der Nationalismen« erscheine »das Selbstverständliche sonderbar«.² Dass diese und manche anderen Äußerungen Chojnickis frappante Ähnlichkeiten mit den politischen Stellungnahmen seines

Abstract: One of the central topics in the work of Joseph Roth is the experience of loss that accompanied the collapse of the Habsburg multi-ethnic empire. Both his early post-war retourne novels and journalistic texts, as well as his later nostalgic narratives and publicist writings, are characterized by a constellation of post-imperial interdependencies linked to the disintegration of Eurasian empires and the emergence of new nation-states. This paper illustrates the issue by means of analyzing two representative texts, whereby special attention is paid to the role of post-imperial discourse and its specific articulation in fictional and journalist formats.

Key words: Joseph Roth, New Imperial History, post-imperial discourse

1 Roth: *Die Kapuzinergruft*, S. 873.

2 Ebd., S. 872f.

Autors Roth aufweisen, geht aus einer Vielzahl von Roths essayistisch-journalistischen Texten der 1930er Jahre klar hervor.

In Chojnickis bzw. Roths Differenzierung von Zentrum und Peripherie innerhalb imperialer Machtstrukturen, in der Entgegenstellung von imperialen Staatsgebilden und Nationalstaaten, in wiederholten, positiv konnotierten Hinweisen auf die ethnische und kulturelle Vielfalt der ersten und im Gegensatz zur negativ konnotierten ethnischen und kulturellen Homogenität der letzteren, lassen sich deutliche Analogien zu einigen grundlegenden theoretischen Konzepten der neueren Imperienforschung erkennen. Auch wenn man den fiktionalen Kontext, dem die genannten Äußerungen entstammen, berücksichtigt und darüber hinaus auch Roths sprichwörtliche Theoriefeindlichkeit im Sinne hat, bleiben die Übereinstimmungen zwischen den Denkpositionen des Autors und dem Jahrzehnte später entstandenem Theorieentwurf so auffällig, dass sie sich für eine vergleichende Analyse postimperialer Verflechtungen in Roths spätem Erzählwerk und gleichzeitig entstandenen essayistisch-journalistischen Texten geradezu anbieten.

Hinzuzufügen wäre allerdings, dass die theoretischen Konzepte wie sozi-kulturelle Differenzen innerhalb imperialer Staatsformationen oder die Dichotomie von Zentrum und Peripherie in der Imperienforschung – so wie sie zu Roths Lebzeiten und lange danach betrieben wurde – einen wesentlich geringeren Stellenwert als in den neueren postimperialen Studien hatten. Die lange tonangebende, nationalstaatlich bestimmte Herangehensweise wird jedoch seit den 1990er Jahren von neuen Forschungsansätzen immer mehr in die Defensive gedrängt. Von einer Überholtheit und Hinfälligkeit imperialer Herrschaftsstrukturen ist nicht mehr die Rede, im Gegenteil, sie werden nun wertfrei als ein »transhistorisches, sich unter anderen Vorzeichen auch in der Gegenwart fortsetzendes Ordnungsmodell«³ begriffen. Entscheidende Impulse für diese Umorientierung im Imperiendiskurs gingen von der geschichtswissenschaftlichen Forschungsströmung »New Imperial History« aus, Impulse, die bald darauf auch von einigen anderen geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen übernommen wurden.⁴

3 Leonhard/Hirschhausen: *Empires und Nationalstaaten im 19. Jahrhundert*, S. 14.

4 Aus einer Vielfalt von Monographien und Sammelbänden, die den Imperiendiskurs der letzten Jahrzehnte bestimmt haben, sei auf folgende Titel hingewiesen: Barkey/Hagen (Hgg.): *After Empire*; Münkler: *Imperien*; Darwin: *After Tamerlane*; Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt*; Burbank/Cooper: *Empires in World History*; Osterkamp: *Kooperatives Imperium*.

2.

Wie aufschlussreich literarische Darstellungen von politischen, sozialen und kulturellen Aspekten imperialer wie auch postimperialer Staatsformationen sein können, werde ich im Folgenden am Beispiel von Roths Roman *Die Kapuzinergruft* (1938) und seiner journalistisch-essayistischen Artikelserie *Schwarz-gelbes Tagebuch* (1939) zu zeigen versuchen. Dass sich Roth beim Schreiben über die versunkenen Vielvölkerreiche und ihre Nachfolgestaaten vor allem auf die Donaumonarchie und die erste österreichische Republik fokussiert, hängt nicht nur damit zusammen, dass er mit dem (ex-) habsburgischen Universum – von Galizien als dessen äußerster östlicher Peripherie bis hin zum imperialen Zentrum Wien – bestens vertraut war, sondern geht eindeutig auch daraus hervor, dass er seit den 1930er Jahren sein politisch-publizistisches Engagement für Österreich zunehmend mit der Wiederherstellung der Monarchie in Verbindung brachte.

Wie relevant die Themenfelder wie Imperium/Nationalstaat und Zentrum/Peripherie für den Roman *Die Kapuzinergruft* sind, wurde schon anfangs an einigen markanten Aussagen des Grafen Chojnicki gezeigt. Er – wie auch der Protagonist und Ich-Erzähler Franz Ferdinand Trotta – gehört zu einer Gruppe reicher Wiener Müßiggänger, die sich in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg in verschiedenen Vergnügungslokalen treffen: Sie teilen die kritischen Einstellungen des polnischen Grafen zur Lage in der Monarchie, verharren aber in ihrem sorglosen, von Leichtsinn und Dekadenz geprägten Lebensstil. Dass Österreich-Ungarn viel mehr Rechte seinen slawischen Völkern einräumen sollte, glaubt auch der Protagonist Trotta, selbst Spross einer slowenischstämmigen Familie. Nicht zufällig heißt er Franz Ferdinand nach dem habsburgischen Thronfolger, der sich bekanntlich im Rahmen einer trialistischen territorialen Reichsordnung für eine slawische Entität einsetzte und zu dessen engstem Vertrautenkreis auch der Vater des Ich-Erzählers gehörte.

Dieser thematische Komplex, vor allem aber der Familienname des Protagonisten wurde in der Kritik von Anfang an als Hinweis gedeutet, bei der *Kapuzinergruft* handle es sich um eine Art Fortsetzung des *Radetzkymarsches*. Obwohl der Autor durchaus mit den Erwartungen des Lesers spielte, lässt sich *Die Kapuzinergruft* keineswegs als eine »bruchlose Fortsetzung«⁵ des *Radetzkymarsches* bezeichnen. Es handelt sich dabei – wie öfters in der Forschung festgehalten – nicht nur um eine andere Erzählkonzeption, mit der Roth zum ersten Mal seine bis dahin vorherrschende heterodie-

5 Englmann: *Poetik des Exils*, S. 261.

getische Fokalisierung aufgibt und seine Geschichte konsequent aus der Ich-Perspektive des Protagonisten erzählt. Hingewiesen wurde auch darauf, dass im *Radetzkymarsch* die Monarchie »in ihrem Glanz und ihrem Elend [...] nuancenreich geschildert und im tragischen Schicksal der Hauptfiguren indirekt einer Kritik unterworfen« werde; in der *Kapuzinergruft* sei sie hingegen nur noch als »eine historische Erinnerung« vorhanden, »fast eine Religion«,⁶ wie Roth auch selbst im *Schwarz-gelben Tagebuch* im Februar 1939 festhält.

Obwohl sich der Protagonist als ein entfernter Verwandter des ›Helden von Solferino‹ vorstellt, entstammt er einem anderen, nicht-geadelten Zweig der Trottas, dessen Angehörige ein großbürgerliches Leben in der Metropole Wien führen und keine Kontakte zu der anderen Familienlinie pflegen. Den Unterschied zwischen den beiden Linien sieht Franz Ferdinand vor allem darin, dass die »geadelten Trottas [...] fromm-ergebene Diener Franz Josephs« waren, während sich sein Vater als »ein Rebell«, zugleich aber auch als »ein Patriot«⁷ hervortat, der sich – wie angedeutet – am Projekt einer radikalen Reformierung der Doppelmonarchie aktiv beteiligte. Außerdem kehrt Franz Ferdinand – im Gegensatz zu den Trottas des *Radetzkymarsches*, die zusammen mit dem Habsburger Reich und dem Kaiser Franz Joseph zugrunde gehen – unversehrt aus dem Krieg nach Wien zurück und setzt seine gewohnte Existenz in Passivität fort. Nicht unähnlich den Heimkehrergestalten in Roths frühen Romanen kann sich Franz Ferdinand weder ökonomisch noch privat in die Nachkriegsgesellschaft einfügen: Sein beträchtliches familiäres Eigentum wird großenteils wegen Fahrlässigkeit und Spekulationen verloren, auch seine Ehe geht in die Brüche, seine Frau verlässt ihn, die Fürsorge um ihr gemeinsames Kind übernehmen Freunde. In der kleinen Republik Österreich vermisst er kläglich die alte festgefügte Ordnung der Monarchie, den neuen Phänomenen wie Frauenemanzipation oder moderne Kunst steht er verständnislos gegenüber, schließlich hört er auf, sich überhaupt für äußere Ereignisse zu interessieren. Vom Einmarsch der Wehrmacht in Österreich 1938 völlig überrumpelt, fällt dem vereinsamten Trotta nichts anderes ein, als einen symbolischen Gang zur Kapuzinergruft zu unternehmen; vor dem verschlossenen Eingang zur habsburgischen Grabstätte bleibt er aber stehen, mit der resignierten Frage auf den Lippen: »Wohin soll ich, ich jetzt, ein Trotta? ...«⁸

6 Doppler: »Die Kapuzinergruft«, S. 93.

7 Roth: *Die Kapuzinergruft*, S. 866.

8 Ebd., S. 982.

Trottas tiefe Erschütterung durch den Anschluss Österreichs an das Nazi-Deutschland ist offensichtlich auch der Auslöser für seinen Entschluss, vom aktuellen historischen Standpunkt aus und vor dem Hintergrund einer sukzessiven Zersetzung des österreichischen Staatswesens eine kritische Rechenschaft über sein bisheriges Leben seit der sorglosen Jugend in Wien um 1914 abzulegen; daraus ergibt sich die retrospektive Form des Romans. Die räumliche Verortung der Geschichte erinnert in vieler Hinsicht an die Schauplätze der früheren Romane des Autors, die im Wesentlichen zwischen der Metropole Wien und den östlichen Peripherien der Monarchie situiert sind. In der *Kapuzinergruft* wird auch das bekannte Register von Roths Motiven und Figurenkonstellationen variiert: der lebensschwache Nachkomme einer altehrwürdigen Familie, Gestalten kraftvoller, lebens tüchtiger Südlawen und galizischer Juden, das Sterben eines treuen Dieners, Jadlowkers Grenzschenke, der russische Agent Kapturak. In der Forschung wurde darauf hingewiesen, dass Roth im Roman auch einige Passagen aus seinen gleichzeitig entstehenden essayistisch-journalistischen Texten übernommen hat, so dass *Die Kapuzinergruft* – wie Alfred Doppler bemerkt – im Grunde »keine allmählich gewachsene Erzählung, sondern eine *Erzählmontage*« ist; darin vermutet der österreichische Germanist auch einen Grund dafür, dass der Roman »von der zeitgenössischen Kritik kaum und von der wissenschaftlichen Forschung lange Zeit wenig geschätzt« und dass sein »besondere[r] Kunstcharakter« erst später, vor allem seit den 1980er Jahren, angemessen gewürdigt wurde.⁹

Dass *Die Kapuzinergruft* jahrzehntelang zu den weniger gelungenen Werken des Autors gezählt wurde, mag auch am moralischen Impetus des Autors Roth gelegen haben, einer Einstellung, die er mit einigen anderen österreichischen Exilautoren wie Ödön von Horváth und Franz Theodor Csokor teilte. Mit diesem Impetus lässt sich auch Roths Entrüstung erklären, mit der er im *Schwarz-gelben Tagebuch* im April 1939 auf die ironische Schreibweise Thomas Manns in dem Essay *Bruder Hitler* (1938) reagiert: Jetzt – so Roth – sei nicht die Zeit der Ironie, jetzt ist »die Kunst unbedingt die Sache der Moral«.¹⁰ In diesem Kontext dürfte auch die Reue betrachtet werden, mit der Trotta, der Protagonist der *Kapuzinergruft*, retrospektiv über die verpassten Gelegenheiten seines Lebens grübelt, über »Sünden«, die »meine Freunde und ich auf unsere Häupter luden«, die aber »gar nicht

⁹ Doppler: »*Die Kapuzinergruft*«, S. 92.

¹⁰ Roth: *Werke* 3, S. 1463 (Hervorhebung im Original).

unsere persönlichen«, sondern, wie er hinzufügt, »nur die schwachen Vorzeichen der kommenden Vernichtung«¹¹ wären.

Ob er mit seinen Betrachtungen den unheilvollen Ereignissen, die mit dem Weltkrieg, dem Zusammenbruch des Imperiums, der Gründung neuer Nationalstaaten und dem Siegeszug totalitärer Ideologien verbunden sind, tatsächlich gerecht wird, steht allerdings auf einem anderen Blatt. Als ein »politisch uninteressierter Zeitgenosse«¹² legt Trotta – trotz seines Sinneswandels – »eine peinliche Ahnungslosigkeit an den Tag«,¹³ eine Attitüde, die von einer eigentümlichen Ausblendung der historischen Wirklichkeit gekennzeichnet ist und vom Autor konsequent im Erzählfluss des Romans vorgeführt wird. Im Gegensatz zur älteren Forschung, die darin einen Rückschritt im Vergleich zum »perspektivenreicheren« *Radetzkymarsch* sah, wird das »monoperspektivische Erzählen« der *Kapuzinergruft* in der neueren Forschung als »formale Modernität« des Romans hervorgehoben: An den Leser wird damit eine »ungleich anspruchsvollere Aufgabe« delegiert, »die Täuschungen des Erzählers selbst aufdecken zu müssen«.¹⁴ Sehr deutlich zeigt sich das in Trottas scheinbar kritischen Reflexionen über die Verhältnisse in der Habsburger Monarchie, wobei er – angeblich unter Berufung auf seinen Vater – eine soziale und politische Kritik bemüht, deren zugespitzte Thesen sich einer leeren, sentimental getönten Argumentation bedienen:

Von den Steuern, die mein armer Vetter, der Maronibrater Joseph Branco Trotta aus Sipolje, von den Steuern, die mein elendiglich lebender jüdischer Fiaker Manes Reisiger aus Złotogrod bezahlte, lebten die stolzen Häuser am Ring, die der baronisierten jüdischen Familie Todesco gehörten, und die öffentlichen Gebäude, das Parlament, der Justizpalast, die Universität, die Bodenkreditanstalt, das Burgtheater, die Hofoper und sogar noch die Polizeidirektion. Die bunte Heiterkeit der Reichs-, Haupt- und Residenzstadt nährte sich ganz deutlich – mein Vater hatte es so oft gesagt – von der tragischen Liebe der Kronländer zu Österreich: der tragischen, weil ewig unerwiderten.¹⁵

Dass das Gefälle zwischen Zentrum und Peripherie im Habsburger Reich von zahlreichen Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten geprägt war und sicherlich auch wesentlich zu seinem Untergang beigetragen hatte, kann kaum bezweifelt werden; wendet man jedoch die angedeuteten imperialen Machtverhältnisse auf die Lebensumstände von Trottas Freunden aus der Provinz an, so merkt man, dass es sich in ihrem Fall keineswegs um eine »unerwiderte Liebe« zu Wien handelt, da die beiden – im Grunde selbstbe-

11 Roth: *Die Kapuzinergruft*, S. 877.

12 Pauli: *Joseph Roth*, S. 31.

13 Doppler: »*Die Kapuzinergruft*«, S. 93.

14 Englmann: *Poetik des Exils*, S. 259f.

15 Roth: *Die Kapuzinergruft*, S. 908.

wussten, äußerst pragmatischen – Bauern der Kaiserstadt eher indifferent gegenüber stehen. Als fragwürdig erscheint auch Trottas eingebildete Nähe zu den beiden Landmenschen, die ihn in seinem Glauben bestärkt, er sei nicht so verwöhnt wie seine Kaffeehausfreunde und führe ein viel authentischeres Leben; dabei will er nicht wahrhaben, dass sich sein müßiges Großstadtleben mit dem harten Arbeitsalltag auf dem Lande nicht vergleichen lässt. Und obwohl der Erzählhaltung Trottas kein kritisches Potenzial bescheinigt werden kann, so lässt sich doch nicht übersehen, dass in seinem Lebensbericht auch maßgebliche gesellschaftliche Phänomene der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Sprache kommen – und damit auch die für unseren Zusammenhang zentralen thematischen Aspekte Imperium/Nationalstaat und Zentrum/Peripherie.

Die Dichotomie zwischen dem imperialen Zentrum und den peripheren Reichszonen erweist sich sogar als wichtiges Strukturierungselement des Romans. Die geopolitische Verortung im Dreieck zwischen der Metropole Wien, Galizien im Nordosten und den slowenischen Ländern im Südwesten der Monarchie, die für *Die Kapuzinergruft* konstitutiv ist, deutet sich bereits im *Radetzkymarsch* an: Leutnant Carl Joseph von Trotta, der durch seinen Großvater, den ›Helden von Solferino‹, über slowenische Wurzeln verfügt, versieht seinen Dienst in einem galizischen Regiment, wo er sich mit dem jüdischen Regimentsarzt Max Demant befreundet. Noch viel deutlicher kommt die slowenisch-galizische Relation in der *Kapuzinergruft* zum Vorschein, wo eine vergleichbare Freundschaft, wenngleich auf einer niedrigeren sozialen Ebene, den Maronibrater Joseph Branco Trotta aus dem slowenischen Sipolje, dem mythischen Ursprungsort der Familie Trotta, mit dem jüdischen Fiaker Manes Reisiger aus dem galizischen Złotogrod verbindet.

Die Interaktion zwischen dem Slowenischen und Galizisch-Jüdischen auf der einen und der Kaisermetropole auf der anderen Seite bahnt sich in der *Kapuzinergruft* mit dem Besuch Joseph Branco Trottas bei seinem Wiener Vetter Franz Ferdinand an, einem Anlass, der auch die Romanhandlung in Bewegung bringt. Der Protagonist, der sich zwar zu seiner slowenischen Herkunft bekennt, aber im deutschsprachigen Wien aufgewachsen und daher völlig assimiliert ist, wird damit zum ersten Mal mit der slawischen Provinzwelt des Habsburger Reiches und damit auch mit seiner imaginierten slowenischen Heimat konfrontiert. Den großstädtischen Dandys um Franz Ferdinand erscheint Branco als urwüchsig und authentisch, als eine neue Attraktion in ihrem alltäglichen Müßiggang, die sich auch modisch auswerten lässt. Ähnlich verhält es sich auch mit dem galizischen Juden Manes Reisiger, mit dem sich der Maronibrater Branco auf seinen Reisen befreundet hat. Wie der Slowene von der Faszination, die von ihm auf

die Freunde Franz Ferdinands ausgeht, zu profitieren weiß, so zeigt sich auch der galizische Jude als ein pragmatisch denkender Mensch: Von den Großstädtern erwartet Reisiger Hilfe bei der Aufnahme seines angeblich hochbegabten Sohnes Ephraim in das Wiener Konservatorium, was vom Grafen Chojnicki, der seinen galizischen ‚Landleuten‘ gerne zur Hand geht, mühelos bewerkstelligt werden kann.

Das selbstbewusste Auftreten von Branco und Reisiger stößt auf Sympathie bei den Wiener Bonvivants, die in den beiden Bauern nicht nur das vorgeblich ›Authentische‹ und ›Archaische‹ zu entdecken glauben. Sie sehen in den Bauern auch die Verkörperung eines ›echten imperialen Österreichertums‹, mit dessen Hilfe sich ihrer Meinung nach eine Art Gegengewicht zu dem aufkommenden und für sie höchst beunruhigenden Nationalismus habsburgischer Völker errichten ließe. Ihre Kaffeehaus-Plaudereien, die die ethnische Vielfalt der Donaumonarchie erklären, legen aber auch eine einzigartige Ignoranz an den Tag, wenn sich einer von ihnen mit allem Ernst zu der Behauptung versteigt, dass den Slowenen (die zum größten Teil in der österreichischen Reichshälfte und daher unter der Dominanz von Deutschösterreichern lebten) ihre »primitivsten nationalen Rechte« von den Ungarn genommen werden; allerdings – wie einer der Freunde Trottas offenbar lobend behauptet – »wehren sich« die Slowenen, »sie rebellieren sogar gelegentlich oder haben zumindest den Anschein zu rebellieren, aber sie feiern den Geburtstag des Königs«.¹⁶

Im Gegensatz zu seinen Freunden, die bald das Interesse an den beiden Landmenschen verlieren, begibt sich Franz Ferdinand auf Einladung Reisigers auf eine Reise nach Galizien, wo sich zu den beiden Freunden auch der slowenische Vetter Branco gesellen sollte. Aber auch die Reise nach Złotogrod, angetreten als eine Art Suche nach der Identität, führt den Protagonisten zu keinem sinnerfüllenden Ziel. Er ist zwar von der einfachen Welt der Provinz zutiefst fasziniert und fühlt sich mit ihr geistig verbunden, steht aber dem Leben der einfachen Leute ratlos gegenüber – und verkehrt daher vor allem in der Gesellschaft der lokalen Elite. In Złotogrod erfährt Franz Ferdinand auch vom kaiserlichen Manifest und dem bevorstehenden Ausbruch des Krieges. Ergriffen von einem hektischen Aktivismus, entscheidet er sich – statt sich seiner angestammten Wiener Reserveeinheit anzuschließen – lieber mit Branco und Reisiger in ihrer galizischen Einheit zu kämpfen. In Wien gelingt es ihm, diesen Plan durchzusetzen; ihm gelingt dabei auch ein anderes Anliegen: die Schwester eines seiner Kaffeehaus-Freunde zu heiraten. Doch bevor er seine Ehe überhaupt konsumieren

16 Ebd., S. 872.

kann, geht sie offenbar in die Brüche; auch der Dienst in der galizischen Einheit endet mit einem Fiasko, da Trottas Truppe kurz nach Kriegsbeginn in russische Kriegsgefangenschaft gerät.

Der Weltkrieg, seine Ursachen und sein Verlauf werden in Trottas Lebensbericht fast völlig ausgespart, das Kriegsgeschehen kommt nur insofern zur Sprache, als es die private, grundsätzlich politikferne Sphäre des Protagonisten und seiner Freunde betrifft. Die großen gesellschaftlichen Umwälzungen der letzten beiden Kriegsjahre, Entstehung neuer Massenideologien, Revolutionen, der Zerfall imperialer Ordnungen, die Entstehung neuer Nationalstaaten und die paramilitärische Gewalt der Nachkriegszeit gehen an Franz Ferdinand Trotta vorbei. Im Jahr 1918 nach Wien zurückgekehrt, begibt er sich zuerst – und damit wird zugleich die Schlusszene des Romans vorweggenommen – zur Kapuzinergruft, einem Ort des Todes, an dem ihm angesichts des Niedergangs des Reiches und der Dynastie sein eigenes Unvermögen, die Familiengeschichte im Einklang mit den Vorstellungen seines Vaters fortzuführen, kläglich bewusst wird:

Es war das Ende. Ich dachte an den alten Traum meines Vaters, den von einer dreifältigen Monarchie, und daß er mich dazu bestimmt hatte, einmal seinen Traum wirklich zu machen. Mein Vater lag begraben auf dem Hietzinger Friedhof, und der Kaiser Franz Joseph, dessen treuer Deserteur er gewesen war, in der Kapuzinergruft. Ich war der Erbe. [...]. Ich ging an der Kapuzinergruft vorbei. Auch vor ihr ging ein Wachtposten auf und ab. Was hatte er noch zu bewachen? die Sarkophage? das Andenken? die Geschichte? Ich, ein Erbe, ich blieb eine Weile vor der Kirche stehen. Der Posten kümmerte sich nicht um mich.¹⁷

Die markante historische Zäsur, die eine radikale geopolitische Neugestaltung Mitteleuropas bringt, bewegt Trotta nicht etwa zu einer Veränderung seiner früheren Lebensweise: Er führt weiterhin »ein Leben im historischen Vakuum, so wie er es auch vor dem Krieg führte«.¹⁸ Zu der politischen Verlusterfahrung gesellt sich die private: Ratlos muss er mitansehen, wie seine Ehefrau Elisabeth mit einer Hochstaplerin eine lesbische Beziehung eingeht und gemeinsam mit ihr und einem – für Roths Aversion gegenüber dem Preußentum kennzeichnend – norddeutschen Schwindler sein familiäres Vermögen ruiniert. Ein kurzeitiges Glück mit seiner Frau wird für Trotta erst nach dem abrupten Verschwinden ihrer Liebhaberin möglich, ihr erneutes Auftauchen bedeutet aber einen endgültigen Bruch mit Elisabeth.

Dass sich der Protagonist in der Alltagsrealität der Nachkriegsjahre immer fremder fühlt, dazu trägt wesentlich auch der Umstand bei, dass er das kleine Rumpf-Österreich nicht als seine Heimat erleben kann und dass die

¹⁷ Ebd., S. 933.

¹⁸ Englmann: *Poetik des Exils*, S. 271.

beiden Jahrzehnte zwischen der Gründung der Republik und dem Anschluss für ihn von einem historischen Stillstand geprägt sind. So verwundert es auch nicht, dass sich sein Lebensbericht vorwiegend um die Erschütterungen des privaten Lebens bewegt und nur wenig über das politische und soziale Geschehen in der Ersten Republik verrät. Das äußert sich auch darin, dass die Erzählung weniger in einer kontinuierlich ineinandergreifenden Geschichte, sondern in lose verbundenen Sequenzen verschiedener Stadien psychosozialer Befindlichkeit des Protagonisten verläuft.

Ein wichtiger Orientierungspunkt bleibt die Freundschaft Trottas zu seinen beiden Freunden von den Peripherien des ehemaligen gemeinsamen Staates, die – wie er selbst – an den Folgen der veränderten geopolitischen Lage leiden. In den Augen des Protagonisten – und zweifellos auch in den Augen seines Autors Roth – fungiert die slawisch-jüdische Welt nach wie vor als ein positives Gegenbild zu den Auflösungserscheinungen der vom Nationalismus dominierten Epoche. Während es sich bei Trotta jedoch vorwiegend um eine geistige Verlusterfahrung handelt, leiden die beiden Bauern viel mehr an den praktischen Konsequenzen der Grenzziehung zwischen den neu gegründeten Nationalstaaten – für den slowenischen Maronibrater Branco bedeutet die neue Situation erhebliche finanzielle Verluste, da er sich im ehemals einheitlichen Wirtschaftsraum nicht mehr ohne weiteres bewegen kann. Der galizische Jude Reisiger kann von schweren privaten Schicksalsschlägen berichten, da seine Heimatstadt im Krieg zerstört wurde und seine Familienmitglieder ums Leben gekommen sind. Sein geliebter Sohn Ephraim, der seine musikalische Ausbildung in Wien aufgegeben hat und zum Berufsrevolutionär geworden ist, wird während der Februarkämpfe 1934 von den Regierungstruppen hingerichtet.

Auch diesem politischen Ereignis, das die endgültige Auflösung der österreichischen Demokratie und die Gründung eines präfaschistischen Ständestaates markiert, steht der Protagonist gleichgültig gegenüber. Ihm und seinen Freunden sind schon längst Maßstäbe für eine kritische Beurteilung von politischen und sozialen Ereignissen ihrer Zeit und ihre historische Kontextualisierung abhandengekommen. Hat man ihre intellektuelle Lähmung vor Augen, kann es nicht verwundern, dass sie die Gefährlichkeit der politischen Entwicklung in Österreich nicht erkennen. Unfähig, sich mit der grausamen Realität auseinanderzusetzen, von Selbstmitleid verblendet, können sie zu keinen grundsätzlichen politischen Einsichten kommen.

Eine radikale Kritik an der zeitgenössischen österreichischen Politik kommt daher nicht vom Protagonisten und seinen Freunden, sondern von einem Außenseiter, dem Bruder des Grafen Chojnicki, der sich seit Jahren in der Wiener Irrenanstalt befindet. Als Hauptgrund für den Zusammenbruch

Österreich-Ungarns wie auch für die politisch-gesellschaftliche Misere in der Ersten Republik nennt er vor allem deutschnationalistische Tendenzen. Denn, so Chojnickis Bruder Josef, »nicht unsere Tschechen, nicht unsere Serben, nicht unsere Polen, nicht unsere Ruthenen« hätten die Monarchie »verraten, sondern nur unsere Deutschen, das Staatsvolk«.¹⁹ Eine Fortsetzung dieser Politik sieht der merkwürdige Insasse der Psychiatrie im Deutschnationalismus der politischen Eliten in der Alpenrepublik, insbesondere bei den Sozialdemokraten, eine Entwicklung, die seiner Meinung nach für die Aushöhlung der österreichischen staatlichen Souveränität nach 1918 verantwortlich ist: »Die Sozialdemokraten haben verkündet, daß Österreich ein Bestandteil der deutschen Republik sei; wie sie überhaupt die widerwärtigen Entdecker der sogenannten Nationalitäten sind. Die christlichen Alpentrottel folgen den Sozialdemokraten. Auf den Bergen wohnt die Dummheit [...].«²⁰ Dem psychisch verstörten Chojnicki, dessen Einwände in vieler Hinsicht an jene von Thomas Bernhardts ›Geistesmenschen‹ erinnern, legt Roth einen Satz in den Mund, den er in einem später entstandenen Beitrag im *Schwarz-gelben Tagebuch* im Februar 1939 selbst verwendet: »Österreich ist kein Staat, keine Heimat, keine Nation. Es ist eine Religion.«²¹ Aus Österreich – so die Meinung Chojnickis und seines Autors – lasse sich keine »sogenannte Nation« machen, weil »wir eine Übernation sind, die einzige Übernation, die in der Welt existiert hat«.²²

In der Romanfiktion wirken diese Worte nicht nur als nostalgische Erinnerung an das Habsburger Vielvölkerreich, sondern auch – hat man die Entstehungszeit der *Kapuzinergruft* vor Augen – als Bekundung der Trauer um die Republik Österreich, die zeitgleich von den Hitler-Truppen besetzt und unter dem Jubel vieler Österreicher ›heim ins Reich‹ geholt wurde. Von seinen Freunden wurde Trotta zwar auf die angespannte politische Lage aufmerksam gemacht, doch all ihre Worte sollen »ohne jede Wirkung an [s]einem Ohr«²³ vorbeigerauscht sein. Umso größer war seine Überraschung, als bei einem seiner regelmäßigen Kaffeehausbesuche »ein seltsam gekleideter junger Mann« ins Lokal stürzte und den aufgeregten Gästen begeistert zurief: »Volksgenossen! Die Regierung ist gestürzt. Eine neue deutsche Volksregierung ist vorhanden!«²⁴

19 Roth: *Die Kapuzinergruft*, S. 952.

20 Ebd., S. 973f.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 979.

24 Ebd.

Als ein »Exterritorialer [...] unter den Lebendigen«,²⁵ wie er selbtkritisch in seinem Lebensbericht schreibt, kannte er den Jargon und die Bekleidung der Nationalsozialisten überhaupt nicht, so dass Trotta – im Gegensatz zu anderen Gästen und zum Personal, die sich augenblicklich entfernen – als letzter im Café bleibt und erst allmählich den Ernst der Situation zu begreifen beginnt. Als er das Kaffeehaus verlässt und sich verzweifelt auf den Weg zur Kapuzinergruft begibt, scheint es ihm retrospektiv, als sei er einer völlig verwandelten Welt begegnet, deren Sinn ihm vorerst völlig fremd erscheint. Bei den »wildfremden Kreuze[n]«, die er am Morgenhimme zu sehen glaubt, handelt es sich wohl um die imaginierten Hakenkreuze der Nationalsozialisten, jener politischen Kraft, die in Kürze auch die österreichischen Geschicke bestimmen wird. Trotta bemerkt zwar »die greisen Laternen, die noch nicht, in dieser Nacht nicht, erloschen waren«,²⁶ doch bald soll über Österreich die endgültige Finsternis hereinbrechen.

3.

Ein vergleichbares Bild benutzt Roth auch in seinem ersten journalistischen Text, den er nach dem Einmarsch der deutschen Truppen in Österreich in der Pariser Exilzeitschrift »Das Neue Tage-Buch« unter dem vielsagenden Titel *Totenmesse* am 19. März 1938 veröffentlicht hat. Im Gegensatz zu seinem politisch desinteressierten Helden Trotta, der ihm unbekannte Kreuze über Wien wahrzunehmen glaubt, sieht sein Autor Roth wenige Tage nach der Besetzung Österreichs, dass sich der »Stephansturm« bald durch »das Hakenkreuz in ein Unwahrzeichen verwandel[n]«²⁷ werde. Während dem Wiener Dom, wie er mit Blick auf die glorreiche Geschichte des Habsburger Reiches und seiner jahrhundertelangen Kriege mit dem Osmanischen Reich in Erinnerung ruft, »der Halbmond erspart geblieben ist«, »rattern« über ihm, aber auch unter »dem milden Himmel, in dessen Wölbung und Wolken die Melodien Beethovens und Mozarts und Bruckners beinahe greifbar schweben«, »von nun an die stählernen Vögel Deutschlands, die Raubgeier von Preußen«; auch »über der Kapuzinergruft flattert die alte schwarz-weiß-rote Feindin«.²⁸

25 Ebd.

26 Ebd., S. 982.

27 Roth: *Werke 3*, S. 1282.

28 Ebd.

In der *Totenmesse*, einem eigenartig-bitteren Requiem auf Österreich, lassen sich auch weitere wichtige thematische Schwerpunkte aus der *Kapuzinergruft* und anderen fiktionalen wie nichtfiktionalen Exiltexten Roths festhalten, die auf die postimperiale Situation in Zentraleuropa argumentativ rekurrieren, insbesondere die Entgegensezung des positiv konnotierten Imperiums und des negativ konnotierten Nationalstaats. Thematisiert wird auch der Gegensatz von Zentrum und Peripherie in imperialen (und postimperialen) Staatsformationen; die ethnische, kulturelle und konfessionelle Vielfalt imperialer Gebilde im Gegensatz zur Einförmigkeit der Nationalstaaten; hingewiesen wird auf die Gefahr rechts- wie auch linksradikaler politischer Tendenzen, namentlich auf die zunehmende ›Borussifizierung‹ Deutschiands durch das nationalsozialistische Regime und dessen imperialistische Ansprüche, vor allem auf Österreich. So würde ein »ahnungslose[r] amerikanische[r] Besucher«, bemerkt Roth, im »alten Österreich« kaum zwischen dem Sozialdemokraten Friedrich Adler, dem Kaiser Franz Joseph oder dem christlich-sozialen Bürgermeister Lueger unterscheiden können, genauso wie er »leicht den Minister Bilinski aus Galizien mit Masaryk« hätte »verwechseln können und den Juden Mendel Singer aus Mähren mit dem Kroaten Korovec«; aber »auch im neuen Österreich«, wie Roth – bei all seinen kritischen Vorbehalten zur Ersten Republik – mit Nachdruck erklärt, »war die latente Bereitschaft vorhanden, diesen barocken, produktiven, selbstironischen, agilen Elan zur Mischung, zur ›Verschlungenheit‹, zur körperlichen, mit Händen greifbaren Toleranz also zu erneuern«.²⁹ Denn, pointiert Roth, »600 Jahre Habsburg konnten nicht ausgelöscht werden von der Stupidität der linken Dogmatiker und der rechten alpinen Trottel«, aber jetzt »endlich sind sie es. Einer aus Braunau hat es getan. Er hat Österreich verlinzert, also ist es verloren...«³⁰

Noch vier Jahre davor machte sich Roth in dem Artikel *Ohne Deutschland ist Europa eine Macht*, veröffentlicht in der Prager Zeitschrift »Die Wahrheit« vom 20. Dezember 1934, Hoffnungen auf eine »europäische Solidarität« gegen das Hitler-Deutschland gemacht – denn mit ihm sei »Europa ein Unfug«,³¹ man solle es daher aus der internationalen Gemeinschaft ausschließen. Im März 1938, als die europäische Öffentlichkeit dem Anschluss Österreichs an das Dritte Reich passiv zusieht, werden diese Erwartungen als Illusion verworfen: »Die Welt ist«, schreibt Roth im Artikel *Die Totenmesse*, »Preußen übergeben worden: auf Gedeih und Verderb«;

29 Ebd., S. 1284.

30 Ebd., S. 1285.

31 Ebd., S. 922.

die Welt, fügt er hinzu, »verhandelt indessen mit Ribbentrop. Quos Deus perdere vult...«³²

Die Roth-Biographien weisen mit Nachdruck darauf hin, dass sich das politische Engagement des österreichischen Autors im Exil nicht nur auf die publizistische Tätigkeit beschränkt habe, sondern sich in den 1930er Jahren – wenngleich schon von manchen Zeitgenossen mit Verwunderung wahrgenommen, von anderen auch belächelt – immer mehr, in zahlreichen Essays und Zeitungstexten, auf die monarchistisch-legitimistische Idee bezogen und sich sogar auf die politischen Aktivitäten der österreichischen Legitimisten um den Thronprätendenten Otto von Habsburg erstreckt habe. In diesem Zusammenhang wird etwa Roths – natürlich vergeblicher – Versuch erwähnt, im Auftrag der Legitimisten in Wien, nur wenige Tage vor dem Anschluss, dem Bundeskanzler Schuschnigg eine Machtübertragung an Otto von Habsburg vorzuschlagen, womit sich – so die Hoffnung – die Möglichkeit für einen Widerstand gegen die eindringenden deutschen Truppen hätte ergeben können.³³

Es ist in der Tat nicht leicht, von einer liberal-demokratischen Warte Verständnis für Roths legitimistisch-monarchistische Positionen aufzubringen, nicht zuletzt auch deswegen, weil sie offensichtliche Widersprüche aufweisen. So bekennt er sich etwa zum klassischen monarchischen Prinzip, wonach die Macht des Monarchen aus dem Gottesgnadentum und nicht – wie in den zeitgenössischen europäischen Monarchien – aus der Volkssouveränität hervorgeht. Andererseits aber, wenn er ein mögliches Vorbild für die Erneuerung der Habsburger Monarchie vorschlägt, bezieht er sich vor allem auf die modernen monarchischen Staaten wie Belgien oder skandinavische Königreiche, die jedoch in ihren Verfassungen das Volk zum souveränen Träger der Staatsgewalt erklärt haben. Widersprüchlich erscheint auch Roths Beharren auf dem sogenannten schwarz-gelben Legitimismus, d.h. auf der Forderung nach einer Restaurierung der Donaumonarchie in ihrem ursprünglichen Umfang, einem Programm, das die offiziellen österreichischen Monarchisten bereits 1930 zugunsten eines rot-weiß-roten, d.h. auf die Erste Republik zugeschnittenen legitimistischen Anspruchs aufgegeben hatten, während Roth bis zuletzt für eine Restauration des alten Habsburger Reiches schwärzte.³⁴

Bei den Erklärungsversuchen für dieses aus heutiger Sicht eher skurrile politische Engagement würde man zweifellos zu kurz greifen, wenn man

32 Ebd., S. 1285f.

33 Vgl. Bronsen: *Joseph Roth*.

34 Dazu ausführlich: Spieth: *Politisch sehn, falsch sehn*.

darin bloß eine naiv-kapriziöse Attitüde des ansonsten lobenswerten Autors sehen – und dabei womöglich auch auf dessen grassierende Alkoholsucht hinweisen wollte. Nicht zu erkennen ist jedenfalls, und so argumentiert auch die neuere Forschung, dass sich Roth im Gegensatz zu vielen anderen Schriftstellerkollegen von Anfang an keine Illusionen über die beiden totalitären Ideologien des 20. Jahrhunderts machte, den Hitler'schen Faschismus und den Stalin'schen Kommunismus. Dass er sich sehr früh auch von der sozialdemokratischen Bewegung wegen ihrer großdeutschen Anschlusspolitik verabschiedete und kritisch auch zum österreichischen Klerikalismus stand, wurde bereits erwähnt. Seiner realistischen Einschätzung der dominanten zeitgenössischen politisch-ideologischen Tendenzen stehen jedoch – wie Klaus Pauli bemerkt – »die Illusionen seiner eigenen politischen Anschauungen, etwa sein Eintreten für den Legitimismus, oder, in Verbindung mit jenem, seine Überschätzung des Katholizismus (auch in seiner historischen Mission), gegenüber«; dass sich Roth mit Nachdruck für diese Positionen einsetzte, ließe sich nach Pauli eher als ein »taktisches Kalkül« deuten, »die Monarchie der Nilpferdpeitsche Hitlers« vorzuziehen« und weniger als Ausdruck einer »in allem zweifelsfreien, leidenschaftlichen Überzeugung«.³⁵

Verschiedenen Spuren dieser biographisch bedingten Disposition des Autors begegnet man auch in der Artikelserie *Schwarz-gelbes Tagebuch*, die in Roths letzten Lebensmonaten, zwischen Februar und Mai 1939, in der legitimistischen Exilzeitschrift »Die österreichische Post« in Paris erschienen ist. Viel aufschlussreicher erweisen sich für unseren Zusammenhang jedoch die zentralen Themenfelder der postimperialen Situation, die von Roth auch in diesem diaristischen Zyklus in den Vordergrund gerückt werden. Dass er sein Augenmerk vor allem auf den – wie es im Frühjahr 1939 schien – unaufhaltsamen Aufstieg des nationalsozialistischen Imperiums in Mitteleuropa richtet, liegt auf der Hand, hatte doch das Dritte Reich schon zwei Nachfolgeländer der Donaumonarchie, Österreich und die Tschechoslowakei zerschlagen und nur wenige Monate danach – was Roth nicht mehr erleben wird – mit dem Angriff auf Polen einen neuen Weltkrieg entfacht. Unter diesen Umständen verwundert es auch nicht, dass Roth das multiethnische Habsburger Reich als positives Gegenbild zu Hitler-Deutschland, dem absoluten Höhepunkt des ›borussischen Germanismus‹ darstellt.

Bereits am Anfang seiner Tagebuchaufzeichnungen, am 15. Februar 1939, legt Roth ein energisches Bekenntnis zur österreichischen Identität

35 Pauli: *Joseph Roth*, S. 33.

ab, wozu er sich offensichtlich nicht nur durch die Negation Österreichs aus der Perspektive des großdeutschen Nationalismus veranlasst fühlt, sondern gleichermaßen auf ein allgemeines Unverständnis für die österreichische Frage bei den ›Reichsdeutschen‹ – auch bei jenen, die dem österreichischen Staat durchaus wohlgesint sind – hinzuweisen sucht. So berichtet er von einem Gespräch, das er am Vortag »mit einem deutschen Schriftsteller, einem reichsdeutschen wohlgemerkt« geführt habe, offenbar einem Exilanten wie er selbst, der nicht nur dem Anschluss ablehnend gegenüberstehe, sondern auch »zum Unterschied von den meisten seiner Landsleute und Kollegen, glaube, daß die Österreicher keine Deutschen seien«; denn, so seine Erläuterung: »Die Österreicher sind lateinisch. Sie sind ein Völkchen. Wir sind ein Volk. Ihr Witz behagt mir nicht.«³⁶ Empört über die »Geringschätzung«, die sein deutscher Schriftstellerkollege an den Tag lege, indem er dem »deutschsprachigen Österreicher« ›Leichtlebigkeit‹ und ›Leichtfertigkeit‹ bescheinige, »als ob er nicht ein Überrest einer Vielsprachigkeit wäre, sondern ein geschlossenes Völkchen«; Roth erinnert ihn daher daran, dass »1918 nicht nur der österreichischen Welt ihre Gliedmaßen amputiert [wurden], das heißt die Kronländer, sondern eher noch diesen das Herz«.³⁷ Daher – argumentiert Roth weiter – sei »der Österreicher deutscher Sprache [...] nicht etwa lateinisch ›leichtlebig‹, sondern schmerzerfüllt, ja tragisch«; denn, »wie im Zentralnervensystem noch amputierte Gliedmaßen Schmerzen bereiten, so uns alle Stämme und Völker der Monarchie. Aus diesen schmerzhaften Erinnerungen schöpft der österreichische Charakter, wie damals von den Völkern, als sie noch mit uns lebten. Auch damals war es schmerzlich, ein Österreicher zu sein, sehr oft schmerhaft.«³⁸ Die Bemerkung seines deutschen Gesprächspartners, mit einer solchen Argumentation werde er sentimental, scheint Roth nicht zu überraschen, denn – so seine ironische Schlusspointe – »er ist ein harter Mann aus dem Norden«.³⁹

Sentimentale, stellenweise auch pathetische Töne schlägt Roth an, wenn es um österreichische Themen und insbesondere, wenn es um den habsburgischen Legitimismus geht. Eine Begegnung mit dem Thronprätendenten Otto von Habsburg, in den Roth bekanntlich große Hoffnungen setzte, regt den Autor dazu an, eine neue Variation seiner schon öfters formulierten Gedanken über die Restauration der Donaumonarchie zu präsentieren.

36 Roth: *Werke* 4, S. 743.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Ebd.

Ihm sei es bewusst, so Roth, dass der »Habsburgische Kaisergedanke [...] zu groß für ein so kleines Land« sei, er wisse auch, »daß der Habsburger, die unsichtbare Krone auf dem Haupt, ein Symbol ist, mehr als ein Herrscher«. Österreich sei also nicht als eine geopolitische Realität, sondern als ein geistiges Reich, als eine Vision, als eine Idee aufzufassen – oder, wie es der Autor leicht variiert in Anlehnung an die Aussage des Grafen Chojnicki aus der *Kapuzinergruft* ausdrückt: »Diese Tatsache ist so greifbar deutlich, wie jene gewesen ist, als wir noch ein Reich hatten: daß Österreich mehr war als ein Vaterland, nämlich fast eine Religion.«⁴⁰

Mit einer weiteren, noch öfter in verschiedenen Texten variierten Behauptung sucht Roth eine Kontinuität zwischen der alten und der neuen, imaginierten Monarchie herzustellen: Er will Otto bereits gesehen haben, als dieser noch »ein Kind, die Hoffnung Österreichs« gewesen sei, nämlich als Roth 1916 dem Begräbnis des Kaisers Franz Joseph als »einer seiner vielen Soldaten« beigewohnt habe, »im Spalier vor der Kapuzinergruft, in der unsere Traditionen ruhen, aber nicht begraben sind«. Auch jetzt, so Roth, »wenn ich den Kaiser Otto sehe, denke ich alter Schwarz-Gelber, Gott sei Dankrettungsloser Schwarz-Gelber, an jenen Tag, an diese Traditionen.« Daraus, dass er zunächst ein Soldat Kaiser Franz Josephs I., darauf auch seines kurzzeitigen Nachfolgers Karls I. gewesen sei, und dass er heute – wie er im *Schwarz-gelben Tagebuch* bekräftigt – »einer seiner«, Ottos, Soldaten sei, leitet Roth eine gegenseitige Beglaubigung ab. Auf der einen Seite wird Roths Loyalität zu Otto von Habsburg in die Zeit der Donaumonarchie zurückdatiert, auf der anderen wiederum erhält »Kaiser Otto« durch die Loyalitätsbekundung eines »seiner« Soldaten zusätzliche Legitimation für die Gegenwart. Somit wird die »Hoffnung Österreichs« zu einer altösterreichischen Kontinuität in der Gegenwart, in der über »unser Land [...] der preußische Stiefel stampft«.⁴¹

Roth selbst war es sicherlich klar, dass sein leidenschaftliches Plädoyer für eine neue habsburgische Monarchie keine Aussichten auf Umsetzung in der damaligen politischen Realität hatte, in der sich gerade ein großdeutsches völkisches Imperium auf Kosten ehemaliger k.u.k.-Länder zu verbreiten beginnt. Und immerhin bieten seine späten journalistischen Arbeiten wie das *Schwarz-gelbe Tagebuch* – sieht man von habsburgisch-legitimistischen Gedankenspielen ab – eine scharfsinnige Analyse der aktuellen bedrohlichen politischen und gesellschaftlichen Situation in Europa. Wie schon in seiner früheren Publizistik, geht Roth auch bei seinen kurzen

40 Ebd., S. 745–746.

41 Ebd., S. 746–747.

und pointierten Tagebucheinträgen von einer scheinbar zufälligen, aber durchaus charakteristischen Momentaufnahme aus und leitet daraus eine oft doppelbödig und hintersinnig formulierten These ab. Der Scharfsinn seines analytischen Blicks liegt vor allem im Umgang mit den totalitären politischen Ordnungen, vor allem selbstverständlich mit dem Hitler-Deutschland, jenem »Unheiligen Reich«,⁴² welches sich immer aggressiver gebärde und offenbar auf einen neuen großen Kriegskonflikt vorbereite.

So registriert Roth in der Tagebucheintragung vom 1. März 1939, wie »der Krieg gleichsam in den Frieden« einzugehen beginne, »mit all seinen fürchterlichen Symbolen«, wie etwa den Alarmsirenen, die »[j]eden Donnerstag zwölf Uhr« in Paris ertönen: Sie heulen »wie Höllenhunde heulen mögen, aber das Leben der Stadt kümmert sich nicht um sie«. Dieser allmähliche Übergang vom Frieden in den Krieg, »mit seinen ›lokalen‹ Bürgerkriegen, mit seinen Opfern, den Toten, den heimatlos Werdenden«, deutet für Roth unmissverständlich darauf hin, dass die »Diktatoren [...] den Weltfrieden vom Zaun gebrochen« haben.⁴³

Auf die Nachricht von der Zerschlagung der »Rest-Tschechei« durch das Nazi-Deutschland am 15. März reagiert Roth im *Schwarz-gelben Tagebuch* mit einem drastischen Bild: Im Augenblick, in dem sich »die Boa constrictor [...] um den Prager Hradschin schlingt«, sollten mitteleuropäische Völker solidarisch sein und »für alle Zeit vergessen«, was voreilig und unüberlegt gesagt wurde, wie etwa die Parole »Lieber Hitler als Habsburg«, die in der Tschechoslowakei gehört wurde: »Im Unglück sind sie unsere Brüder geworden, wie sie es gewesen waren in der alten Monarchie.« Denn, so Roth, nie »seit dem Umsturz 1918, den ihr [Tschechen] ebenso hartnäckiger wie leichtfertigerweise begrüßt habt, waren wir einander so nahe!« Der Umstand, dass das »Unheilige Reich [...] eine fürchterliche Wirklichkeit werden« würde, solle alle Mitteleuropäer miteinander verbinden: »Wir sind aneinander gekettet, Tschechen, Österreicher, Kroaten, Slowaken! Und Ungarn!«⁴⁴

Einige Tage davor, im Notat vom 11. März, richtet Roth einen Aufruf an die Österreicher, an diesem Tag, dem »Datum eines Todesstages«, an dem sich der Anschluss Österreichs an das Dritte Reich jährt, nicht den Mut zu verlieren. Denn, wie er berichtet, bei »der Messe in der Pariser Dominikaner-Kapelle spielte man das ›Gott erhalte‹«, wobei er »Frauen und Männer weinen« gesehen habe: »Österreich«, ist sich Roth gewiss,

42 Ebd., S. 756.

43 Ebd., S. 749.

44 Ebd., S. 756.

»stirbt nicht, solange man um es weint« – und fügt einen bitteren Kommentar hinzu: »Niemals war es den Österreichern klar, daß sie ihr großes Land verloren hatten, im November 1918. Erst ihr kleines, rot-weiß-rot angestrichenes mußten sie verlassen, bevor sie sich vollkommen des alten schwarz-gelben bewußt geworden waren.«⁴⁵ Wie sich die politischen Verhältnisse in Mitteleuropa unter dem Druck der antisemitischen Hetze aus Nazi-Deutschland drastisch geändert haben, zeigt Roth an einem Beispiel aus Ungarn, wo »ein Ministerpräsident [...] wegen seiner jüdischen Urgroßmutter« zurückgetreten sein soll. Früher mit »seinen Witzen [...] oft die Welt überschüttet«, erzeuge Ungarn jetzt »ein heilloses Pathos, abgelauscht dem borussisch-deutschen und nicht einmal richtig. Denn bei den Preußen gibt's keine Schlamperei dieser Art. Dort werden die Urgroßmütter einfach abgeschafft, wo sie stören könnten.«⁴⁶

Wenngleich ein erklärter Legitimist, zeigt sich Roth doch als ein Verteidiger der Demokratie im Augenblick, in dem schon die Mehrheit der europäischen Länder autoritär regiert oder – wie die Tschechoslowakei – gerade vom Dritten Reich zerschlagen wird. In seinen verbalen Attacken gegen die zeitgenössischen Diktatoren schreckt er auch vor gröbsten Schmähungen nicht zurück – Mussolini, der »wie der Golem der Katzlmacher« aussehe, habe bereits Österreich verraten und gefährde nun mit seiner aggressiven Politik die südliche Flanke der ehemaligen k.u.k.-Monarchie. Roth verweist daher abermals auf den Fehler, das Habsburger Reich aufzulösen und an seiner Stelle schwache Nationalstaaten auszurufen: »In dem Augenblick, in dem man aus dem Herzstück Europas einen Völkerbrei gemacht hat, einen Staatenbrei, war die Ruhe dieses Erdteils dahin [...]. Man hat den Doppeladler verjagt: und die Aasgeier sind gekommen...«⁴⁷

Roths letzter Eintrag in das *Schwarz-gelbe Tagebuch* fällt auf den 1. Mai 1939, nur wenige Wochen vor seinem Tod. Wiederum geht es um ein signifikantes Bild, diesmal eines, das den unverwüstlichen tschechischen Humor evoziert. »Ein tschechischer Friseur« soll »an seiner Ladentür ein Schild angebracht« haben: »Hier werden deutsche Soldaten gratis rasiert. Man begnügt sich mit einem Trinkgeld.« Der germanische Tolpatsch wird mit seinen Tanks gegen die tschechische Ironie nicht aufkommen.«⁴⁸ Der »tierische Ernst«⁴⁹ der Nazis wird von Roth in einer bitterbösen Schluss-

45 Ebd., S. 752.

46 Ebd., S. 747.

47 Ebd., S. 760–776.

48 Ebd., S. 764.

49 Ebd.

pointe als unterlegen im Vergleich zum tschechischen Humor vorgeführt: »[E]in tschechischer Friseur schlägt mit einem einzigen Plakat einen Maler« – gemeint ist natürlich Hitler –,

der vor dreißig Jahren noch sich glücklich geschätzt hätte, ein Schild für einen tschechischen Friseur herstellen zu können. Wahrscheinlich hat er auch welche hergestellt. Nichts ist mehr nachzuprüfen. Er ist in dem gleichen Maße darauf bedacht, seine Vergangenheit zu verdunkeln, wie er sich bemüht, unsere Gegenwart zu verdunkeln.⁵⁰

Literaturverzeichnis

- Barkey, Karen; Hagen, Mark von (Hgg.): *After Empire. Multiethnic Societies and Nation-building. The Soviet Union and the Russian, Ottoman and Habsburg Empires*. Boulder: Westview Press 1997.
- Bronsen, David: *Joseph Roth. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993.
- Burbank, Jane; Cooper, Frederick: *Empires in World History. Power and the Politics of Difference*. Princeton: Princeton University Press 2010.
- Darwin, John: *After Tamerlane. The Rise and Fall of Global Empires 1400–2000*. London: Bloomsbury 2007.
- Doppler, Alfred: »Die Kapuzinergruft«: Österreich im Bewußtsein von Franz Ferdinand Trotta. In: *Joseph Roth. Interpretation – Kritik – Rezeption*. Hgg. Michael Kessler, Fritz Hackert. Tübingen: Stauffenburg 1990, S. 91–98.
- Englmann, Bettina: *Poetik des Exils. Die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur*. Tübingen: Niemeyer 2001.
- Münkler, Herfried: *Imperien. Die Logik der Weltherrschaft. Vom Alten Rom bis zu den Vereinigten Staaten*. Berlin: Rowohlt 2005.
- Leonhard, Jörn; Hirschhausen, Ulrike von: *Empires und Nationalstaaten im 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010.
- Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: C. H. Beck 2009.
- Osterkamp, Jana: *Kooperatives Imperium. Politische Zusammenarbeit in der späten Habsburgermonarchie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2018.
- Pauli, Klaus: *Joseph Roth: Die Kapuzinergruft und Der stumme Prophet*. Frankfurt/M., Bern, New York: Peter Lang 1985.
- Roth, Joseph: *Die Kapuzinergruft*. In: ders.: *Werke 2*. Hg. Hermann Kesten. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1975, S. 863–982.
- Roth, Joseph: *Werke 4*. Hg. Hermann Kesten. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1976.
- Spieth, Alexander: *Politisch sehn, falsch sehn. Anmerkungen zu Joseph Roths Legitimismus*. Dissertation. Universität Tübingen: Tübingen 2009.
- Sternburg, Wilhelm von: *Joseph Roth. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009.

Zusammenfassung

Die Verlusterfahrung, die den Untergang des habsburgischen Vielvölkerstaates begleitet, gilt als ein zentrales Thema im Œuvre Joseph Roths. Sowohl für die frühen ›Heimkehrerromane‹ und Reportagen wie auch für die späten, nostalgisch getönten Erzählwerke und publizistischen Texte ist eine Konstellation postimperialer Verflechtungen charakteristisch, die mit dem Zerfall eurasischer Imperien und der Entstehung neuer Nationalstaaten verbunden ist. Dieser Problematik wird anhand zweier repräsentativer Werke näher nachgegangen. Dabei geht es um den Stellenwert postimperialer Diskurse in Roths Spätwerk und ihre spezifische Ausformung in fiktionalen bzw. in journalistisch-essayistischen Textformaten.

Schlüsselwörter

Joseph Roth, Imperienforschung, postimperiale Diskurse

Sažetak

Jedna od središnjih tema u djelu Josepha Rotha jest iskustvo gubitka koje je obilježilo raspad multinacionalne Habsburške Monarhije. Rothovi rani ›povratnički romani‹ i reportaže, kao i kasniji nostalgični pripovjedni i publicistički tekstovi, obilježeni su konstelacijom postimperialnih odnosa u kontekstu raspada eurazijskih imperija i nastanka novih nacionalnih država. Rad problematizira navedenu temu na temelju dvaju reprezentativnih djela, pri čemu je posebna pažnja posvećena ulozi postimperialnih diskursa i njihovojoj specifičnoj artikulaciji u fikcionalnim tekstovima s jedne i novinarskim tekstovima s druge strane.

Ključne riječi

Joseph Roth, New Imperial History / Imperienforschung, postimperialni diskursi

Johann Georg Lughofe | Univerza v Ljubljani, johann.lughofe@ff.uni-lj.si

Lebendige Kunst Lipizzaner bei Joseph Roth

Die Lipizzaner, die vielmals als lebendige Kunst, ihre Aufführungen als Theateraufführungen verstanden wurden und werden, sind heute eine zentrale Ikone Österreichs – in der eigenen sowie in der internationalen Wahrnehmung. Literarische Texte allgemein, Joseph Roth im Besonderen hatten daran einen bedeutenden Anteil. Die Kaiserschimmel hatten nämlich direkt nach dem Fall der Donaumonarchie noch keineswegs die heutige Bedeutung. Wenn auch die Lipizzaner gerne zusammen mit der Monarchie gedacht werden, beginnt ihre Bedeutung in der kollektiven Identität erst nach dem Ersten Weltkrieg; u.a. daran erkennbar, dass man erst in dieser Zeit den Tiernamen festlegte, während sie davor überwiegend als Karster bezeichnet wurden. Über die historische Zäsur von 1918 schrieb Mauritius Herold, der letzte Hofoberbereiter der Institution, mit der die Lipizzaner aufs engste verbunden sind:

Die »Spanische Hofreitschule« war für die Masse der Wiener Bevölkerung ein bisher so ziemlich unbekannter Begriff. Die Masse war nun durch den politischen Umsturz plötzlich zur Macht gekommen, was die Auflösung der Monarchie und des gesamten Hofstaates zur

Abstract: The Lipizzaner horses, which have often been understood as living art and whose performances have been regarded as theatrical displays, are one of the central icons of contemporary Austria. After the fall of the Danube Monarchy, the white horses initially developed into a symbol of an aestheticized Austria, strongly referencing the Monarchy and carrying an anti-German element. Joseph Roth also made use of this imagery, placing the Lipizzaner horses into the narrative in a very specific way, especially in *Radetzky March* (1932) and *The Tale of the 1002nd Night* (1939). This article analyzes and contextualizes the use of the Lipizzaner motif in these two works by Roth.

Key words: Joseph Roth, Austria after the Great War, Spanish Riding School, Habsburgs

Folge hatte. Im Interesse der Erhaltung unseres Instituts lag es nun vor allem, dasselbe zu popularisieren und der Öffentlichkeit klar zu machen, dass die Spanische Reitschule »Volksgut« geworden und das einzige Institut in der ganzen Welt sei, das die klassische Reitkunst noch traditionell pflege.¹

Damals tauchten Gerüchte und Überlegungen auf, die vornehme Winterreithalle der Fischer von Erlachs zu einer Schwimmhalle oder einem Kinosaal umzufunktionieren, die Pferde gar zu Gulasch für die hungrige Bevölkerung.² Solche Ideen wurden bald undenkbar; die Mission, Pferde und Institution zu retten und sie sogar zum ›Volksgut‹ zu machen, ist in diesen Zeiten der Verlusterfahrungen gelungen – bereits an diesem Punkt mit essentiellem Beistand von literarischer Seite: Der Wiener Dichter Richard Schaukal zählte mit seinen Feuilletons zu den maßgebenden Verteidigern. Weitere Literaten hatten später gewichtigen Anteil an der gestiegenen Wertschätzung: Otto Stoessl, Alexander von Lernet-Holenia, Felix Salten und natürlich Joseph Roth.

Die Schimmel entwickelten sich zu einem Symbol des ästhetischen Österreichs mit starker Monarchiereferenz. An solch einem Sinnbild mitzuschreiben, dies ließ sich Joseph Roth nicht entgehen. Schon im *Radetzky-marsch* (1932) erleben wir – an einer der seltenen Stellen in Dur dieses Moll-Romans, wie Stéphane Pesnel anmerkt –³ mit dem begeisterten Leutnant Trotta die Fronleichnamsprozession, bei der die Lipizzaner zentral präsentiert werden. Das Fronleichnamsfest ist nicht nur für den Leutnant die Feier der gerade im Nachzug vollzogenen Vereinigung mit seiner mütterlichen Geliebten Valerie von Taußig, sondern selbstverständlich auch ein Hochfest im katholischen Kirchenjahr, mit dem die bleibende Gegenwart Jesu Christi im Sakrament der Eucharistie gefeiert wird, also ein spezifisch katholisches Fest, das sich dazu auf einen Streitpunkt mit und unter den evangelischen Bekenntnissen bezieht. Die Prozession voller Farbenpracht unterstreicht außerdem ein Ereignis des Katholizismus mit gegenreformatorischer Schlagseite.

Eine Sonderstellung als Höhepunkt in der Farbenfröhlichkeit – mit dem Blau der Infanteristenhosen, dem Braun der Artilleristen, dem Rot der Bosniakenfeze, dem Schwarz der Kutschen und der Gemeinderäte, dem Gold der Ritter des Vlieses – die Kaiserhymne selbst scheint ein »Balda-chin aus schwarz-gelben Tönen« – bekommt ausgerechnet die Nichtfarbe Weiß: Bevor sie sich mit Schimmel und Kaiser optisch zentral manifestiert,

1 Zit. nach Schwanhäußer: *Hofburg seit 1918*, S. 304.

2 Ebd., S. 306.

3 Pesnel: *Der Verlust des Sakralen*, S. 57.

lässt sie sich erst als ein triumphierendes akustisches Weiß hören, denn »[z]wischen den langsam Klängen der Hymne flogen die Hochrufe auf wie weiße Fähnchen«.⁴

Alles freut sich auf den Kaiser, und es erscheint auch eine Hoheit: »Der Lipizzanerschimmel kam tänzelnd einher, mit der majestätischen Koketterie der berühmten Lipizzanerpferde, die im kaiserlich-königlichen Gestüt ihre Ausbildung genossen.«⁵ Es ist wohl mehr als ein »spielerisches Intermezzo«, um die Erwartung noch zu steigern, wie Pesnel die Szene liest.⁶ Der Kaiser scheint nämlich nur primus inter pares in weißer Farbe zu bleiben:

Und der Kaiser kam: Acht blütenweiße Schimmel zogen seinen Wagen. Und auf den Schimmeln, in goldbestickten, schwarzen Röcken und mit weißen Perücken, ritten die Lakaien. Sie sahen aus wie Götter, und sie waren nur Diener von Halbgöttern. [...] Der Kaiser trug den schneeweissen Rock, den man von allen Bildern der Monarchie kannte, [...] Vom Stephansdom dröhnten die Glocken, die Grüße der römischen Kirche, entboten dem Römischen Kaiser Deutscher Nation. Der alte Kaiser stieg vom Wagen mit jenem elastischen Schritt, den alle Zeitungen rühmten, und ging in die Kirche wie ein einfacher Mann; zu Fuß ging er in die Kirche, der Römische Kaiser Deutscher Nation, umdröhnt von den Glocken.⁷

Es soll uns jetzt nicht um das in der Roth-Forschung gerne diskutierte Faktenmanagement des Autors gehen – inwieweit die falsche Betitelung des Regenten Österreich-Ungarns nach Hartmut Scheible »der inneren Wahrheit dieser Szene, die als Abschluss nur diese Beschwörung der Tradition haben konnte«,⁸ entspricht –, sondern um die im emphatischen Ton zweimal hervorgehobene Anmerkung der banalen und selbstverständlichen Tatsache, der Kaiser gehe zu Fuß in die Kirche: Er scheint insgesamt die Lipizzaner viel mehr zu brauchen als umgekehrt. Mit der Pluralverwendung bei den Halbgöttern scheinen die Hengste gemeint zu sein, denen die göttergleichen Lakaien reitend dienen, und nicht die Mitglieder der Herrscherdynastie. Diese Pferde scheinen eine gesteigerte Form der Semiotik zu sein, die den Herrscher zum Herrscher macht. Nicht nur ein englischer König bot in der Weltliteratur ein Reich für ein Pferd; ein Pferd steht auch am Beginn der Habsburger Mythen, wie man in Schillers bekannter Ballade *Der Graf von Habsburg* nachlesen kann: Der spätere erste römisch-deutsche König der Habsburger soll als unbekannter Schweizer Graf demütig sein Pferd einem Priester überlassen haben – damit dieser über einen reißenden

4 Roth: *Radetzkymarsch*, S. 321

5 Ebd.

6 Pesnel: *Verlust des Sakralen*, S. 63.

7 Roth: *Radetzkymarsch*, S. 321.

8 Scheible: *Joseph Roth*, S. 151.

Bach übersetzen und einem Sterbenden das letzte Sakrament geben kann –, und es daraufhin der Kirche geschenkt haben, weil es – zu Fronleichnam passend – eben den Leib Christi getragen hat. In der wohl christlichsten und konservativsten Ballade Schillers wird der damalige Priester als Sänger bei Rudolfs harmonischer Krönung – Schiller springt über seinen Schatten als Historiker und lässt auch den böhmischen König als Mundschenk mitfeiern⁹ – die vergessene Anekdote als Überraschung für den bescheidenen Rudolf vortragen.

Roth konnte den literarischen Ruhm des epochalen Romans am deutschen Buchmarkt bekannterweise nicht lange auskosten: Im Jahr nach der Buchveröffentlichung kamen die Nazis an die Macht. In diesem Jahr kamen die Lipizzaner erneut zu literarischen Ehren, und zwar bei dem Erfolgsautor Felix Salten. Der – nach einem Ausstellungstitel im Wien Museum – Autor »im Schatten von Bambi«¹⁰ festigt einige der von Roth verwendeten Grundlinien in der Repräsentation der Schimmel. Sein *Florian. Das Pferd des Kaisers* (1933) erzählt das Leben des gleichnamigen Hengstes von seiner Geburt 1901 in Lipica bis nach dem Ersten Weltkrieg, stellt aber insbesondere ein in diesem Jahr naheliegendes Österreichbekenntnis dar.

Der Hof wird zwar kritisch gezeichnet – mit ständigen Machtspielen und Sticheleien, speziell zwischen Kaiser und Thronfolger. Der Untergang der Donaumonarchie wird dargestellt, doch eigentlich viel mehr das Ende des Pferdezeitalters, das Reinhard Koselleck und Ulrich Raulff so ausgezeichnet beschreiben.¹¹ Tierische Perspektiven und die Anthropomorphisierung der Protagonisten lassen die Novelle zum Hohelied auf die Pferde werden. Der Rittmeister Neustift

freute sich immer an den herrlichen Pferden, an ihrer trefflichen Wartung, und der Anblick, den die Tiere in Freiheit boten, auf den weiten Wiesen, zwischen Bäumen, die Grazie ihrer Bewegungen, die heroische Gebärde ihres Galopps, der Übermut ihrer Lauinen, vereint mit der Sanftheit ihres Gemüts, entzückten ihn, bildeten für ihn einen Quell beständiger Erfrischung.¹²

Salten präsentiert das historische und allgemeine Wissen um die Lipizzaner und das Gestüt bereits als eminenten Teil eines Österreichbewusstseins. Nach dem diesbezüglichen Mansplaining des Offiziers Neustift bewundert

9 Der Streit zwischen dem böhmischen König Ottokar II. Přemysl und dem Habsburger Rudolf, der als erster deutscher König der Dynastie die österreichischen Lande für seine Familie gesichert hatte, erlangte durch Franz Grillparzer später bekanntlich eine prominente Stellung in der Literatur.

10 Atze (Hg.): *Im Schatten von Bambi*.

11 Koselleck: *Der Aufbruch in die Moderne oder das Ende des Pferdezeitalters; Raulff: Das letzte Jahrhundert der Pferde*.

12 Salten: *Florian*, S. 14.

ihn die umworbene gräfliche Teenagerin Elisabeth, seine spätere Ehefrau: Immerhin weiß er von den nordafrikanischen und westeuropäischen Vorfahren der Lipizzaner oder von der Gestütsgründung durch Erzherzog Karl. Dabei baut er übrigens auch einen Bezug zu den Kunstsammlungen der Habsburger auf. Das aufschauende Lob der jungen Dame tut er ab: »Ich ein Gelehrter? Ich weiß knapp so viel, wie ein Österreicher braucht, damit er begreift, was Österreich und ein Österreicher ist.«¹³

Florian wird, entgegen der Gepflogenheiten, auf Wunsch des Stalljungen Anton in »Lipizza« nach dem Heiligennamen seines Geburtstages benannt. Auch wenn während der Geburt von fern die Volkshymne einer Militärkapelle zu hören ist, kennt das Pferd keine Bindung an seinen Besitzer, den Kaiser bzw. die Monarchie. In Wien wird der junge Hengst zum Dressurwunder; der Kaiser kommt eigens zum Training, denn »[e]s ist das schönste und begabteste Pferd, das man seit Jahrzehnten gesehen hat.«¹⁴ Auch vor der gesamten kaiserlichen Familie und dem englischen König wird der Hengst brillieren. Er wird dabei selbst als »Verkörperung«, als »Inbegriff der Majestät« genannt. Joseph Roths Idee von der Ebenbürtigkeit von Lipizzaner und Kaiser scheint wiederaufgenommen; das Pferd scheint keineswegs untergeordnet zu sein:

Ihm bedeutete der Kaiser Franz Joseph gar nichts. Er wußte nichts von Franz Joseph, hatte nicht die leiseste Ahnung von dem großartigen, glanzvollen Hof, von den Rangunterschieden der Menschen. Er wußte nicht, daß er diesem kaiserlichen Haus angehörte, daß seit Jahrhunderten seine Vorfahren durch den allerhöchsten Willen der habsburgischen Monarchen dieses auserlesene Dasein führten. Er hatte keine Regung, die ihm sagte, er sei Eigentum des Kaisers von Österreich.¹⁵

In mancher Hinsicht wird der Lipizzaner dem Kaiser gleichgestellt. Übrigens ist darüber hinaus eine explizite Erotisierung des Hengstes nicht zu überlesen,¹⁶ beispielsweise aus der Perspektive Elisabeths: »Diese Nüstern und diese schwelenden Lippen – sie waren wirklich und wahrhaftig schwelend und übten den Eindruck nie zu stillender Sinnlichkeit – diese Nüstern und Lippen also fühlten sich verführerisch, zu Küsselfen lockend, zu Lieblosungen zwingend an.«¹⁷ Der englische König Eduard fragte »vor lauter Bewunderung erregt« den österreichischen Kaiser: »»Findest du nicht [...]», ›daß das erotisch und heroisch zugleich wirkt?««¹⁸

13 Ebd., S. 29.

14 Ebd., S. 121.

15 Ebd., S. 131.

16 Vgl. Strigl: *Saltens Tierbücher*, S. 344f.

17 Salten: *Florian*, S. 57.

18 Ebd., S. 171.

Der Hengst bleibt aber nicht lange Star der Hofreitschule. Nach einem Aufenthalt in Lipica als Deckhengst zeigt er in Wien beim Dressurreiten Unbehagen und Lustlosigkeit – und wird zu den Wagenpferden in den Marstall gebracht, was nur für die Menschen einen Abstieg bedeutet, nicht für ihn. Dort wird er für die Kutsche des Kaisers ausgewählt; einen Höhepunkt dieser Zeit stellt natürlich die Ausfahrt zur Fronleichnamsprozession im vordersten Paar dar – Florian wird damit einer der bejubelten Halbgötter des *Radetzkymarsch*. Wie im *Radetzkymarsch* erleben die Lesenden auch in *Florian* zusammen mit den Protagonisten mit dem Jahr 1914 ein Ende, in diesem Jahr stirbt der mit dem Pferd befreundete Terrier an Altersschwäche und sein Pfleger rückt ein ohne heimzukehren. Das Pferzeitalter neigt sich überhaupt unaufhaltsam dem Ende zu. Selbst den Kaisermanövern ist schon lange nicht mehr per Pferd beizuhören:

Denn der neue Generalstabschef, Conrad von Hötzendorf, ein Günstling Franz Ferdinands, gestaltete die Manöver keineswegs mehr zum Theater für den Monarchen. Ganz kriegsmäßig, mit ständig wechselnden Überraschungen, dehnten sich die Operationen der Truppen über weites Gelände. Wollte der Kaiser etwas sehen, wollte er bei entscheidenden Momenten zugegen sein, so war er gezwungen, sich des Autos zu bedienen, das er eigentlich haßte.¹⁹

Der neue Thronfolger fährt dann sowieso nur mit dem Auto, der – nach Ulrich Raulff – kentaurische Pakt²⁰ scheint aufgelassen: »Die Pferde wurden nicht mehr verwendet. Man vermied es, die Luxusgeschöpfe dem darbenden Volk zu zeigen.«²¹ Die Pferde verweisen auf eine alte Zeit: Alle Pferde des Marstalls werden versteigert, Florian erhält in einem Kuhstall sein Gnadenbrot.²²

Die Lipizzaner wurden als Symbole der untergegangenen Welt, ästhetische und erotische Platzhalter eventuell des Kaisers, jedenfalls des alten Österreichs mit antiprotestantischem und antideutschem Element gefestigt. Der Exilschriftsteller Roth steigert diese Perspektiven sowie die Verherrlichung der Pferde noch weiter, wenn er in der *Geschichte von der 1002. Nacht* (1937/1939) den hohen Staatsbesuch die Reitschule besuchen lässt. Der ironische und ambivalente Roman beruht auf den realen Europabesuch des persischen Schahs zur Weltausstellung 1873, der durch die bereits 1874 in

19 Ebd., S. 241f.

20 Raulff: *Das letzte Jahrhundert der Pferde*, S. 24.

21 Salten: *Florian*, S. 291.

22 Der Text verweilt übrigens in keiner nostalgischen Haltung, die neue Zeit wird durchaus auch begrüßt. Elisabeth, nun die Gattin des alten und rückwärtsgewandten Offiziers, sieht die neue Welt für ihren Sohn nicht negativ: »Er muß davor bewahrt bleiben, mit dieser Gegenwart in Konflikt zu leben. Eine neue, eine andere Welt entsteht! [...] Er kann, er muß in diese jetzige Welt hineinwachsen. Ohne Vorurteile, ohne Parteinahme.« Ebd., S. 313.

deutscher Übersetzung erschienen Tagebücher gut belegt ist.²³ Wie wichtig Roth der Hofreitschulbesuch im Romanaufbau ist, zeigt sich nicht zuletzt gerade darin, dass dieser historisch nicht belegt ist.²⁴

Im Roman ist die Stimmung während der ersten Tage der Staatsvisite nicht gerade am Höhepunkt: Immerhin hat man in Triest die »zweiundzwanzig wuchtigen Koffer«²⁵ des Schahs verschlampt. Die durch heftigen Regen gestörte Militärparade in Kagran hält der persische Herrscher, »kein begeisterter Anhänger militärischer Spektakel«, nicht länger als eine Viertelstunde aus; »[a]uch am nächsten Tag regnete es, aber das hatte keine Bedeutung mehr. Denn das Schauspiel fand in der Spanischen Reitschule statt.«²⁶ Wie bereits zuvor beweisen die österreichischen Gastgeber auch in der Hofreitschule interkulturelle Ignoranz, indem sie die Reiter in lächerlich-antiquierter persischer Tracht auftreten lassen und die Loge mit dicken persischen Teppichen bis zur »unerträglichen Schwüle« verhängen.²⁷ Die folgende Lobeshymne stellt sogar die Begeisterung, die in Saltens Werk immer wieder aufscheint, in den Schatten und soll deshalb an dieser Stelle ausführlich zitiert werden:

Diesmal aber verließ der Schah von Persien nicht seine Loge. Zweitausendachthundert Pferde zählte sein eigener Stall in Teheran. Ausgewählter noch und weitaus kostbarer waren sie als die Frauen seines Harems. [...]

Aber was waren alle diese Tiere, verglichen mit den Lipizzanern der kaiser- und königlichen Spanischen Reitschule. [...] In den Schenkeln, in den Hufen, im Kopf, im Hinterteil [des zuerst auftretenden Lipizzaners]: überall wohnte die Grazie. Kein Wort, kein Laut! Keine Rede von einem Kommando! Befahl der Reiter dem Schimmel, befahl der Schimmel dem Reiter? Lautlos war es ringsum. Alle Menschen hielten den Atem an. Obwohl sie so nahe der Arena saßen, daß sie beinahe Tier und Reiter hätten greifen können, blickten sie auf das Schauspiel durch Lorgnons und Operngucker. Nicht nahe genug konnte es sein. Der Schimmel spitzte die Ohren: Es war, als delektierte er sich an der Stille. Sein großes, dunkles, feuchtes, kluges Auge musterte von Zeit zu Zeit die Herren und Damen im Ring, vertraut und stolz und prüfend – und keineswegs Beifall erwartend wie ein Schimmel im Zirkus. Einmal nur hob er den Blick zu der Loge Seiner Majestät, des Herrn von Persien, als wollte er flüchtig zur Kenntnis nehmen, für wen er hierher beordert sei. In stolzem Gleichmut hob er den rechten Vorderfuß, leicht nur, als grüßte er einen Gleichgestellten. [...] Im großen Harem des persischen Schahs hatte – soweit er sich erinnern konnte – noch keine einzige seiner Frauen so viel Anmut, Würde, Grazie, Schönheit bewiesen wie dieser Lipizzaner Schimmel aus dem Gestüt seiner Kaiser- und Königlichen Apostolischen Majestät.

Ungeduldig nur wartete der Schah den Rest des Programms ab: die stille Eleganz der anderen Tiere, die ihm hierauf vorgeführt wurden; ihre graziose Klugheit; ihre schlanken, wunderbaren, zur Hingabe, Brüderlichkeit, Liebe lockenden Leiber; ihre kräftige Milde und

²³ Wirtz: *Joseph Roths Fiktionen des Faktischen*, S. 201.

²⁴ Ebd., S. 285.

²⁵ Roth: *Geschichte von der 1002. Nacht*, S. 360.

²⁶ Ebd., S. 362.

²⁷ Ebd.

ihre süße Kraft: Der Schah dachte nur an den Schimmel. Er sagte dem Großwesir: »Kauf den Schimmel!« Der Großwesir eilte nach den Stallungen. Der Stallmeister Türling aber sagte mit der Würde eines kaiser- und königlichen Ministers: »Exzellenz, wir verkaufen nichts. Wir schenken nur – wenn Seine Majestät unser Kaiser es erlaubt.« Seine Majestät zu fragen, getraute sich keiner.²⁸

In besonderer Klarheit werden Herrscher und Pferd wieder gegenüber- und hierarchisch gleichgestellt. Die misogynen Vergleiche unterstreichen den immensen Reiz des Lipizzaners; der abgelehnte Besitzwunsch bekommt noch mehr Brisanz, wenn man bedenkt, dass dem nächsten Begehrten des Schahs am darauffolgenden Ball im Redoutensaal – mehr oder weniger – nachgekommen wird. Er verlangt nämlich nach der verheirateten Gräfin W, die ihm im dichten Ballgetümmel aufgefallen ist. Damit laufen im Roman alle Handlungsstränge an, denn gebracht wird er zu einer Sexarbeiterin in einem – wieder auf lächerlichste Weise – mit Theaterrequisiten des Burgtheaters orientalisierten Bordellsalon, zu der im Roth-Universum bestbekannten Mizzi Schinagl.

Roth verwendet in weiteren Texten die Lipizzaner als »Verkörperlichung des Österreichischen schlechthin«.²⁹ In seinem *Grillparzer*-Essay (1937) werden die Lipizzaner so zur Analogie der Noblesse des militärischen Untergangs Österreich-Ungarns:

Man stirbt edel. Die siegreichen Truppen haben etwas vom klassischen Elan der Lipizzanerschimmel, der ritterlichsten Tiere Europas, denen die symbolische Adeligkeit der Wappentiere gegeben ist. Die österreichischen Truppen ziehen ja auch in schneeweißen Waffenröcken in die Schlacht. Ihre Siege sind klassische Erfolge einer überlebten Tradition. Ihre Niederlagen haben symbolische Bedeutung. Es ist der letzte Abglanz des alten Rittertums, der gegen die plebejische Technik unterliegt: [...].³⁰

Mit der ›plebejischen Technik‹ sind selbstverständlich die Preußen bei Königgrätz gemeint.

Im Gegensatz zur Armee der Donaumonarchie existieren die Lipizzaner weiter und scheinen nicht nur den Glanz alter Zeiten zu beleben. Kommentare zum »inoffiziellen Wappentier Österreichs« oder zur – den Kaiser ersetzen – »Verkörperlichung des Österreichischen schlechthin«³¹ findet man bis heute. Die tanzenden Hengste sind zentrales Element der Präsentation Österreichs als heitere, etwas skurrile Kulturnation.³² Die Literaturkritikerin und -wissenschaftlerin Daniela Strigl spricht von ei-

28 Ebd., S. 363ff.

29 Westerman: *Das Schicksal der weißen Pferde*, S. 101.

30 Roth: *Grillparzer*, S. 750.

31 Westerman: *Das Schicksal der weißen Pferde*, S. 101.

32 Schwanhäuser: *Hofburg seit 1918*, S. 319.

nem Synonym für Österreich, »nicht nur in der Fremd-, sondern auch der nationalen Selbstwahrnehmung«.³³ Entsprechend waren sie auch auf der 5-Schilling-Münze abgebildet. Das Wissen um die Klassische Reitkunst der Spanischen Hofreitschule wurde 2015, das Wissen um die Lipizzanerzucht des Bundesgestüt Piber wurde 2016 zum österreichischen UNESCO-Kulturerbe. Die Aussage des ehemaligen Bundeskanzler Wolfgang Schüssel, die Neutralität Österreichs wäre ebenso veraltet wie die Mozartkugel und die Lipizzaner, erntete weitreichende Empörung. Immer wieder werden die Schimmel als Symbol der nationalen Identität herangezogen. Wenn in Slowenien ähnlich nationale Zuschreibungen und Klassifizierungen der Lipizzaner verlautbart werden, wird dies in Österreich mit Argwohn betrachtet. Immerhin konnte man sich 2019 zu einem gemeinsamen Antrag zur Anerkennung auf der internationalen UNESCO-Liste des Immateriellen Weltkulturerbes einigen, der 2022 angenommen wurde.

Roths Perspektiven bleiben dabei tief eingeschrieben. Ohne Lipizzaner ist Habsburg heute schwer zu denken. Selbst die Hofburg ist in touristischer Logik stärker mit den Schimmeln verbunden als mit irgendwelchen Kaisern, nur die bayrische Prinzessin Sisi kommt dem Glanz der Pferde vielleicht nahe. Doch mit den Lipizzanern schwingt stets auch die alte Habsburger Dynastie mit – eine Bedeutung, die u.a. Joseph Roth in die Tiere eingeschrieben hat: Das bekannte Portrait Kaiser Karls VI. in der Winterreitschule wird so noch immer am Beginn jeder Aufführung von den Bereitern mit gezogenen Doppelspitz-Hüten begrüßt. Die literarische Imagologie trifft sich heute allerdings mit einem kommerziellen Branding von Produkten, nicht mehr von Pferden: Ein Sponsor der Hofreitschule, ein steirischer Auspuffproduzent, ließ für einen Social-Media-Werbespott 2020 den rennfahrenden Kaisernachfahren Ferdinand Habsburg-Lothringen wild durchs Gelände der Winterreithalle kurven. Für ein breites Medienecho in Österreich reichte das allemal. Was Joseph Roth zu diesen medialen Entwicklungen gemeint hätte, sei dahingestellt. Jedenfalls scheint es so, dass die Lipizzaner die mit ihnen beworbenen fossilen Antriebstechniken überleben werden!³⁴

33 Strigl: *424 Jahre Lipizzaner*, S. 36.

34 Dieser Aufsatz wurde an der Philosophischen Fakultät der Universität Ljubljana im Rahmen des Forschungsprogramms »Intercultural Literacy Studies« (P6-0265), das von der Slowenischen Forschungsagentur finanziert wird, geschrieben.

Literaturverzeichnis

- Atze, Marcel (Hg.), unter Mitarbeit von Tanja Gausterer: *Im Schatten von Bambi. Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne. Leben und Werk.* Salzburg, Wien: Residenz 2020.
- Baltensweiler, Thomas: »Nein, die Welt ging nicht unter...«: Zum Verhältnis von Tradition und Verfall in Joseph Roths Radetzkymarsch. »Colloquia Germanica«, Jg. 42 (2009), Nr. 2, S. 157–168.
- Brem, Gottfried (Hg.): *Der Lipizzaner im Spiegel der Wissenschaften.* Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2011.
- Coudenhove-Kalergi, Barbara: *Die Herren Lipizzaner.* Wien, Hannover, Bern: Forum 1963.
- Koselleck, Reinhart: *Der Aufbruch in die Moderne oder das Ende des Pferdezeitalters.* In: *Historikerpreis der Stadt Münster 2003. Dokumentation der Feierstunde am 18. Juli 2002.* Münster: Stadt Münster, Presse- und Informationsamt 2003, S. 23–37.
- Kugler, Georg; Bihl, Wolfdieter: *Die Lipizzaner der Spanischen Hofreitschule.* Pichler 2002.
- Pesnel, Stéphane: *Der Verlust des Sakralen in Joseph Roths Radetzkymarsch. Die Fronleichnamsprozession als säkularisiertes Altarbild.* »Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche«, Nr. 77 (2013) (*Lectures de La Marche de Radetzky*), S. 57–72.
- Raulff, Ulrich: *Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung.* München: C. H. Beck 2015.
- Roth, Joseph: *Radetzkymarsch.* In: ders.: *Werke 5. Romane und Erzählungen 1930–1936.* Hg. Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990, S. 137–455.
- Roth, Joseph: *Die Geschichte von der 1002. Nacht.* In: ders.: *Werke 6. Romane und Erzählungen 1936–1940.* Hg. Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991, S. 347–514.
- Roth, Joseph: *Grillparzer.* In: ders.: *Werke 3. Das journalistische Werk 1929–1939.* Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991, S. 742–751.
- Salten, Felix: *Florian. Das Pferd des Kaisers.* Roman. Berlin, Wien, Leipzig: Paul Zsolnay 1933.
- Scheible, Hartmut: *Joseph Roth. Mit einem Essay über Gustave Flaubert.* Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1971.
- Schwanhäußer, Anja: *Die Wiener Hofburg seit 1918 im kulturgeschichtlichen Spiegel der Spanischen Hofreitschule.* In: *Die Wiener Hofburg seit 1918. Von der Residenz zum Museumsquartier.* Hg. Maria Welzig. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2018, S. 304–327.
- Stoessl, Otto: *Spanische Reitschule.* Wien: Officina Vindobonensis 1928.
- Strigl, Daniela: *424 Jahre Lipizzaner. Die Hohe Schule der Zucht und die Zucht der Hohen Schule.* In: *Vermehrung. Die Geheimnisse der Multiplikation.* Hgg. Gerfried Sperl, Michael Steiner. Wien, Graz: Edition Gutenberg 2004, S. 34–49.
- Strigl, Daniela: *Bambi & Co. Saltens Tierbücher als Dokumente der Zeitgenossenschaft.* In: *Im Schatten von Bambi. Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne. Leben und Werk.* Hg. Marcel Atze, unter Mitarbeit von Tanja Gausterer. Salzburg, Wien: Residenz 2020, S. 318–345.
- Westerman, Frank: *Das Schicksal der weißen Pferde. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts.* München 2012.
- Wirtz, Irmgard: *Joseph Roths Fiktionen des Faktischen. Das Feuilleton der zwanziger Jahre und »Die Geschichte von der 1002. Nacht« im historischen Kontext.* Berlin: Erich Schmidt 1997.

Zusammenfassung

Die Lipizzaner, die vielmals als lebendige Kunst, ihre Aufführungen als Theateraufführungen verstanden wurden und werden, sind heute eine zentrale Ikone Österreichs. Nach dem Fall der Donaumonarchie entwickelten sich die Schimmel zunächst zu einem Symbol des ästhetischen Österreichs mit starker Monarchiereferenz und antideutschem Element. Solch ein Sinnbild ließ sich auch Joseph Roth nicht entgehen. Insbesondere in seinem *Radetzkymarsch* (1932) und in der *Geschichte von der 1002. Nacht* (1939) werden die Lipizzaner auf besondere Weise in das Geschehen gerückt, was in dem Beitrag untersucht und kontextualisiert wird.

Schlüsselwörter

Joseph Roth, Österreich nach dem Ersten Weltkrieg, Wiener Hofreitschule, Habsburger

Sažetak

Lipicanci su nerijetko imali status živuće umjetnosti, njihove produkcije status kazališnih predstava, a danas spadaju u red središnjih simbola Republike Austrije. Nakon raspada Habsburške Monarhije, lipicanci su isprva postali estetskim simbolom Austrije, s jakom konotacijom na monarhiju i s protunjemačkom notom. Takav simbol nije promaknuo pažnji Josepha Rotha. Naročito u njegovim romanima *Radetzky marš* (1932) i *Priča o 1002. noći* (1939) lipicanci igraju posebnu ulogu, koju ćemo u ovome radu istražiti i kontekstualizirati.

Ključne riječi

Joseph Roth, Austrija nakon Prvog svjetskog rata, Bečka škola jahanja, Habsburgovci

Franco Buono | Università degli Studi di Bari Aldo Moro, maundfra@gmail.com

Zwischen Faszination und Abscheu

Joseph Roth als Filmkritiker

Der Stellenwert, die zentrale Bedeutung und der Einfluss, den die Welt des Kinos, die Filmprodukte und die kinematographische Ausdruckstechnik auf die Lebenserfahrung, die Thematik und das Verfassen der journalistischen und schöpferischen Schriften Joseph Roths im Verlauf seines nicht langen Lebens ausgeübt haben, sind kaum zu überschätzen. In all seinen vielfältigen Schriften, die sich um die facettenreiche Kinothematik drehen, lassen sich mindestens vier unterschiedliche Kategorien erkennen, auch wenn zu sagen ist, dass Überschneidungen und Grenzüberschreitungen zwischen diesen nicht selten sind.

Eine erste mögliche Gruppierung innerhalb der Schriften Roths, die das Kino betreffen, besteht aus den zirka hundert Feuilletons zur Welt des Kinos, die in zahlreichen österreichischen und deutschen Zeitschriften veröffentlicht wurden, bei denen er zwischen 1919 und 1934 mehr oder weniger dauerhaft mitwirkte, neben einigen Beiträgen in Exilzeitschriften von 1935. Innerhalb dieser Gruppe lassen sich die eigentlichen Filmkritiken unterscheiden, etwa 27 an der Zahl. Eine dritte Kategorie, die praktisch nicht quantifizierbar, jedoch von besonderer Bedeutung

Abstract: For Joseph Roth, film and cinema had a central aesthetic, thematic and existential significance, they influenced his journalistic texts and his poetics. Roth's position is marked by a fundamental ambivalence between fascination and repulsion: he frequently rejects the illusionistic, technically oriented feature films, prefers documentaries, comedies, thematic complexity and evaluates cinema primarily according to poetic and ethical criteria. This perspective leads to original insights, but also to conscious ignorance of the avantgarde's aesthetic innovation influenced by film, even as his own literary practice develops cinematic structures and modes of perception.

Key words: Joseph Roth, film criticism, cinema, film in literature

ist, zeichnet sich durch das Thema Kino als wiederkehrendes Motiv aus, in expliziter oder anspielender Form, beziehungsweise als erlebte Situation zahlreicher Figuren in Roths Erzählwerk, beginnend bei den ersten Romanen wie *Das Spinnennetz* (1923) und *Zipper und sein Vater* (1924), bis hin zur posthum veröffentlichten *Legende vom heiligen Trinker* (1940). In diesem Zusammenhang wurde festgestellt, dass insbesondere *Hotel Savoy* (1924) wie ein Drehbuch, als eine Abfolge von filmischen Sequenzen aufgebaut ist. Ganze Passagen des Romans scheinen den Bewegungen und Sprüngen einer Filmkamera zu folgen, mit dem trockenen Realismus der Neuen Sachlichkeit. Das Gleiche gilt für *Die Flucht ohne Ende* (1926): »Mit den Techniken des Films wird bei Tundas Sonntagsspaziergang durch die deutsche Stadt [die] undifferenzierte, wahllose Anhäufung der Einzelheiten illustriert [...].«¹ Innerhalb dieser dritten Gruppierung nimmt der einzigartige Pamphlet-Roman *Der Antichrist* (1934) einen eigenen Platz ein, beherrscht von der Auffassung vom Kino im Allgemeinen und dem Hollywoodkino im Besonderen als technischer Erfindung des Teufels, welche die ganze moderne Wirklichkeit durchdringt. An vierter und letzter Stelle, wenn auch ein wenig abseits, stehen die drei Original-Treatments oder -Exposés, die auf das Ende der 1930er Jahre zurückgehen und die Roth vergeblich gemeinsam mit den Verfilmungen von *Tarabas* und *Die Geschichte von der 1002. Nacht* bei amerikanischen Produktionsfirmen unterbringen wollte. Dabei handelt es sich um die *Kinder des Bösen* und *Der letzte Karneval von Wien*, beide gemeinsam mit seinem Pariser Exilkollegen Leo Mittler verfasst, sowie um den Entwurf ohne Titel, beginnend mit »Die Eiffel ist eine sehr entlegene...«

Bereits in sehr jungen Jahren, noch vor dem Verfassen irgendeiner wie auch immer klassifizierten Schrift, begegnet Roth, in wunderbarer oder traumatischer Form, zuerst dem Phänomen der bewegten Bilder eines ›Weltpanoramas‹ in einer Schaubude, und später, nach der Einführung der Filmprojektoren in seinem Heimatdorf, mit dem neuen Medium Film. Er selbst erinnert in unterschiedlichen Momenten im Laufe der Zeit an das unauslöschliche Erlebnis dieser beiden kindlichen Urszenen. Das erste Kindererlebnis mit den Bildern des Weltpanoramas – ähnlich den Seiten des *Kaiserpanoramas*, die von Walter Benjamin in *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* aus der Erinnerung verfasst wurden – wird in Roths Feuilleton *Weihnachten in Cochinchina* (1920) heraufbeschworen und später in *Panoptikum. Gestalten und Kulissen* (1930) wieder aufgegriffen und erweitert. Hier erlebt Roth noch einmal die verwirrende Wirkung dieses

1 Magris: *Weit von Wo*, S. 73.

Kindheitserlebnisses beim Verlassen der Schaubude: »Ich trottete betäubt nach Hause. Es war, als wäre der Dezember ein Traum, der bald vorbei sein und Cochinchina die Wirklichkeit, in der ich bald erwachen müsste.«² Die zweite Kindheitserinnerung ist auf den Seiten von *Der Antichrist* festgehalten und beschwört seinen allerersten Kinobesuch und gleichzeitig die erste Begegnung mit dem Bösen herauf: »Es ist nicht möglich, vom Antichrist zu sprechen, wenn man ihm nicht begegnet ist; [...] Seit meiner frühen Jugend tritt er mir entgegen. [...] Meine erste Begegnung mit dem Antichrist vollzog sich also vor vielen Jahren, als ich noch ein Knabe war und als zum ersten Mal das Wunder der lebendigen Schatten zu mir kam.«³ In dieser fernen Kindheitserfahrung ist der Ausgangspunkt jener Rothschen ›Dämonologie des Films‹ angesiedelt, die in *Antichrist* ihren Höhepunkt erreicht, wo Hollywood zur »Hölle-Wut« wird, zur »Hauptstadt der Schatten«,⁴ dem Hades der Lebenden, einer modernen Menschheit, die ihre Gier nach Ewigkeit mit dem Leben selbst bezahlt: Die Kinoschauspieler, jene besonderen Körper, die wie Schatten auf die Leinwand geworfen werden, können nicht sterben, denn sie haben nie gelebt. Und hier, in der Auseinandersetzung Roths mit dem modernsten und fortschrittlichsten Medium jener Zeit wird auch einer der ausgeprägtesten und erkennbarsten romantischen Einflüsse in Roths Poetik – und seiner Metaphorik des Kinos – sichtbar. Nicht zufällig liest man in einem seiner Aphorismen von 1919: »Peter Schlemihl war der erste Kinoschauspieler: er verkaufte seinen Schatten für Tantiemen... Allerdings dem Bösen und nicht einem Filmunternehmer. Aber wo ist der Unterschied?«⁵

Die gesamte vielfältige Kino-Thematik Roths schwankt zwischen den beiden entgegengesetzten Polen von Faszination und Abscheu, zwischen beinahe kindlichem Staunen vor diesem unglaublichen Wunder und der Ablehnung der verführerischen und perversen Illusionen, hervorgerufen durch moderne schwarze Magie. Im Zusammenhang mit diesen Ambivalenzen sprach man von »Roths Hassliebe für alles Filmische, für alle gestalteten Szenen, Techniken, die er selbst perfekt beherrschte«.⁶ Hier liegt auch einer der Gründe für seine eindeutige Präferenz für den Dokumentarfilm und sogar und beinahe provokatorisch für die Kinojournale, die vor oder nach den Filmvorführungen gezeigt wurden, im Gegensatz zum Autorenfilm. In seinen Bemerkungen über den Kurz-Dokumentarfilm *Argiope*, die

2 Roth: *Weihnachten in Cochinchina*, S. 145.

3 Roth: *Der Antichrist*, S. 576.

4 Ebd., S. 614, 619.

5 Roth: *Streiflichter*, S. 149.

6 Müller-Funk: *Joseph Roth*, S. 132.

Tigerspinne (»Frankfurter Zeitung« vom 10. April 1924) vergleicht Roth explizit den Spielfilm und den Dokumentar- bzw. Naturfilm, wobei er dem Film über das Leben der Spinne Argiope interessanter Aspekte abgewinnt als dem Spielfilm über das Schicksal irgendeiner Prinzessin.⁷ Die gleiche Haltung erklärt auch seine deutlich höhere Wertschätzung von Komikern im Vergleich zu dramatischen Filmschauspielern, etwa im Gegensatz zu der damals gefeierten Elisabeth Bergner. Unter den Komikern schätzt er besonders Max Linder, Buster Keaton, Harold Lloyd, vor allem aber die Filme von Charlie Chaplin, mit Ausnahme von *Charlot Soldat* wegen der darin gebotenen beleidigenden Karikatur des deutschen Kämpfers. Im Übrigen widmet er den Kriegsfilmen, die besonders seine Gefühle als Ex-Kämpfer und »Freiwilliger gegen den Krieg« verletzen, zwei empörte und verächtliche Rezensionen (*20 Minuten vor dem Kriege* und vor allem *Schluss mit Kriegsfilmen!*). In seinem letzten und zufälligen Beitrag zum Kino, nämlich auf die Rundfrage »Welchen halten Sie für den besten Film?« führt Roth nicht nur *The Kid* von Chaplin als seinen absoluten Lieblingsfilm an, sondern erklärt auch seinen Gesichtspunkt und sein Beurteilungskriterium: »Ich urteile weder als ›Filmfachmann‹, noch als ständiger Besucher des Kinos. Betrachte ich Filme, so ist es mir unmöglich, vom Stofflichen, vom ›Sujet‹ abzusehen. [...] Ein guter künstlerischer Film kann ohne dichterische Grundlage nicht bestehen. Alle anderen ›künstlerisch‹ genannten Filme bleiben Kunstgewerbe.« (»Neue Zürcher Zeitung«, 15. Juli 1934). Hier liegt auch die Begründung für die geringe Anzahl seiner eigentlichen Filmkritiken und der noch geringeren Anzahl an positiv beurteilten Filmen. Nun ist es wahr, dass er, wie jeder ernsthafte Kritiker – man denke an die Zeitgenossen Kracauer, Arnheim oder Balàzs – eine große Autonomie bei seinen Urteilen zeigt und sich vom Ruf und der Autorität der berühmteren Regisseure und Autoren wie Lang, Murnau, Dreyer oder Eisenstein nicht einschüchtern lässt. Es ist aber gleichfalls wahr, dass ihn sein inhaltlicher Radikalismus zu eklatanten Ausschließungen und zu einer unverzeihlichen Gleichgültigkeit gegenüber außergewöhnlichen technischen Neuerungen und Erfindungen des hervorragenden sowjetischen und deutschen Avantgarde-Films jener Zeit veranlasst.

Unter den ungerechtfertigten Ausschließungen sind manche besonders überraschend; darunter wahre expressionistische Meisterwerke wie *Nosferatu* (nur beiläufig erwähnt anlässlich einer Pressevorführung, an der Roth teilnahm, wo der Film allerdings nur mit StandOTOS präsentiert wurde), *Das Cabinet des Dr. Caligari* oder *Von morgens bis mitternachts*; aber auch

7 Roth: *Drei Sensationen und zwei Katastrophen*, S. 115.

Filme, die thematisch bzw. in der filmischen Ausdruckstechnik als futuristisch gelten können, wie etwa *Metropolis* von Fritz Lang. Das gleiche gilt für psychologisch und soziologisch sehr anspruchsvolle Werke wie Langs *M*, gar nicht zu sprechen von der schauspielerischen Leistung eines Peter Lorre in diesem Film, den Roth nicht einmal erwähnt. Die Gleichgültigkeit, um nicht zu sagen die offene Irritation gegenüber den Neuerungen in der Filmsprache, die von den modernen Regisseuren der Zwanzigerjahre eingeführt wurden, zugunsten einer vorwiegend inhaltlichen Beurteilung – dies zeigt sich beispielhaft in der stark negativen Rezension von *Die Generallinie* (1929) von S. M. Eisenstein, die Roth mit ironischer Häme einleitet, indem er die Initialen der beiden Vornamen des sowjetischen Regisseurs S. M. mit »Seine Majestät«, als »die übliche Abkürzung eines bereits historischen Prädikats« interpretiert. Die Betrachtung des Films wird zum Anlass für einen gnadenlosen Verriss des Gesamtwerks des sowjetischen Regisseurs, einschließlich seines klassischen Meisterwerks *Panzerkreuzer Potemkin* (1925). Die genialen ästhetischen Theorien und Eisenstein'schen Ausdruckstechniken wie die »poetische Schere«, die »Kollisionsmontage« und die »Montage der Attraktionen«, von den Kritikern einstimmig als »photographische Meisterleistungen« bezeichnet, werden von Roth zu einfachen »kunstgewerbliche[n] Meisterstücke[n]« herabgewürdigt, zu Kniffen, die gut sind, Kritiker und naive Zuschauer zu täuschen, keineswegs jedoch ihn: »Sogenannte Kunstmittel sind selten auch Mittel der Kunst.«⁸ Im Film *Die Generallinie*, das die Mechanisierung und Kollektivierung der Landarbeit und der Landwirtschaft thematisiert, sieht Roth – »ein Nichtkenner der Filmgesetze«⁹, wie er stolz von sich behauptet – nur eine Anbetung und Verehrung des Fortschritts und der verhassten mechanisierten Zivilisation, die zur neuen Religion des sowjetischen Volks erhoben wurde. Dieses implizite Urteil zeigt sich klar in seiner Reportage *Reise in Russland* (1926), in der er – besonders im Kapitel »Der auferstandene Bourgeois« – die Umkehrung der ursprünglichen sowjetischen Volksrevolution in einen erneuten bürgerlichen Konformismus anspricht. Was ihn angehe, so zögert er nicht, zu erklären, sollte er wählen müssen zwischen »im Brutofen oder in der brütenden Henne, so ziehe ich die Henne vor«.¹⁰

Bei den wenigen positiven Rezensionen Roths beschränken sich seine besten und auch originellsten Analysen auf einige Dokumentarfilme und ganz wenige Autorenfilme. Unter den ersteren ist aufgrund der Scharfsinnig-

8 Roth: *Die Generallinie* (S. M. Eisenstein), S. 356.

9 Ebd., S. 357.

10 Ebd., S. 356.

keit der Analyse der Artikel *Das aufgedeckte Grab* (»Frankfurter Zeitung«, 31. Dezember 1925) zu erwähnen. Dabei handelt es sich um Überlegungen zu einigen Original-Filmaufnahmen, die in der Wochenschau im Berliner Kinotheater zu sehen waren und hintereinander zuerst die letzten öffentlichen Auftritte der Zarenfamilie in Petersburg zeigten und danach die Aufnahmen der von Trotzki in Moskau veranstalteten Militärparade der Roten Armee. Durch die Kombination der beiden Dokumentarausschnitte, schreibt er, kann das Publikum gut lernen, was eine historische Wende wirklich bedeutet. Der letzte Zar regierte mit absoluter und grausamer Macht über ganz Russland, »[a]ber gelebt hat er nicht, wie eben der Film beweist. [...] Der glasige Blick ist wahrscheinlich gegen die Linse gerichtet. Es ist wie ein Starren gegen die Mündung eines Gewehrlaufs, der erst ein paar Jahre später funktionieren sollte.« »Diese Geisterparade,« so schließt Roth, »ist die furchtbarste Unwirklichkeit, die jemals der Film erfunden hat; ein historischer Totenreigen, ein aufgerissenes Grab, das einmal wie ein Thron ausgesehen hat...«¹¹

Roths Blick auf die epochalen Veränderungen der historischen Realität erfolgt durch den Filter des Kameraobjektivs, nicht viel anders als jenes von Erwin Piscator, der das theatralische Geschehen mit Hilfe von zahlreichen Bildprojektionen bei den Inszenierungen des zeitgenössischen politischen Theaters kommentierte. Wirklich bemerkenswert ist vielleicht die für Roth typischste Filmkritik zum Dokumentarfilm *Nanuk* (1922) von Robert J. Flaherty unter dem Titel *Der Gast aus dem Norden* (»Frankfurter Zeitung«, 15. Februar 1924). Hier werden Bilder aus dem einfachen, harten, zeitlosen und daher ursprünglichen und auf seine eigene Weise gottgefälligen Leben des Inuit Nanuk und seiner Familie in der unendlichen Weite des Nordens gezeigt, in einem Land so groß wie Deutschland, das von nur wenigen Menschen bewohnt wird. »*Nanuk* ist eine große Dichtung: Gott dichtet sie alle Tage und Nanuk ist einer seiner Millionen Helden und das Eismeer die große Bühne, auf dem die Dichtung aufgeführt wird, der Sturm und der Schnee sind großartige Regisseure, die gefrorene Schweigsamkeit lässt sich von keinem Applaus unterbrechen.«¹² Die Handschrift Roths in diesem Text ist dort zu erkennen, wo der Kritiker auf die Episode des Tauschgeschäfts eingeht. Für die edlen weißen Fuchspelze, die am Hals westlicher Damen enden werden, erhält Nanuk billige Perlen und ein paar Messer. Doch das ist nicht alles: »Der schlaue Händler hat ein Grammophon mitgebracht,

11 Roth: *Das aufgedeckte Grab*, S. 525.

12 Roth: *Der Gast aus dem Norden*, S. 52.

das er vor Nanuks Familie spielen lässt [...].«¹³ In anderen ähnlichen Passagen dieser Rezension erkennt und verurteilt er die Korrumperung der Heiligkeit und des künstlerischen Werts der Natur durch die Zivilisation. Nanuk selbst ist ein authentisches Kunstwerk: »In ihm hat die Natur gleichsam ihren Naturalismus überwunden. Er ist ihr expressionistisches Werk. Seine Wirklichkeit ist erhoben zur symbolischen Allgemeingültigkeit. Er ist der lauterste Ausdruck ihres heiligen, grausamen, gütigen, unerbittlichen Wesens.«¹⁴ Wenn man hier noch das wahrlich biblische Bild hinzufügt, das er im »Todeskampf eines Tieres« erblickt, »das, die mörderische Harpune in seinem Leib, von der Gefahr mit überirdischen Kräften wegstrebt und sie dadurch nur noch vergrößert«¹⁵ – ganz ähnlich der Szene, in der sich der Widder unter dem Schlachtmesser Abrahams vergebens windet –, so muss man zugeben, dass diese zu den eindringlichsten und intensivsten Seiten des Filmkritikers Roth gehören. Daneben verblassen auch die schönen und weitgehend positiven Rezensionen zu dem Film *Der letzte Mann* von Carl Mayer (1925) – eine der wenigen, in denen Roth filmspezifisch urteilt und Termini der Filmtechnik verwendet – und zu dem Film *Ehre den Dächern von Paris!* von René Clair (1930). Letzterem wurde auch großes Wohlwollen für den gelungenen Einsatz der gerade erst eingeführten Filmmusik zuteil: »Die Mustergültigkeit dieses Tonfilms beruht denn auch auf der Parallelität und der gesetzmäßigen Gleichnamigkeit des Films und des Gassenhauers, der die Handlung durchwirkt, begleitet und umsäumt.«¹⁶ Diese Beobachtung fügt sich in Roths bereits 1929 formulierte grundsätzliche Überlegungen zum Tonfilm ein, veröffentlicht unter dem Titel *Bemerkungen zum Tonfilm*.

In Roths letztem erzählerischen Werk, *Die Legende vom heiligen Trinker* (1940), besucht die Figur des Andreas sogar dreimal das Kino. Einmal, weil er nicht weiß, was er tun soll, beim zweiten Mal schlafst er an der Schulter seiner Freundin ein und wacht erst beim Kinojournal wieder auf; die Beschreibung des dritten Mals jedoch ist vielleicht die synthetischste und glänzendste Filmkritik. Die Hauptfigur des Films kämpft sich unter Entbehrungen und Mühen »durch eine erbarmungslose, sonnenverbrannte Wüste«, und Andreas ist beinahe »im Begriffe, den Helden sympathisch und sich selbst verwandt zu fühlen«, als dieses Gefühl durch eine »unerwartete glückliche Wendung«¹⁷ verdrängt wird, die den Helden mit einem typischen

13 Ebd., S. 53.

14 Ebd., S. 54.

15 Ebd., S. 52.

16 Roth: *Ehre den Dächern von Paris!*, S. 248.

17 Roth: *Die Legende vom heiligen Trinker*, S. 531.

Hollywood-Happyend rettet und damit den ganzen Film hoffnungslos verdirbt. Diese drei Momente fassen die Einstellung und die Reaktionen Roths in seiner Rolle als Kinobesucher und Filmkritiker bestmöglich zusammen.

Literaturverzeichnis

- Bronsen, David: *Joseph Roth. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1974.
- Capovilla, Andrea: *Der lebendige Schatten. Film in der Literatur bis 1938*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau (=Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, Bd. 32) 1994.
- Carbone, Mirella: *Joseph Roths Filmrezensionen als literarische Reportagen*. In: *Joseph Roth und die Reportage*. Hg. Thomas Eicher. Heidelberg: Matthes 2010, S. 49–67.
- Düllo, Thomas: *Möglichkeiten im Reich der Schatten. Der Filmkritiker Joseph Roth*. »FilmExil«, 5 (1994), S. 11–32.
- Düllo, Thomas: *Joseph Roths Reportagen zwischen Denkbild und »writing culture«*. In: *Joseph Roth und die Reportage*. Hg. Thomas Eicher. Heidelberg: Matthes 2010, S. 25–48.
- Magris, Claudio: *Weit von Wo. Verlorene Welt des Ostjudentums*. Übers. Jutta Prasse. Wien: Europa 1974.
- Müller-Funk: *Joseph Roth. Besichtigung eines Werks*. Wien: Sonderzahl 2012.
- Quaresima, Leonardo: *Der Schatten der Stimme. Joseph Roth als Filmkritiker*. In: *Joseph Roth. Interpretation – Rezeption – Kritik*. Akten des internationalen, interdisziplinären Symposions 1989. Hgg. Michael Kessler, Fritz Hackert. Tübingen: Stauffenburg 1990, S. 245–260.
- Roth, Joseph: *Das aufgedeckte Grab*. In: ders.: *Werke 2. Das journalistische Werk 1924–1928*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 524–526.
- Roth, Joseph: *Der Antichrist*. In: ders.: *Werke 3. Das journalistische Werk 1929–1939*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 563–665.
- Roth, Joseph: *Der Gast aus dem Norden*. In: ders.: *Werke 2. Das journalistische Werk 1924–1928*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 52–54.
- Roth, Joseph: *Die Generallinie (S. M. Eisenstein)*. In: ders.: *Berliner Saisonbericht. Unbekannte Reportagen und journalistische Arbeiten 1920–1939*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1984, S. 356–361.
- Roth, Joseph: *Die Legende vom heiligen Trinker*. In: ders.: *Werke 6. Romane und Erzählungen 1936–1940*. Hg. Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 515–543.
- Roth, Joseph: *Drei Sensationen und zwei Katastrophen. Feuilletons zur Welt des Kinos*. Hrsg. und kommentiert von Helmut Peschina und Rainer-Joachim Siegel. Göttingen: Wallstein 2014.
- Roth, Joseph: *Ehre den Dächern von Paris!* In: ders.: *Werke 3. Das journalistische Werk 1929–1939*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 248–250.
- Roth, Joseph: *Streiflichter*. In: ders.: *Werke 1. Das journalistische Werk 1915–1923*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 148–149.
- Roth, Joseph: *Weihnachten in Cochinchina*. In: ders.: *Werke 3. Das journalistische Werk 1929–1939*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 143–146.
- Sültemeyer, Ingeborg: *Das Frühwerk Joseph Roths 1915–1924. Studien und Texte*. Wien, Freiburg, Basel: Herder 1976.

Zusammenfassung

Film und Kino besaßen für Joseph Roth eine zentrale ästhetische, thematische und existenzielle Bedeutung, sie prägen seine journalistischen Texte und seine Poetik. Roths Haltung ist dabei durch eine grundlegende Ambivalenz zwischen Faszination und Abscheu gekennzeichnet: Er lehnt den illusionistischen, technisch orientierten Spielfilm vielfach ab, bevorzugt Dokumentarfilm, Komik und inhaltliche Dichte und beurteilt Kino primär nach dichterischen und ethischen Kriterien. Diese Perspektive führt zu originellen Einsichten, zugleich aber zu einer bewussten Ignoranz gegenüber filmästhetischen Innovationen der Avantgarde, während seine eigene literarische Praxis filmische Strukturen und Wahrnehmungsweisen entwickelt.

Schlüsselwörter

Joseph Roth, Filmkritik, Kino, Film in der Literatur

Sažetak

Kinematograf i filmska umjetnost za Josepha Rotha su estetski, tematski i egzistencijalno iznimno važni te su obilježili njegove novinske tekstove i njegovu poetiku. Rothov pristup je duboko ambivalentan, oscilirajući između fascinacije i gađenja: on nerijetko odbacuje iluzionistički, tehnički orientiranigrani film, protežirajući dokumentarni film, komiku i sadržajnu gustoću, a kino ocjenjuje prije svega vođen poетskim i etičkim kriterijima. Takva perspektiva rezultira originalnim uvidima, ali također i svjesnim ignoriranjem estetskih inovacija avangardnoga filma, dok Roth u svojoj književnoj praksi razvija filmske strukture i filmsku percepciju.

Ključne riječi

Joseph Roth, filmska kritika, kinematograf, film u književnosti

VARIA

Marijana Erstić | Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet, merstic@ffst.hr

Dada, Merz und die Technik einer intermedialen provokativen literarischen Montage

Das Hauptthema der vorliegenden Arbeit ist die Technik der provokativen Montage. Diese literarische Technik wird in den historischen Avantgarden besonders häufig benutzt. Gleichzeitig stellt sie in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts eine Form der Intermedialität dar. Charakteristisch für diese Technik ist, dass sie nicht nur die vom Ende des 18. Jahrhunderts stammenden Vorstellungen vom Kunstwerk, sondern auch die Autorschaftskonzepte und die Auffassung von geistigem Eigentum in Frage stellt. Dies ist eine Konsequenz des Gebrauchs von ›Fertigteilen‹, sei es von fertigen Texten wie in der Literatur, verschiedenen Stoffen (Materialien) wie im Falle der bildlichen Collage oder die Verwertung von Teilen fremder Filme wie in den Montagefilmen Alexander Kluges. Es handelt sich also um Materialien bzw. in der Literatur um fremde Texte und Textteile, die zu Segmenten des neu erstellten Textes bzw. Werkes werden.¹ Für die provokative bzw. irritierende Montage ist dabei wichtig, dass die Grenzen zwischen den fremden Textteilen

Abstract: This paper examines provocative literary montage in Dadaist texts. This technique, frequently used by avant-gardists and significant and fruitful for the literature and art of the 20th century, was first tried out in short epic forms and in poetry. This shows that the short text form proved to be the best for this kind of literary experiment. After clarifying the notions ›montage‹ and ›collage‹ and providing an overview of the brief history of the technique in literary and other media, the paper will focus on the provocative montages in Kurt Schwitters' short prose forms (›Merz-Epik‹). The paper also aims to prove that the technique mentioned contains both intertextual and intermedial elements.

Key words: Dadaism, provocative montage, collage, Kurt Schwitters, ›Merz‹

1 Vgl. Žmegač: *Montage/Collage*, S. 260.

nicht unkenntlich gemacht wurden, sondern offen und eben dadurch irritierend und provokativ sind.

Die vorliegende Arbeit ist in drei Teile untergliedert. Der erste Teil handelt von dem kunstübergreifenden und intermedialen Charakter der Montage-Technik. Es wird die Entwicklung dieser Technik skizziert, die sich zeitlich fast parallel in der Malerei und in der Literatur beobachten lässt. Ein Exkurs im ersten Teil der Arbeit beschäftigt sich mit den Merkmalen der Foto- und der filmischen Montage. Der zweite Teil der Arbeit bemüht sich vor allem um die Klärung der Termini ›Montage‹ und ›Collage‹, und zwar ausschließlich im Hinblick auf die Literatur. Im dritten Teil der Arbeit werden die Ergebnisse der ersten zwei Teile in die Untersuchung des Textes *AUFRUF! Ein Epos* von Kurt Schwitters einbezogen. Im Mittelpunkt steht dabei der Text selbst, der als ein Beispiel der sog. ›Merz-Kunst‹ von Kurt Schwitters »von Grund auf dynamisch konzipiert«² ist. Das Ziel der Arbeit ist es, auf die Entwicklung der Montage- und Collage-Technik in verschiedenen Kunstarten hinzuweisen und ihre Anwendung exemplarisch an einem Text von Kurt Schwitters zu untersuchen.

1. Die Technik der Montage als eine Form der Intermedialität

Im Bereich der Literatur wird zwischen der provokativen bzw. demonstrativen und der integrierenden bzw. verdeckten Montagetechnik unterschieden.³ Während die integrierende Montagetechnik, so Žmegač, eine illusionsfördernde Funktion habe und als Verfahren schon lange vor der Konsolidierung der Avantgarden angewandt worden sei, bräche die provokative Verfahrensweise der historischen Avantgarden gerade mit dieser illusionsfördernden Funktion der Kunst. Auf diese Weise werde das Konstruierte dessen, was man in der klassischen Ästhetik als Kunstwerk bezeichne, verdeutlicht, und es werden die aus den technischen Erneuerungen des 19. Jahrhunderts resultierenden Veränderungen der Wahrnehmungsweisen thematisiert. Die Kunst verliere so allmählich einen Teil ihrer Selbstverständlichkeit.⁴ Auch kam es während des Ersten Weltkrieges zur Steigerung der künstlerischen Produktivität und zur Veränderung der künstlerischen Intention, die sich auch in der Entwicklung neuer literarischer Techniken

2 Vgl. Wulff: *Merzkunst zwischen System und Chaos*, S. 13.

3 Vgl. Žmegač: *Montage/Collage*, S. 259f.

4 Vgl. ebd.

manifestiert. Einen Eindruck davon vermitteln die späteren Äußerungen der Dadaisten, wie z.B. die folgende von Hans Arp:

Angeekelt von den Schlächtereien des Weltkrieges 1914, gaben wir uns in Zürich den schönen Künsten hin. Während in der Ferne der Donner der Geschütze grollte, sangen, malten, klebten, dichteten wir aus Leibeskräften. Wir suchten eine elementare Kunst, die den Menschen vom Wahnsinn der Zeit heilen, und eine neue Ordnung, die das Gleichgewicht zwischen Himmel und Hölle herstellen sollte. Wir spürten, daß die Banditen aufstehen würden, denen in ihrer Machtbesessenheit selbst die Kunst dazu diene, Menschen zu verdummen.⁵

Eine der ›Erfindungen‹ auf der Suche nach der ›elementaren‹ Kunst ist sicherlich die literarische Montagetechnik der Dadaisten. Die Lebenswirklichkeit ist zu komplex geworden, um sich in einem sinnigen, ›abgerundeten‹, geschlossenen, organischen Werk künstlerisch zu manifestieren. So lässt sich die vielzitierte Definition Theodor W. Adornos, die Montage sei die »innerästhetische Kapitulation der Kunst vor dem ihr Heterogenen«,⁶ gerade auf diese neue Wirklichkeitserfahrung zurückführen.

1.1. Die integrierende Verfahrensweise in der Literatur

Die literarische Montagetechnik hat eine lange Vorgeschichte. Im humoristischen Roman etwa ist sie häufig zur Anwendung gekommen. So untersucht im Jahr 1967 der niederländische Germanist Herman Meyer die Funktion des Zitats in den humoristischen Romanen von Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* bis Thomas Manns *Zauberberg* und *Lotte in Weimar*.⁷ Zwar finden sich unter den von Meyer auf die Behandlung der Organizität hin untersuchten Romanen so unterschiedliche Werke wie E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr* und Thomas Manns *Der Zauberberg*, eines ist aber allen diesen Romanen gemeinsam: Selbst wenn der erzählerische Fluss gebrochen wird, behält das Werk eine erzählerische Einheit. Am Beispiel deutlicher gemacht: Man könne zwar unmöglich E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr*-Roman als ein organisches Werk bezeichnen, andererseits aber werden die Gründe für das in diesem Roman vorhandene strukturelle und inhaltliche Durcheinander schon im vollen Titel des Werkes angedeutet und im Vorwort des Herausgebers erklärt.⁸ Selbst in den Romanbeispielen, die die Probleme des

⁵ Arp: *Unsern täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*, zit. nach Richter: *DADA-Kunst und Antikunst*, S. 23.

⁶ Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 232.

⁷ Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst*.

⁸ Vgl. Hoffmann: *Die Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, S. 11ff.

modernen Romans vorwegnehmen, wie z.B. die Auflösung der Romanform, wird eine Art von – wenn nicht formaler oder inhaltlicher so doch metaformaler – Einheit gestiftet.

Bezeichnenderweise lässt Meyer seine Untersuchung mit Thomas Mann gipfeln,⁹ dem Erzähler des 20. Jahrhunderts, bei dem Zitate und Literaturanspielungen häufig auftreten, selten aber in einer antimimetischen oder illusionsfeindlichen Anwendung. Der Montageroman schlechthin, Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, wird von Meyer nur im Vorwort erwähnt. Meyer behandelt den Döblinschen Roman nicht eingehender, weist aber darauf hin, »daß Abbruch einer geschlossenen Bildungswelt und fruchtbare Neubeginn miteinander identisch sein können«.¹⁰ Ein ›fruchtbaren Neubeginn‹ für die Kunst des 20. Jahrhunderts war auch die auf den Schock zielende provokative Montage. Döblin selbst beruft sich auf die kurzen Montagetexte der deutschen Expressionisten und Dadaisten.¹¹ Unter kurzen Texten werden hier nicht nur die kurzen lyrischen Formen, wie beispielsweise das Sonett verstanden, sondern auch kurze epische Texte wie Märchen, Fabeln, Kurzgeschichten, oder die kurzen epischen Texte der Avantgarden. Gerade die zuletzt genannten Textformen haben ihre Anregungen u.a. in außerliterarischen Bereichen geschöpft.

1.2. Die provokative Verfahrensweise in der Literatur und ihre intermedialen Aspekte

Das provokative Montageverfahren scheint für einen großen Teil der dadaistischen Produktion von konstitutiver Bedeutung gewesen zu sein. Betrachtet man z.B. eine Definition Dadas aus Hugo Balls *Die Flucht aus der Zeit*, in der er sagt: »was wir Dada nennen, ist ein Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt sind; eine Gladiatorengeste; ein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln; eine Hinrichtung der posierten Moralität und Fülle«,¹² so wird zum einen der für Dada charakteristische spielerisch-zerstörerische Umgang mit der Kunst, zum anderen die spielerische Lust am Konstruieren des Neuen aus dem Alten deutlich. Eine ähnliche Äußerung finden wir z.B. im *Manifest Dada* von Tristan Tzara:

9 Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst*, S. 26.

10 Ebd.

11 Döblin weist darauf hin, dass er die literarischen Anregungen viel stärker aus der Literatur der Dadaisten und Expressionisten als aus der amerikanischen (Dos Passos) oder irischen (Joyce) Literatur geschöpft hat. Vgl. Prangel (Hg.): *Materialien zu Alfred Döblin »Berlin Alexanderplatz«*, S. 45f.

12 Zit. nach Riha/Schäfer: *DADA total*, S. 16.

»Ich liebe ein altes Werk um seiner Neuheit willen. Es ist nur der Kontrast, der uns an die Vergangenheit bindet.«¹³ Mit diesen Äußerungen ist nicht nur die Technik der Montage, sondern die Haltung der Dadaisten gegenüber der künstlerischen Tradition überhaupt gemeint. Besser noch als jede Definition verdeutlicht die Idee der dadaistischen provokativen Montage ein Gedicht von Tzara:

Nehmt eine Zeitung, / nehmt Scheren. / Wählt in dieser Zeitung einen Artikel von der Länge aus, / die Ihr Euerem Gedicht zu geben beabsichtigt. / Schneidet den Artikel aus. / Schneidet dann sorgfältig jedes Wort dieses Artikels aus und / gebt sie in eine Tüte. / Schüttelt leicht. / Nehmt dann einen Schnipsel nach dem anderen heraus. / Schreibt gewissenhaft ab / in der Reihenfolge, in der sie aus der Tüte gekommen sind. / Das Gedicht wird Euch ähneln. / Und damit seid Ihr ein unendlich origineller Schriftsteller / mit einer charmanten, wenn auch von Leuten unver- / standenen Sensibilität.¹⁴

Die Idee der provokativen Montage ist allerdings wesentlich älter. Wenn nicht gerade im positiven Kontext, so doch in Ansätzen zutreffend beschrieben finden wir sie schon bei dem antiken Poetiker Horaz. Die Idee der Montage – im Sinne einer Zusammenfügung unzusammenhängender und unpassender Teile – verbindet Horaz mit der Krankheit. So vergleicht er am Anfang seiner *Ars Poetica* die Arbeiten von Malern und Dichtern, die mit solchen für ihn offensichtlich krankhaften Effekten spielen.¹⁵ Die antiken Mythen jedoch sind voll von Collagen. Horaz hat aber mit diesem Vergleich einen weiteren Aspekt angesprochen, unter dem man die Montage in der Kunst des 20. Jahrhunderts beobachten kann – den der Intermedialität, rekurriert er doch in seiner Poetik sowohl auf die bildenden Künste als auch auf die Literatur. Die Intermedialität manifestiert sich nämlich in vielfältigen Wechselbeziehungen und Anregungen zwischen den einzelnen Künsten.¹⁶ Jürgen E. Müller¹⁷ und Irina O. Rajewsky¹⁸ haben sich am ausführlichsten mit dem Begriff, der Theorie und der Methode der Intermedialität befasst, wobei damals wie heute die Literaturverfilmungen als Paradebeispiele der Intermedialität gelten.¹⁹ Doch die »wechselseitige Erhellung der Künste«,²⁰ wie Peter V. Zima die Intermedialität beschreibt, ist keineswegs nur auf den Film begrenzt, umfasst sie doch mittlerweile alle Medien,²¹ und auch

13 Zit. ebd., S. 23.

14 Zit. ebd., S. 266.

15 Horaz: *Ars Poetica*, S. 5 und 7.

16 Vgl. Rajewsky: *Intermedialität*, S. 6ff. Vgl. auch Paech: Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*.

17 Vgl. Müller: *Intermedialität und Medienwissenschaft*, insb. S. 133; vgl. auch ders.: *Intermedialität*.

18 Vgl. Rajewsky: *Intermedialität*, S. 6ff.

19 Albersmeier/Roloff (Hgg.): *Literaturverfilmungen*.

20 Vgl. Zima (Hg.): *Literatur intermedial*, S. 1–28.

21 Paech/Schröter (Hgg.): *Intermedialität analog – digital*.

die visuelle Poesie, wie hier später erläutert wird. Dabei ist folgende Beobachtung Joachim Paechs hinsichtlich der Intermedialität nach wie vor aktuell: Bild und Schrift seien seit Jahrzehnten »dabei, die engen Grenzen ihrer kunst- und literaturwissenschaftlichen Disziplinen zu verlassen und in ›interdisziplinärer‹ Forschung hinsichtlich ihrer Leistung für das kulturelle Gedächtnis der Menschen in Beziehung gesetzt zu werden«.²² In den vergangenen drei Jahrzehnten waren es jedoch primär die visuellen Zeichen und das Zeigen, die Bilder also, die im Mittelpunkt der kulturwissenschaftlichen Medien-Forschung standen.²³ In dem hier analysierten Beispiel wird, soviel sei angekündigt, von einem Text ausgegangen, mit dem auch visuell gespielt wird. Damit wird dem Rezipienten eine weitere Bedeutung offeriert, ganz so, als ob die Techniken der Collage und Montage nicht nur zur Eröffnung neuer intertextueller Sinnzusammenhänge besonders geeignet sind, sondern auch intermedialer.

1.3. Die Techniken der Montage und Collage außerhalb der Literatur

Trotz vieler Beispiele für die integrierende Montage in der Literatur waren die Anregungen für die provokativen Montagen der Avantgarden keineswegs nur literarischen Ursprungs. Als viel entscheidender ist der Einfluss der Malerei anzusehen: Die Kubisten ›entdeckten‹ um 1910 die Technik der Collage, die bald von den Malern des italienischen Futurismus übernommen und weitergeführt wurde. Doch obwohl die kubistische Montagetechnik ein wichtiger Impuls für die Literatur war, fehlte einigen Theoretikern der Avantgarde zufolge bei den Kubisten das Infragestellen der Kunst und der Möglichkeit einer geistigen Autorschaft. Peter Bürger weist in seinem Standardwerk *Theorie der Avantgarde* auf die ›gebrochene Intensität‹ der Kubisten hin, die zwar ein provokatorisches Element, nämlich »das Einkleben von Zeitungspapier ins Bild«²⁴ enthält, gleichzeitig aber durch das Fortbestehen einer klassisch verstandenen ästhetischen Bildkomposition der akademischen Malerei verpflichtet bleibt.²⁵ In der Tat hat Bürger Recht, wenn er behauptet, dass die kubistischen ›papiers collés‹ bei weitem nicht nur als Abbildung der neuen Wahrnehmungsweise gedacht waren: Sie waren auch eine Kritik des zeitgenössischen Kunstbegriffs. Die Intention der kubistischen Collagen war es dabei v.a., näher an die Wirklichkeit heran-

22 Paech: *Intermedialität*.

23 Vgl. Boehm et al. (Hgg.): *Zeigen*; van den Berg/Gumbrecht (Hgg.): *Politik des Zeigens*.

24 Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 99.

25 Vgl. ebd., S. 100f.

zukommen. Führt man jedoch die oben zitierte These von Bürger weiter, steht eine so durchkomponierte und immer noch einen ästhetischen Sinn zu schaffen glaubende Malerei in deutlichem Gegensatz zu der Realität der damaligen Zeit, die man nicht mehr als homogen und musikalisch, sondern vielmehr als unzusammenhängend und zersplittert erfahren hatte.²⁶ Es handelt sich dabei um eine Realitätserfahrung, die schon im Ästhetizismus beschrieben und reflektiert wurde.²⁷ Zersplittete Wirklichkeit ist aber auch ein beliebtes, omnipräsentes Thema der kubistischen Maler. Wenn Bürger über ein ›provokatorisches Moment‹ schreibt,²⁸ so handelt es sich zweifellos um eines der wichtigeren in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts.

Einer gebrochenen Intention der Kubisten waren sich ihre Zeitgenossen, die Dadaisten wohl kaum bewusst. Raoul Hausmann weist etwa im Vorwort zu seinem Buch *Am Anfang war Dada* rückblickend darauf hin, dass er die wichtigsten Anregungen für seine bildkünstlerischen Collagen gerade aus dem Kubismus und dem holländischen Expressionismus geschöpft hat.²⁹ Ausgehend von Anregungen aus der bildenden Kunst, übertrug Hausmann das Prinzip der malerischen Collage in den Bereich der Fotografie.³⁰ Den Begriff ›Fotomontage‹ wählten die Dadaisten, so Hausmann, wegen ihrer »Abneigung, Künstler zu spielen«.³¹ Auch Georg Grosz, John Heartfield, Johannes Baader u.a. standen dem neuen Terminus Pate. Hausmann betont vor allem die technische Seite der Produktion der Dadaisten: »wir betrachteten uns als Ingenieure [...], wir behaupteten, unsere Arbeit zu konstruieren, zu montieren«.³²

Für Peter Bürger haben die Film- und die Fotomontage dieselben Charakteristika; beide unterscheiden sich nämlich aufgrund ihrer Organizität von den ›antorganischen‹ Werken der Avantgarden.³³ Freilich übersieht Bürger, dass auch im Falle einer literarischen Montage manchmal auf die grammatischen Korrektheit des Ganzen geachtet wird. Auch wenn sie auf der grammatischen Ebene nicht gleich erkennbar ist, kann die Montage dennoch auf der semantischen Ebene erkennbar sein. Die Unkenntlichkeit auf der einen Ebene muss also nicht bedeuten, dass der provokative Effekt ausbleibt.

26 Vgl. z.B. die Äußerungen Fernand Legers in seinen Notizen zu seinem 1913 gehaltenen Vortrag über die Malerei in Fry: *Der Kubismus*, S. 134ff.

27 Hofmannsthal: *Ein Brief*.

28 Vgl. Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 99.

29 Vgl. Hausmann: *Am Anfang war Dada*, S. 45.

30 Ebd. Vgl. auch Krieger/Streim (Hgg.): *Collage/Montage in Kunst und Literatur*.

31 Hausmann: *Am Anfang war Dada*, S. 45.

32 Ebd.

33 Vgl. Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 104.

Raoul Hausmann spricht in der Eröffnungsrede für die Ausstellung der Fotomontage im Kunstgewerbemuseum in Berlin 1931 über die Montage. Er unterscheidet hier zwischen den früheren Formen, die er als »eine Explosion von Blickpunkten und durcheinander gewirbelten Bildebenen«³⁴ charakterisiert, und späteren, vor allem als Propagandamittel genutzten Formen der Fotomontage. Die früheren Formen vergleicht Hausmann mit dem literarischen Schaffen der Dadaisten und stellt die Bedeutung der Fotomontage in einen historisch-gesellschaftlichen Kontext.³⁵

Bürgers Behauptung, dass die Montage unkenntlich oder schwer erkennbar gemacht wird, stimmt in Bezug auf den Film, ähnlich wie in Bezug auf die Fotografie; freilich nur dann, wenn er seine These auf die klassische Hollywood- und die ihr verwandte Produktion bezieht. Die Geschichte der Montage im Film lässt sich aber nicht auf die ›decoupage classique‹ beschränken. Von den Filmautoren ausgehend, die sich auch theoretisch mit der Montage im Film beschäftigen (Sergej Eisenstein etwa), über die französische ›Nouvelle vague‹ bis zur deutschen Filmproduktion der 1970er und 1980er Jahre (z.B. Alexander Kluge), wird die Montage völlig gegensätzlich als im klassischen Hollywood eingesetzt, um auffällige, attraktive Übergänge zwischen einzelnen Einstellungen und Sequenzen zu ermöglichen oder um die Unmittelbarkeit und den Fluss des Handlungsablaufs zu stören, was im Film antimimetische und antiillusionistische Wirkungen hervorrufen kann.

1.4. Parallelen zwischen literarischer und bildlicher Montage

Die Montagen der Dadaisten waren oft an das Prinzip des Zufalls gekoppelt. Hans Arp z.B. verwendete das Zufalls-Montageverfahren sowohl in seinen bildkünstlerischen als auch in seinen literarischen Werken. Hans Richter berichtet in seinem Werk *Dada – Kunst und Antikunst*:

Arp hatte lange in seinem Atelier am Zeltweg an einer Zeichnung gearbeitet. Unbefriedigt zerriß er schließlich das Blatt und ließ die Fetzen auf den Boden flattern. Als sein Blick nach einiger Zeit zufällig wieder auf diese auf den Boden liegenden Fetzen fiel, überraschte ihn ihre Anordnung. Sie besaß einen Ausdruck, den er die ganze Zeit vorher vergebens gesucht hatte. Wie sinnvoll die dort lagen, wie ausdrucksvoll.³⁶

Nach dieser vom Zufall bestimmten Ordnung kreierte Arp auch vorher schon seine literarischen Texte. Der Anfang eines solchen Textes lautet: »Weltwunder sendet sofort karten hier ist ein teil vom schwein alle 12 teile

34 Hausmann: *Am Anfang war Dada*, S. 45.

35 Vgl. ebd.

36 Richter: *Dada – Kunst und Antikunst*, S. 52.

zusammengesetzt flach aufgeklebt sollen die deutliche seitliche form eines ausschneidebogens ergeben staunend billig alles kauft«.³⁷ Gerade diese Verwendung von Zeitungsausschnitten, genauso wie die Aufnahme von einfachen Redeweisen ins Werk soll eines der Hauptleistungen des Dadaismus sein. Volker Hage, der die Collage als ein Synonym für die provozierende Montage benutzt,³⁸ fasst das »Spektrum an literarischen Techniken« der Dadaisten unter fünf Punkten zusammen:

1. die Verwendung von Material aus der Presse, besonders des Anzeigeteils,
2. die Verwendung von Redeweisen und banalen Redewendungen,
3. das Verfahren der semantischen Textgewinnung mit Ergebnissen, die Montagecharakter ausweisen,
4. Einschübe, die sich als metatextliche Ebene auffassen lassen und auf Entstehungsweise und Konstruktionsprinzip der Texte hindeuten, sowie
5. Literaturanspielung, Selbstbezüge und Selbstzitat.³⁹

Nach Hage ließe sich also die Leistung des Dadaismus nicht nur auf die Verwendung ausschließlich alltäglicher Elemente im künstlerischen Bereich beschränken. Auch er stellt fest, dass durch alle diese Elemente vor allem die handwerkliche Seite der Kunst betont werde,⁴⁰ ein für die dadaistische Antikunst paradigmatischer Gedanke.

2. Zur Klärung der Begriffe ›Montage‹ und ›Collage‹ in der Literatur

In den letzten Jahrzehnten sind mehrere große Untersuchungen zum Thema der Montage erschienen, sodass im Umgang mit den beiden Begriffen keine große Beliebigkeit mehr herrscht. Häufig wird auf die Terminologie von Viktor Žmegač zurückgegriffen, der zufolge für die Literatur und den Film der Begriff der ›Montage‹ benutzt wird, für die bildenden Künste jedoch der Begriff der ›Collage‹.⁴¹ Die Feststellung von Volker Klotz Mitte der siebziger Jahre, man sei mit einem verworrenen Wortgebrauch konfrontiert,⁴² und Hages Monografie aus der Mitte der achtziger Jahre⁴³ verweisen zwar noch auf die Folgen einer Konfusion im terminologischen bzw. definitorischen Bereich. Dies darf allerdings nicht allzu verwundern, behält man den Um-

37 Riha/Schäfer (Hgg.): *DADA total*, S. 60.

38 Vgl. Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 29.

39 Ebd., S. 32.

40 Ebd.

41 Vgl. Žmegač: *Montage/Collage*, S. 259f.

42 Klotz: *Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst*, S. 277.

43 Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 67.

stand im Auge, dass terminologische Präzisierungen in wissenschaftlichen Arbeiten nur geringe Aussichten haben, die Sprachpraxis zu steuern.⁴⁴ Da Hage aber eine der fruchtbarsten Definitionen der Termini angeboten hat, soll im Folgenden sein Ansatz referiert werden. In diesem Ansatz werden beide Begriffe für literarische Texte verwendet, aber präzise voneinander unterschieden.

2.1. Die literarische Montage und ihre Bauformen

Nach Hage ist die Montage im Vergleich zur Collage allgemeiner: Der Begriff bezeichne so »das Zusammengesetzte«, betone »das Konstruierte und aus disparaten Bereichen Stammende. Keineswegs« sei er »auf die Zitateverwendung eingeschränkt«.⁴⁵ Die (nicht nur literarische) Montage ist demnach ein Oberbegriff. Ferner unterscheidet Hage zwischen mehreren Bauformen der Montage. Seine Klassifizierung stützt sich vor allem auf die Diskussion über Montageverfahren beim Film und in der Fotografie, und zwar insbesondere auf die Pudowkin'sche systematische Unterscheidung zwischen Kontrast, Parallele, Symbolismus, Gleichzeitigkeit und Leitmotiv. Die von Hage untersuchte und sich auf Pudowkin stützende Systematisierung beginnt mit der ›Kontrastmontage‹. Für sie sollen laut Hage »zwei oder mehrere Textstellen« charakteristisch sein, die so hintereinandergestellt sind, »daß sie sich gegenseitig erhellen oder entlarven«.⁴⁶ Man kann die Kontrastmontagen v.a. bei Karl Kraus finden – entweder in zwei parallel gesetzten Spalten, die sich durch die Gegenüberstellung inhaltlich gegenseitig kommentieren, oder im fortlaufenden Text.⁴⁷

Die zweite Form der Montage nennt Hage, wiederum in Anlehnung an die Terminologie von Pudowkin, die ›Kommentarmontage‹. Sie übernehme die Funktion, die in der herkömmlichen Erzählweise die überleitenden und erklärenden Worte des Autors haben. Als ein Beispiel für die Kommentarmontage führt Hage die Beschreibung der Typhus-Erkrankung Hannos in den *Buddenbrooks* an, die als eine »eingeschobene wissenschaftlich-anonyme Skizze des Krankheitsverlaufs« dargeboten wird, »allerdings in den eigenen Worten von Thomas Mann und nicht als Zitat«.⁴⁸ An diesem Beispiel kann man erklären, was Hage unter Montage versteht, wenn er sie nicht auf die Anwendung von Zitaten beschränkt. Als Montage wird

44 Vgl. ebd., S. 68.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 76.

47 Vgl. z.B. Kraus: *Moritz und Max*.

48 Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 76f.

nämlich jede Art von Anspielung aufgefasst, ohne Rücksicht darauf, ob es sich um eine provokativ eingesetzte oder um eine verdeckte Anspielung, ein übernommenes Motiv usw. handelt. Dadurch werden die Grenzen zwischen den Elementen, die man als Montageelemente charakterisieren, und denjenigen, die man im Rahmen des Werks als autochthon bezeichnen kann, fließend. Gleichzeitig ist eine Distanzierung von dem an den Dadaisten orientierten Montagebegriff von Peter Bürger bemerkbar. Hage erweitert nämlich seine Auffassung der Montage um die Texte, die oben mit Blick auf Viktor Žmegač als integrierende Montage bezeichnet wurden.

Den dritten Montagetypus nennt Hage die ›Parallelmontage‹. Sie verbindet verschiedene (zumeist zwei) Textstränge miteinander, ohne dass zwischen ihnen eine offensichtliche Verknüpfung im Sinne eines Kontrasts oder eines Kommentars gegeben sei. Nach Hage vermag diese Art der Montage sowohl inhaltliche als auch zeitliche Parallelen auszudrücken. Als ein Beispiel für die Parallelmontage gibt Hage Gerhard Rühms Text *das fenster* an.⁴⁹

Der vorletzte Montagetypus, die ›Mosaikmontage‹, setze sich aus vielen Einzelstücken zusammen. Ein Zusammenhang vieler dieser Textelemente untereinander müsse nicht vorhanden sein, doch das fertige Mosaik solle sich in seiner Gesamtheit zu einem Bild im Sinne der Darstellung von Lokal- oder Zeitkolorit verdichten. Beispiele für eine solche Montage sollen einzelne Passagen aus Döblins *Berlin Alexanderplatz* sein.⁵⁰

Hage schließt seine Klassifizierung mit der ›Additionsmontage‹ ab. Von der Mosaikmontage unterscheide sich diese vor allem dadurch, dass ihre einzelnen Elemente, was die Auswahl und die Anordnung angeht, auch in ihrer Summe keine Absicht des Verfassers verraten. Demnach lassen sich keine Verbindungen zwischen einzelnen Textstücken feststellen. Beispiele für diese Art der Montage sieht Hage in den kurzen Montagetexten der Dadaisten. Hage betont, dass das Zufallsprinzip als Verfahren und die spielerischen Absichten der Dada-Monteure bei der Herstellung dieser kurzen Texte eine große Rolle gespielt haben.⁵¹ Gerade diese Art von Texten hatten übrigens einen beachtlichen Einfluss auf die Entwicklung der Literatur des 20. Jahrhunderts: Außer in der schon erwähnten Vorbildfunktion für Döblins *Berlin Alexanderplatz*, lassen sich die impliziten oder expliziten dadaistischen Einflüsse auch bei den Autoren der Wiener Gruppe oder bei Alexander Kluge feststellen. Fügt man der Klassifizierung von Hage noch die oben erwähnte Unterscheidung zwischen der integrierenden und der

49 Ebd., S. 77.

50 Vgl. ebd., S. 77f.

51 Vgl. ebd., S. 78.

provokativen Montage hinzu, so handelt es sich nur im Falle der Kommentarmontage um eine integrierende Montage. Doch auch bei den Beispielen der provokativen Montage gibt es funktionale und qualitative Unterschiede. So ist die Additionsmontage mit Sicherheit am meisten dafür geeignet, auf der technischen Ebene Schock bei den Rezipienten hervorzurufen.

2.2. Die Collage in der Literatur

Bei dem im Bereich der Literatur weniger benutzten Begriff der ›Collage‹ sieht Hage folgende Übereinstimmung gegeben: »wie die Bildcollage durch das eingeklebte Fremdmaterial [...] geprägt ist, so die literarische Collage durch das als Fremdtext erkennbare Zitatmaterial«.⁵² Damit definiert Hage die literarische Collage als eine Art von Textmontage, »nämlich der wie auch immer gearteten Montage von Zitaten«, wodurch auch die Funktion des Autors thematisiert bzw. in Frage gestellt wird.⁵³ Alle Typen der provozierenden Montage können also dazugehören, wie auch alle von Hage angeführten Formen der Montage außer der Kommentarmontage. Literarische Collage ist somit im Vergleich zur Montage ein funktionaler Unterbegriff, der demonstrativ auf das Zitieren und Einmontieren fremden Materials hindeutet.

2.3. Das Zitat

Mit einer derartigen Definition der literarischen Collage bekommt auch der Begriff des Zitats eine größere Bedeutung. Unter Zitat möchte Hage »jede Übernahme fremder Texte in einem literarischen Zusammenhang gleich welcher Länge und welcher Art« verstehen.⁵⁴ Relevant sei dabei, dass das Zitat erkennbar bleibe, irrelevant, ob es sich um ein Zitat im wissenschaftlichen Sinne, um faksimilierte Zitate oder um Zitate im selben Schriftbild handle.⁵⁵

Die Erkennbarkeit des Zitats als Zitats weist auf ein Charakteristikum der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts hin – die Verlagerung des künstlerischen Interesses von dem (ästhetischen) Objekt auf den Rezipienten bzw. auf den Rezeptionsprozess. Dieser Intention kommen Zitate besonders gut entgegen, weil sie in ihrer Gegenüberstellung der gesteigerten kognitiven Mitarbeit des Rezipienten bedürfen, um gedeutet oder auch nur entdeckt

52 Ebd., S. 68.

53 Ebd. Zum Begriff und zur Funktion Autor vgl. Barthes: *Der Tod des Autors*; Foucault: *Was ist ein Autor?*; »Anafora« 10.2 (2023): *Tko je autor?*

54 Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 70.

55 Vgl. ebd., S. 70f.

zu werden. Das Selbstzitat des Verfassers einer Collage bezeichnet Hage als einen Sonderfall. Es sei als ein fremder Text nur dann zu charakterisieren, wenn »es mit dem übrigen Textmaterial, den anderen Zitaten, gleichrangig arrangiert« werde und etwa »als Kommentar oder Stimme des Autors Übergewicht« erhalte.⁵⁶

2.4. Die Verwendungsmöglichkeiten des Zitats in einer literarischen Collage

Die Verwendung des Zitats lässt viele quantitative Möglichkeiten zu, die sich vom alleinstehenden Zitat bis zur reinen Zitatmontage erstrecken. Im qualitativen Sinn, d.h. in Bezug auf die Intention des Autors, unterscheidet Hage zwei wesentliche Verwendungsmöglichkeiten in einer literarischen Collage. Im ersten Fall lasse das fremde Wortmaterial, so Hage, keinen Rahmen mehr zu. Es gehe nicht in einer größeren Struktur auf, sondern bilde, neu kombiniert und arrangiert, selbst die Struktur. Den Verfasser eines solchen Textes bezeichnet Hage als einen Arrangeur. Die hinter einem solchen Verfahren stehende Absicht kann oft, und das war bei den dadaistischen Montagetexten der Fall, die Provokation, das Auslösen eines Schocks bei den Rezipienten sein. Beim zweiten Fall werden die herbeigeholten Textpartien laut Hage gezielt eingesetzt, um etwas zu verdeutlichen, zu entlarven oder zu kommentieren. Hage weist darauf hin, dass die Autorhaltung in diesem Fall der Glaube an die aufklärerische Funktion der Literatur sei.⁵⁷

3. Provokative Montage in *AUFRUF! Ein Epos*

Der Text *AUFRUF! Ein Epos*⁵⁸ wurde erstmals 1921 in der Zeitschrift »Der Sturm« veröffentlicht. Er ist den im literarischen und künstlerischen Bereich besonders kreativen Produktionsjahren des doppelbegabten Kurt Schwitters zuzuordnen. Es handelt sich zudem um einen der Texte, die mit dem damals populären Gedicht *An Anna Blume* von Schwitters verwandt sind, indem sie Zitate daraus oder Anspielungen daran enthalten. Das Prinzip aller dieser Texte lässt sich als das ›Merz‹-Prinzip beschreiben. Es ist das Prinzip, das Schwitters zuerst für seine Werke der bildenden Kunst entwickelt hat:

Ich nannte meine neue Gestaltung mit prinzipiell jedem Material MERZ. Das ist die zweite Silbe von Kommerz. Es entstand beim Merz-Bild, einem Bilde, auf dem unter abstrakten Formen das Wort MERZ, aufgeklebt und ausgeschnitten aus einer Anzeige der KOM-

56 Ebd., S. 71.

57 Vgl. ebd., S. 71f.

58 Schwitters: *Das literarische Werk*, S. 60–63.

MERZ- UND PRIVATBANK, zu lesen war. Dieses Wort MERZ war durch Abstimmen gegen die anderen Bildteile selbst Bildteil geworden, und so mußte es dort stehen. Sie können es vorstellen, daß ich ein Bild mit dem Wort MERZ das MERZ-Bild nannte, weil ich ein Bild mit ›und‹ das Und-Bild [...] nannte. Nun suchte ich, als ich zum ersten Male diese geklebten und genagelten Bilder im Sturm in Berlin ausstellte, einen Sammelnamen für diese neue Gattung, da ich meine Bilder nicht einreihen konnte in alte Begriffe, wie Expressionismus, Kubismus, Futurismus [...]. Ich nannte nun alle meine Bilder als Gattung nach charakteristischem Bilde Merz-Bilder. Später erweiterte ich die Bezeichnung MERZ erst auf meine Dichtung [...] und endlich auf alle meine entsprechenden Tätigkeiten.⁵⁹

Das in diesen Bildern verwendete Verfahren ist das einer Collage.⁶⁰ Ein ähnliches Prinzip wird auch in den Anna-Blume-Texten verwendet, wie es in dem Zitat von Schwitters zum Ausdruck kommt und wie es Ernst Nündel in seiner Schwitters-Monografie charakterisiert:

So heterogen die Anna-Blume-Texte auf den ersten Blick auch scheinen, also jene Gedichte, Prosa-Stücke, Aufrufe, Porträts usw., die in den vier verschiedenen Anna-Blume-Ausgaben versammelt sind, so wenig sie sich als Textsorten nach irgendeinem bekannten Muster bestimmen lassen, eines ist ihnen allen gemeinsam: die Anwendung des Merz-Prinzips auf die Literatur [...]. Das Prinzip, nach dem nichts erfunden, sondern Gefundenes verwertet wird, die Gestaltung mit prinzipiell jedem Material bedeutet für die Literatur die Verwendung von grundsätzlich jedem Sprachmaterial.⁶¹

Der Autor wird hier zum schlechthinnigen Arrangeur vorhandenen und vorgefundenen Materials. Schwitters selbst hat seine Merz-Dichtung wie folgt bezeichnet: »Die Merz-Dichtung ist abstrakt. Sie verwendet analog der Merzmalerei alle gegebenen Teile, fertige Sätze aus den Zeitungen, Plakaten, Katalogen, Gesprächen usw. mit und ohne Abänderung.«⁶² In dieser und ähnlichen Äußerungen Schwitters' wird die Durchlässigkeit der Kunst- und Gattungsgrenzen deutlich. Neben der Vermischung der Gattungsgrenzen und der Verwendung bisher kunstfeindlicher Elemente, wie z.B. vorgeprägter Sätze aus Zeitungen, Plakaten, u.ä. ist noch eine Charakteristik hervorzuheben: die Vermischung der Grenzen zwischen Sinn und Unsinn, das potenzierte Eindringen von Banalitäten in die Kunst, die dadurch viel von ihrer gehobenen Stellung einbüßen musste.

Volker Hage sieht in *AUFRUF! Ein Epos* das »klassische Beispiel einer Collage der dadaistischen Unsinnsliteratur«.⁶³ In der Tat entzieht sich der Text fast jeder logischen Lesart: Da er aus vielen, aus ihrem Zusammenhang gerissenen und zum Teil sich wiederholenden Textteilen besteht, die meist ohne einen Kommentaranspruch zusammengesetzt sind, ist die Frage nach

59 Schwitters: *Manifeste und kritische Prosa*, S. 252f.

60 Ebd., S. 76f.

61 Nündel: *Kurt Schwitters*, S. 40.

62 Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 87.

63 Ebd., S. 88.

dem Sinn des Textes viel stärker noch als bei der traditionell gefassten, organischen Literatur auf die Ebene des Rezipienten verlagert. Dieses geschieht wiederum ohne einen offensichtlichen aufklärerischen Anspruch. Es ist vor allem die Lust am spielerischen Umgang mit den Texten oder mit Sprachmaterial überhaupt (im Text finden auch banale Redewendungen ihren Platz), die zum Ausdruck kommt. Gegensätze, Brüche und Paradoxien werden dabei keineswegs umgangen. Bereits in dem Titel *AUFRUF! Ein Epos wird ein gattungsbezogener Widerspruch deutlich: jener zwischen einem politischen Flugblatt und einem Epos.*⁶⁴

Der Warencharakter der Literatur kommt etwas später zum Ausdruck: »(Name und Verpackung gesetzlich geschützt) (D.R.P. Merz?) (D.R.G.M.)«.⁶⁵ D.R.P. steht dabei für ›deutsches Reichs-Patent‹, D.R.G.M. für ›deutsches Reichs-Gebrauchsmuster‹. Auf die nachfolgende Schlagzeile »Arbeiter« folgt eine kompakt erscheinende längere Passage:

Je mehr die Untersuchungen und Veröffentlichungen über den Weltkrieg die verbrecherischen Taten des alten Regimes dem Volke zum Bewusstsein bringen (Gottverdammter Mistbauer, kannst du nicht hören?), desto frecher erhebt die Reaktion, die heute in der deutschnationalen Volkspartei verkörpert wird (O, dit is een widerlichen Menschen, isses!) ihr Haupt. Ich ersehe darin den aus dem Innersten kommenden Ausdruck des Entschlusses aller vaterländischen Kreise, die Schwere dieser Zeit gemeinsam zu tragen (Zurück zur einsamen Mutter Roma!), bis das Bittere der uns auferlegten Prüfung überwunden ist. (Militärdiktatur.) Angebote und Stilproben aus der letzten Zeit, Lebenslauf und Bild erbeten. (Der Verkehr wird durch Umsteigen aufrecht erhalten).

(Es wird das Jahr stark und scharf hergehen).

Die Menge versperrte die Straßen, und der Kraftwagen wurde in wenigen Minuten von der Menge angehalten, wobei beide Lokomotiven stark beschädigt wurden.

O du. Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne,
ich liebe dir!

Du deiner ich dir, du mir. – Wir?

Nach Sätzen aus (mindestens) einer Rede, Fragmenten im Straßenjargon und Kommentaren in Klammern endet der zuletzt zitierte Absatz mit dem Ende des Anti-Liebesgedichts *An Anna Blume*. Es folgt:

(Die letzte Kraftanspannung der Bolschewisten.) Sechs Zugbeamte wurden verletzt, darunter drei erheblich, und immer wieder erscholl der Ruf: ›Hoch Hindenburg!‹ und ›Hoch Ludendorff!‹ und ›Nieder mit der Reaktion‹:

(Das gehört beiläufig nicht hierher).

Die Anwesenheit des Feldmarschalls und die Achtung vor diesem Manne sollen das FEUERCHEN abgeben, an dem DAS nationalistische Süppchen zum Sieden gebracht wird. Der Personenverkehr wird durch Umsteigen aufrecht erhalten. (Guten Appetit!) ICH FLETSCHE Eisbeine.

64 Der Text wurde in dem Lyrikband der Gesamtausgabe abgedruckt, gehört er doch zu den Arbeiten, die mit Anspielungen auf das Gedicht *An Anna Blume* arbeiten.

65 Schwitters: *Lyrik*, S. 60.

(Stürmische Pfuirufe.)

In diesem Augenblick schwang sich (*La mortale est l'épine dorsale des imbeciles.*) ein Student auf das Trittbrett und rief: »Strassen versperren! Wie während des ganzen Krieges, so gilt auch heute mein ganzes Denken des Vaterlandes Zukunft. Die erste Annahme, das falsche Weichenstellung vorliege, hat sich als irrig erwiesen. Es ist Zeit, dass die Schweinereien im Kinowesen aufhören. Wer bist du, ungezähltes Frauenzimmer? Wir wollen sie wecken! Du bist. – Bist du? (Ehrabschneiderei.) Lass sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht. (Glissando.)⁶⁶

Die beiden letzten Passagen bestehen aus mindestens fünf verschiedenen Quellen: linke und rechte Propaganda, Anna-Blume-Zitate, Bericht über ein Eisenbahnunglück, Inserat-Teile, banale Redewendungen, Äußerungen in Umgangssprache und Jargon. Brüche liegen dabei nicht nur zwischen einzelnen Sätzen, sondern auch im Satzinneren vor. Beispielsweise entstammt der Satzanfang »Sechs Zugbeamte [...]« offenbar dem Bericht über ein Eisenbahnunglück, die Satzmitte (die Rufe »Hoch Hindenburg!« und »Hoch Ludendorff!«) wahrscheinlich einem rechten politischen Flugblatt, wobei der Ruf »Nieder mit der Reaktion« unstimmig wirkt. Bezeichnenderweise befindet sich neben diesem Satz ein Anna-Blume-Zitat: »Das gehört beiläufig nicht hierher.« Aber auch weitere Verse vom Beginn des Anti-Liebesgedichts werden zitiert: »O du. [...] Lass sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.« Die Sonderform Selbztitat wird auch hier »mit dem übrigen Textmaterial, den anderen Zitaten, gleichrangig arrangiert«.⁶⁷ Liebeslyrik und politische Ansprachen werden in der gleichen Nonsense-Manier dargeboten. Man kann hier also eine Art Gleichberechtigung disperater Elemente feststellen; demnach werden auch die unterschiedlichen politischen Strömungen der Zeit gleichbehandelt. Dies bezieht sich freilich auf alle Textelemente, sodass die Gleichbehandlung unterschiedlicher politischer Inhalte eine Folge der künstlerischen Intention Schwitters' ist und nicht umgekehrt.⁶⁸ Bernd Scheffer sieht hier eher »die Entpolitisierung, die Entschärfung des politischen Potentials von Anordnungen, Vorschriften und Verboten« als eine »gelungene Intention von Schwitters«.⁶⁹ Volker Hage hingegen weist darauf hin, dass die Texte von Kurt Schwitters auf die konservativen Kreise durchaus eine stark provokative Wirkung ausgeübt haben, und bemerkt darüber hinaus: »Und wenn Schwitters in seinem *Aufruf* einen Bericht über das begeisterte Publikum während eines Hindenburg-Besuchs mit dem Bericht über ein Eisenbahnunglück kollidieren lässt, so spricht das

66 Ebd., S. 60f.

67 Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 71.

68 Vgl. Scheffer: *Die überschätzende Unterschätzung*, S. 77; Barchan: »The« Dada Archivist; Nantke: *Ordnungsmuster im Werk von Kurt Schwitters*; Campe: *Kurt Schwitters' Weg zur ›Merz‹-Kunst*.

69 Scheffer: *Die überschätzende Unterschätzung*, S. 77.

nicht gerade für eine streng vaterländische Gesinnung.⁷⁰ Auch erhält die Selbstzitatmontage hier eine offensichtliche Kommentarfunktion. Als einen weiteren provozierenden Faktor kann man die Klammereinschübe betrachten: Es handelt sich teilweise um banale und dialektale Redewendungen, um Alltagsäußerungen, weitere Selbstzitate, fremdsprachliche Zitate u.a.

Schwitters lässt auch so unterschiedlich konzipierte Zeitschriften wie die Frauenzeitschrift »Jungfrau« und die Literaturzeitschrift »Der Sturm« aufeinanderprallen: »Die ›Jungfrau‹ weiss in allen dich interessierenden Dingen Bescheid; sie ist unerschöpflich in Unterhaltung und Spielen. In unserem Vaterlande gibt es eine Monatszeitschrift, die sich ›Der Sturm‹ nennt.⁷¹ Etwas weiter werden Angaben zu der Frauenzeitschrift mit der Feststellung konfrontiert, die Welt sei der Kunst der verschiedenen -ismen (Kubismus, Futurismus, Dadaismus...) nicht gewachsen. Auch hier finden die als Klammereinschübe auftretenden banalen Redewendungen ihren Platz. Man könnte sie als eine Art Kritik (möglicherweise der potenziellen »Jungfrau«-Leserinnen) am Kunstbegriff und an der Kunst der Avantgarden lesen:

Die Jungfrau sammelt allwöchentlich einen frohen Kreis junger Mädchen um sich zu einem Plauderstündchen (Das soll man garnich sagen!) Da es sicherlich nicht viele gibt, die diese Art von Kunst und Kultur begreifen (Gerade diese Butzemänner.), so erkennt man unschwer, wie weit die Welt (Da kann man aber albern bei werden.) unter dem Niveau der Futuristen, Kubisten, Dadaisten und anderer -isten steht.⁷²

Behält man den Umstand im Auge, dass Schwitters selbst zu den Autoren der Zeitschrift »Der Sturm« gehörte und als Avantgardekünstler bezeichnet werden darf, kann man sich kaum dem Eindruck einer (misogynen?) Kommentarfunktion entziehen. Demnach wäre die Grenze zu der Kommentarmontage durchbrochen. Doch die eingeschobenen Alltagselemente ›mildern‹ aufgrund ihrer sonderbaren sprachlichen Gestaltung den Eindruck eines Kommentars und überführen das Ganze in den Bereich des Banalen oder Sinnlosen. Diese Wirkung hängt mit der offenen Struktur des Textes und den daraus sich ergebenden zahlreichen Deutungsmöglichkeiten zusammen, was die Rezeption des Werkes von einer passiven in Richtung einer aktiven verlagert. Da die meisten Elemente des Textes wiederholt auftreten, kann man auch von einer Parallelmontage sprechen. Auch Hage sieht in diesem Text ein Beispiel der Additionsmontage, die auch andere Bauformen wie die Kommentar- und Parallelmontage beinhaltet.⁷³ Eine sol-

70 Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 92.

71 Schwitters: *Lyrik*, S. 62.

72 Ebd.

73 Vgl. Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 93.

che Einschätzung ist mit Sicherheit berechtigt und sowohl am literarischen Werk Schwitters als auch an seinen programmatischen Äußerungen festzumachen: »Merz bedeutet Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt.«⁷⁴ Doch die Beziehungen zwischen einzelnen Elementen versucht Schwitters nicht nur auf der Bedeutungsebene der sprachlichen Zeichen, sondern auch auf ihrer materiellen Ebene, d.h. auf der Ebene der Schrift zu erreichen. Dies führt in der Endkonsequenz dazu, dass mit der Hervorhebung der visuellen Elemente und die spielerische Typography eine Verbindung von Literatur und bildender Kunst erreicht bzw. die Grenzen zwischen den beiden verwischt wird. Damit wird dieser Text zu einem latenten Beispiel nicht nur der Intertextualität sondern auch der Intermedialität und der Transgression der Kunstgrenzen. Dies wird auch in einem neueren Sammelband unterstrichen: Die bisher dominante Trennung der Genres sei aufgehoben und die generelle Durchlässigkeit der Kunstformen rücke in den Vordergrund.⁷⁵ Dieser Befund beruht offensichtlich auf Werken wie Schwitters' Merz-Kunst.

4. Intermedialität in *AUFRUF! Ein Epos*

Als Paradebeispiel der intermedialen Beziehungen gelten die Literaturverfilmungen bzw. die wie auch immer gearteten Bezüge zwischen einem literarischen Text (zumeist einem Roman) und einem Film. Neben diesen Großformen der gegenseitigen Erhellung der Künste existiert eine Vielfalt kleiner Formen, bei denen die visuelle Seite den Text erläutert und umgekehrt. Die Arbeiten von Kurt Schwitters sind ein Beispiel sowohl für die Technik der provokativen Montage als auch für die Intermedialität. Eines der verbindenden Motive zwischen Schwitters' literarischen und bildkünstlerischen Werken ist nämlich die Anwendung eines intermedialen Montageprinzips. Literatur und Bildkunst gehen ineinander über, die Kunst- und Gattungsgrenzen werden überschritten und überwunden:

[...] ich habe Gedichte aus Worten und Sätzen so zusammengeklebt, daß die Anordnung rhythmisch eine Zeichnung ergibt. Ich habe umgekehrt Bilder und Zeichnungen geklebt, auf denen Sätze gelesen werden sollen. Ich habe Bilder so genagelt, daß neben der malerischen Bildwirkung eine plastische Reliefwirkung entsteht. Dieses geschah, um die Grenzen der Kunstarten zu vermischen.⁷⁶

74 Zit. ebd., S. 94.

75 Delabar et al. (Hgg.): *Transgression und Intermedialität*, darin besonders Bachmann: *Ob die Scheuche einen Namen hat?* sowie Kümmelring-Meibauer: *Avantgarde im Bilderbuch*.

76 Zit. nach Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 88.

In *AUFRUF! Ein Epos* wird ironisch mit Ausdrucksformen, Typographien, visuellen Zeichen gearbeitet, die immer wieder einen neuen Sinn oder Unsinn anbieten, die gerade als richtig angenommene Tatsachen als falsch entlarven, mit dem Rezipienten ironisch spielen. Diese Sinnpluralität, die sich weder auf der visuellen noch auf der semantischen Ebene vollends erschließen lässt, ist für die literarischen Montage-Arbeiten von Kurt Schwitters charakteristisch.

Bei der ersten Begegnung mit dem Text springt seine auffällige graphische Gestaltung ins Auge: unterschiedliche Schrifttypen und -größen, Verwendung von bildlichen Symbolen wie z.B. Hände mit ausgestreckten Zeigefingern, ein eingerahmtes Presseinsserat, Querdruck, die an Karl Krauss erinnernde Textspiegel mit zwei Spalten und die für den Sinn des Textes recht überflüssigen Querstriche am Anfang – Verfahren, die ihre Entsprechung in der inhaltlichen Vielfalt finden. Schon aufgrund der graphischen Gestaltung kann dem Text eine intermediale Lockerung der Gattungsgrenzen attestiert werden.

Nicht gerade im Einklang mit dem Titel beginnt der eigentliche Text mit der (witzig klingenden) Frage: »Was ist ein Abstinent?« In derselben Zeile befindet sich auch der in Großbuchstaben gesetzte Frauenname Anna, die einzelnen Buchstaben durch Striche voneinander getrennt und z.T. auf den Kopf gestellt. Ist »A-И-И-A« also eine Antwort auf die oben gestellte Frage oder wird auch in diesem Text die »Bildhaftigkeit der Buchstaben« hervorgeholt, »die Humboldt in den europäischen Sprachen für ›überwunden‹ hielt?⁷⁷ Fasst man dieses Palindrom als die erste Anspielung an das im Text zerstückelt einmontierte Anna-Blume-Gedicht und nicht als eine Antwort auf die in derselben Zeile gestellte Frage auf, so kann man auch hier ein ähnliches Aufeinanderprallen verschiedener Textbedeutungen beobachten wie im Titel *AUFRUF! Ein Epos*. Dem genau umgekehrten Prinzip folgt die zweite Zeile, in der eine syntaktisch-semantisch sinnvolle Einheit bildlich gespalten wird: »Kein anderer Beruf ist so eng mit dem Laufe der Jahreszeiten verknüpft.⁷⁸ Erst danach folgt eine vermeintlich sinnvolle Antwort auf die in der ersten Zeile gestellte Frage:⁷⁹

Abstinent	kann männlichen und weiblichen hat mehr Anlage	Geschlechts	sein. Das letztere dazu.
------------------	--	--------------------	-----------------------------

77 Bachmann: »sinngabeichnunmehrzugunstendesunsinnspreis«, S. 127.

78 Schwitters: *Lyrik*, S. 60.

79 Ebd.

Betrachtet man diese Passage näher, kann man feststellen, dass sie einer ähnlichen Verknüpfungs- und Trennungsstrategie folgt wie der vorausgehende Teil des Textes. »Abstinent kann männlichen und weiblichen Geschlechts sein« kann noch als eine Einheit verstanden werden; irritierend ist es jedoch, dass der nächste Satz – »Das letztere hat mehr Anlage dazu« – graphisch zersplittert ist. Der Rhythmus fließt und stockt wechselseitig und entspricht eher dem Anschauen einer Zeichnung als dem Lesen eines Epos. Es folgt ein ironischer Hinweis auf eine Tierarztpraxis. Inwieweit es sich dabei um intendierte Ironie und nicht um ein Zufallsprodukt handelt, kann nicht beantwortet werden. In der Auswahl des zitierten Materials könnte man eine gewisse Intention erkennen. Die Tatsache, dass der Text zumeist grammatisch korrekt ist, weist aber darauf hin, dass sich Schwitters vor Eingriffen in das ausgewählte Textmaterial nicht gescheut hat. Das Trennen von semantisch Sinnvollem und Aneinanderkleben von Unzusammenhängendem ist eigentlich nicht nur für diesen Text, sondern für die Technik der provokativen Montage als solche charakteristisch. Durch den visuell ausdrucksvoll geordneten Text und die wechselnde Typographie wird eine die textlich-semantische Ebene übersteigende Verknüpfung von Literatur und bildender Kunst erreicht. Diese wiederum kommt nicht durch die sinnstiftende Linearität, sondern durch die rhythmischen Brüche und durch die provozierende Form des Textes zustande. Man kann sogar feststellen, dass durch die gewählte Typographie und Schriftgröße die Ausdrucksform, die Bewegung⁸⁰ und der Rhythmus den Vorrang erhalten, ganz so, als ob der intermediale Paragone zwischen Text und Bild zugunsten des Bildes entschieden werden sollte. Gerade dieser Aspekt wird, sowohl semantisch als auch visuell, in der nächsten Passage deutlich:

Insbesondere wird der Wert gelegt auf reifes politisches Urteil, hervorragend gewandte, klare und fesselnde

AusdrucksForm⁸¹

Mit der Hervorhebung der semantisch wichtigen Elemente wird die Grenze zur visuellen Poesie überschritten, also zu einer experimentellen Form der Dichtung, bei der die visuelle Gestaltung des Textes eine entscheidende Rolle spielt und die sich kondensiert im minimalistischen *I-Gedicht* von Schwitters wiederfindet.⁸² Die äußere Form, die in dem letzten Zitat buchstäblich apostrophiert wird, und die teilweise grammatischen Korrektheit des Textes sind hier besonders wichtig, weil sie die Collagearbeiten von

80 Zur Bewegung vgl. Hülk: *Bewegung als Mythologie der Moderne*, S. 7–14.

81 Schwitters: *Lyrik*, S. 60.

82 Vgl. Riha/Schäfer (Hgg.): *DADA total*, S. 168.

Kurt Schwitters von jenen anderer Dadaisten unterscheiden.⁸³ Der vorausgehende ›Ausdrucksform-Satz‹, der wahrscheinlich einem Stellenangebot für Journalisten entnommen wurde, wird auf der rechten Seite des Textes weitergeführt, auf der linken Seite jedoch befindet sich eine Art textliche ›Mise en abyme‹:

[...] Der hannoversche MALER
Kurt/Schwitters veröffentlicht in der /
Zeitschrift ›DER STURM‹ nach- /
stehende Dichtung: [...]

und die Fähigkeit, den Ereignissen auf dem Fuße
folgend alle Tagesfragen in leitenden Artikeln in
erschöpfender und formvollendet Weise zu be-
handeln
(LÄRM LINKS.)⁸⁴

Die Textpassagen sind wie eine Kommentarmontage durch einen Strich links oben und in der Mitte voneinander getrennt. Vergleicht man die beiden Texte jedoch mit den Kommentarmontagen von Karl Kraus, so wird man zögern, bei Schwitters von einer solchen zu sprechen. Zwar könnte das in Bezug auf die visuelle Erscheinung des Textes der Fall sein, auf der semantischen Ebene sucht man aber vergebens eine gegenseitige Erhellung im Sinne von Kraus; es sei denn, der Begriff ›formvollendete Weise‹ ist ein ironisches Selbstlob. Die Trennlinien werden im gesamten Text vergleichbar verwirrend benutzt. Auch die Hervorhebung der Bezeichnung MALER auf der linken Seite kann als Hinweis auf die Verbindung zwischen Malerei und Literatur gelesen werden. Zugleich ist diese Passage auch als eine Art Eigenwerbung Schwitters' zu verstehen. Hage etwa weist darauf hin, dass nicht eindeutig zu bestimmen ist, ob sich dies als metatextliche Ebene auf den ganzen Text oder nur auf das in den Texten einmontierte Gedicht *An Anna Blume* bezieht. Das würde aber bedeuten, dass der Autor des Anti-Liebesgedichtes v.a. ein Maler ist. Darüber hinaus ist das Selbstzitat und die ›Eigenwerbung‹ auch ein Hinweis auf den von Schwitters immer wieder hervorgehobene Warencharakter der Literatur. Kommerz, Optik, Bewegung, Rhythmus, Medienwelt werden in den Merz-Objekten zu Orten intermedialer Überschreitungen. Der Text wird so auch als eine Art Ware präsentiert, ja auch »die eigene Dichtung wird so [...] zum Material unter anderem Textmaterial: ein frühes Beispiel des Selbstzitats in der literarischen Collage«.⁸⁵ Die provokative literarische Montage und die Collagen entpuppen sich so als latent intermediale Phänomene.

83 Vgl. auch das Kapitel ›Abstraction and Montage in the Work of Kurt Schwitters‹ in McBride: *The Chatter of the Visible*, S. 148–177.

84 Schwitters: *Lyrik*, S. 60.

85 Hage: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 89.

5. Schlussbetrachtung

Die manigfältigen Möglichkeiten der Montage lassen sich auf mehreren Ebenen beobachten. Zum einen auf der Ebene der unterschiedlichen Kunstarten: Es handelt sich um ein Verfahren, das auf provokative Weise in der Literatur, Malerei, Fotografie und im Film angewandt werden kann.

Beschränkt man sich auf die Ebene der avantgardistischen Literatur, handelt es sich zum anderen um die Möglichkeiten, die oft durch die zufällige Verknüpfung von Nicht-Zusammengehörendem entstehen. Da dies in den dadaistischen Texten meist ohne einen offensichtlichen Kommentaranspruch verläuft, erhalten die Texte eine Offenheit bzw. Sinnpluralität und entziehen sich permanent einer logischen Linearität, wie man es am Beispiel der Collagetexte von Tristan Tzara und Hans Arp beobachten kann. Die Wurzeln einer derartigen Technik liegen in der für das 20. Jahrhundert charakteristischen Veränderung der Realitätserfahrung, die sich in den Großstädten, in der Beschleunigung (Automobil, Flugzeug), den neuen Medien (Film, Radio), schließlich auch im Krieg manifestiert(e). Eine Kunst, die diese neue Erfahrung zu umgehen versucht, erscheint als Lüge. Die Dadaisten Tzara und Arp setzen einer solchen Kunst ihre ›Antikunst‹ entgegen, mit dem Anspruch, die Realität in die Kunst zu überführen. Die Technik der Montage ist mit ihrer Verwendung der alltäglichen und bis dahin als kunstfeindlich geltenden Elemente eine der deutlichsten Belege dafür. Die Literatur wird abstrakt.

Eine bedeutende Rolle spielte dabei Kurt Schwitters. In seinen literarischen Werken ist eine deutliche Affinität des Doppelbegabten zum Visuellen zu beobachten. Doch seine Intermedialität ist besonders, sein Zusammendenken der Künste ist voller Bewegung, ironischer Brüche und Dissonanzen. Die Sprache und das Visuelle erklären sich nicht immer gegenseitig, vielmehr widersprechen sie sich mitunter; dieser Widerspruch ist teilweise sinnstiftend, teilweise führt er ins Leere. In vielen Texten wird dabei nicht nur die Linearität auf der Ebene der Bedeutung, sondern auch auf der Ebene der Materialität der Zeichen aufgehoben. Buchstaben stehen Kopf, ihre visuelle Ausdrucksform wird durch fett gesetzte Zeichen, Sonderzeichen, Absatzlinien etc. spielerisch verändert und teilweise unterminiert, die Grenze zur visuellen Poesie wird immer wieder überschritten. Das heißt jedoch auch, dass Schwitters in seinen Texten auch bei ihrer visuellen Gestaltung dieselben Prinzipien der Trennung des Zusammenhängenden und der Verknüpfung des Unzusammenhängenden anstrebt, was die Sprache und die visuelle Form wieder näherbringt. Somit stellen seine Objekte interessante Beispiele der Intermedialität dar. Doch die Intermedialität bedeutet hier

nicht nur ein Zusammenwirken der Künste, sondern manchmal auch eine z.T. ironische Konfrontation. Dieser Effekt, genauso wie die Relativierung fast aller Aussagen durch den offensichtlichen Unsinn, gibt der Entrüstung seiner Texte sowohl eine enigmatische als auch eine spannende Note.

Darüber hinaus wird das offensichtliche Anliegen der Technik der Montage bzw. Collage in der Literatur, die Problematisierung des Rezeptionsprozesses nämlich, nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der visuellen Ebene thematisiert. Dabei geht es hier weniger um das Entrütseln intertextueller Bezüge, die oftmals unbekannt bleiben, sondern um die Beziehung zwischen Text und Grafik. Somit wird in den Texten von Schwitters eine neue Anbindung der Literatur an die bildende Kunst angestrebt. Dadurch darf das u.a. auch aus der Lust am Spiel und am Unsinn entstandene Werk von Kurt Schwitters den Anspruch auf eine intermediale Anti-Universalkunst erheben.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972.
- Albersmeier, Franz-Josef; Roloff, Volker (Hgg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.
- »Anafora. Časopis za znanost o književnosti«, 10.2 (2023): *Tko je autor? Kategorije i koncepti književnog autorstva*.
- Bachmann, Christian A.: *Ob die Scheuche einen Namen hat? Kurt Schwitters' Texte im Spannungsfeld von Schrift und Bild*. In: *Transgression und Intermedialität. Die Texte von Kurt Schwitters*. Hgg. Walter Delabar, Ursula Kocher, Isabell Schulz. Bielefeld: Aisthesis 2016, S. 321–336.
- Bachmann, Christian A.: »*sinngebeichnunmehrzugunstedesunsinnspreis*«. *Über Kurt Schwitters und seine typographischen Erzählungen*. In: *ABC-Bücher. Über Buchstaben und Alphabetisches in der Literatur*. Hg. Monika Schmitz-Emans. Bochum: Bachmann 2010, S. 121–127.
- Barchan, Stina: »*The« Dada Archivist Hannah Höch, Kurt Schwitters and Berlin Dada*«. Lausanne, Berlin: Peter Lang 2023.
- Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Reclam: Stuttgart 2000, S. 185–193.
- van den Berg, Karen; Gumbrecht, Hans Ulrich (Hgg.): *Politik des Zeigens*. München: Fink 2010.
- Boehm, Gottfried; Spies, Christian; Egenhofer, Sebastian (Hgg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München: Fink 2010.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.
- Campe, Anna Luise von: *Kurt Schwitters' Weg zur ›Merz-Kunst: Eine Revision*. Universitätsverlag Göttingen 2022.
- Delabar, Walter; Kocher, Ursula; Schulz, Isabell (Hgg.): *Transgression und Intermedialität. Die Texte von Kurt Schwitters*. Bielefeld: Aisthesis 2016.

- Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* In: ders.: *Schriften zur Literatur*. München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung 1974, S. 7–31.
- Fry, Edward: *Der Kubismus*. Schauberg, Köln: DuMont 1966.
- Hage, Volker: *Collagen in der deutschen Literatur. Zur Theorie und Praxis eines Schreibverfahrens*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 1984.
- Haussmann, Raoul: *Am Anfang war Dada*. Gießen: Anabas 1980.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Ein Brief*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. XXXI. Frankfurt/M.: Fischer 1991, S. 45–55.
- Hoffmann, E. T. A.: *Die Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassikerverlag 1992.
- Horaz: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*. 2. Auflage. Stuttgart: Reclam 1984.
- Hülk, Walburga: *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*. Bielefeld: Transcript 2014.
- Klotz, Volker: *Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst. »Sprache im technischen Zeitalter«*, Nr. 60 (1976), S. 259–277.
- Kraus, Karl: *Moritz und Max*. In: ders.: *Brot und Lüge. Aufsätze 1919–1924*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 98–102.
- Krieger, Verena; Streim, Gregor (Hgg.): *Collage/Montage in Kunst und Literatur*. Köln: Böhlau Verlag 2024.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: *Avantgarde im Bilderbuch. »Die Scheue« (1925) von Kurt Schwitters, Käte Steinitz und Theo van Doesburg*. In: *Transgression und Intermedialität. Die Texte von Kurt Schwitters*. Hgg. Walter Delabar, Ursula Kocher, Isabell Schulz. Bielefeld: Aisthesis 2016, S. 307–320.
- McBride, Patrizia C.: *The Chatter of the Visible. Montage and Narrative in Weimar Germany*. University of Michigan Press 2016.
- Meyer, Herman: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler 1967.
- Müller, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen medialer kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus 1996.
- Müller, Jürgen E.: *Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art. »Montage/av«*, 3.2 (1994), S. 119–138.
- Nantke, Julia: *Ordnungsmuster im Werk von Kurt Schwitters. Zwischen Transgression und Regelhaftigkeit*. Berlin, Boston: De Gruyter 2017.
- Nündel, Ernst: *Kurt Schwitters*. Reinbeck: Rowohlt 1981.
- Paech, Joachim: *Intermedialität*. »MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews«, Jg. 14 (1997), Nr. 1, S. 12–30.
- Paech, Joachim: *Irina O. Rajewsky: Intermedialität*. »MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews«, Jg. 20 (2003), Nr. 1, S. 62–66.
- Paech, Joachim; Schröter, Jens (Hgg.): *Intermedialität analog – digital. Theorien, Methoden, Analysen*. München: Fink 2008.
- Prangel, Matthias (Hg.): *Materialien zu Alfred Döblin »Berlin Alexanderplatz«*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke 2002.
- Richter, Hans: *DADA-Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln: DuMont 1978.
- Riha Karl; Schäfer, Jörgen: *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Stuttgart: Reclam 1994.

- Scheffer, Bernd: *Die überschätzende Unterschätzung eines Autors und eines Begriffs. Zu Kurt Schwitters und zur Montage.* »Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik«, Jg. 12 (1982), Heft 46, S. 75–87.
- Schwitters, Kurt: *Das literarische Werk.* Band 1: *Lyrik.* Köln: DuMont 1981.
- Schwitters, Kurt: *Manifeste und kritische Prosa.* In: ders.: *Das literarische Werk.* Bd. 5. Köln: DuMont 1981.
- Wulff, Antje: *Merzkunst zwischen System und Chaos. Komplexität und Dynamik bei Kurt Schwitters.* Bielefeld: Transcript 2024.
- Zima, Peter V. (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film.* Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1995.
- Žmegač, Viktor: *Montage/Collage.* In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen.* Hgg. ders., Dieter Borchmeyer. Frankfurt/M.: Athenäum 1987, S. 259–264.

Zusammenfassung

Im vorliegenden Aufsatz wird die Technik der provokativen literarischen Montage in dadaistischen Texten untersucht. Diese von Avantgardisten häufig genutzte und für die Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts charakteristische Technik kam zuerst in kurzen epischen Formen und in der Lyrik zum Einsatz. Dies zeigt, dass sich gerade die kurze Textform für diese Art des literarischen Experiments als die beste erwiesen hat. Im Aufsatz wird, nach der Klärung der Termini ›Montage‹ und ›Collage‹ sowie einer knappen Geschichte der Technik in literarischen und anderen Medien, der Fokus auf die provokativen Montagen in Kurt Schwitters' kurzer ›Merz‹-Epik gelegt. Der Aufsatz möchte zudem nachweisen, dass die genannte Technik nicht nur intertextuelle, sondern auch intermediale Elemente beinhaltet.

Schlüsselwörter

Dadaismus, provokative Montage, Collage, Kurt Schwitters, ›Merz‹

Sažetak

Rad analizira tehniku provokativne književne montaže u dadaističkim tekstovima. Ova tehnika, koju su često koristili avangardistički pisci te je postala karakterističnom za književnost i umjetnost 20. st., najprije je iskušana u kratkim epskim formama i u lirici – što znači da se upravo forma kraćeg teksta pokazala najboljom za tu vrstu književnog eksperimenta. Nakon razjašnjenja pojmove ›montaža‹ i ›kolaž‹ te kratkog pregleda povijesti upotrebe te tehnike u književnim i drugim medijima, rad se usredotočuje na provokativne montaže u kratkim epskim formama (›Merz-Epik‹) Kurta Schwittersa. Osim toga, cilj rada je pokazati da navedena tehnika ne sadrži samo intertekstualne, već i intermedijalne elemente.

Ključne riječi

dadaizam, provokativna montaža, kolaž, Kurt Schwitters, ›Merz‹

Aleksandra Ščukanec | Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, ascukane@m.ffzg.hr

Wie spielt das reparierte deutsche Grammofon auf Kroatisch?

Kulturspezifische Elemente im Roman von Saša Stanišić

1. Einführung

In theoretischen Auseinandersetzungen der Translationswissenschaft, aber auch in der übersetzerischen Praxis werden häufig kulturspezifische Elemente genauer betrachtet. Während Theoretiker:innen die (Un-)Möglichkeiten bei ihrer Übersetbarkeit besprechen, befassen sich Übersetzer:innen eher mit der Suche nach passenden und angemessenen Äquivalenten in der Zielsprache. Obwohl solche Elemente sowohl in unterschiedlichsten Textsorten als auch in verschiedenen Formen der interkulturellen Kommunikation auftauchen, wird in der Forschung besondere Aufmerksamkeit literarischen Texten gewidmet.

In dem vorliegenden Beitrag geht es um kulturspezifische Elemente im Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* von Saša Stanišić, einem der prominentesten Vertreter der sogenannten Migrantenliteratur im deutschsprachigen Raum. Der Beitrag ist Teil einer laufenden Untersuchung von Realia in Stanišićs Werken; eine Analyse des Romans *Herkunft* ist bereits

Abstract: The translation analysis of culture-specific elements or realia, especially by authors with transcultural or multilingual background, has gained popularity as a topic of various (scientific) researches. The main focus of this article lies on the novel *How the Soldier Repairs the Gramophone* by Saša Stanišić, specifically on culture-specific items and possible procedures of their translation. Drawing on selected examples from the novel and their translation into Croatian, this paper analyzes several translation challenges along with the translator's solutions.

Key words: realia, (self-)translation, German to Croatian (Bosnian) translation, Saša Stanišić

vorgelegt worden.¹ Die für diesen Beitrag relevanten Forschungsfragen in der zweiten Untersuchungsphase lauteten: 1. Kommen in der (Selbst-) Übersetzung des Romans nur die in der Forschung bereits detektierten und in der begleitenden Literatur diskutierten und erörterten Verfahren² zur Anwendung oder sind weitere Strategien zu finden? 2. Hat die Übersetzerin der beiden untersuchten Romane ins Kroatische (Anda Bukvić Pažin) beim Übersetzen von Realia die gleichen Verfahren benutzt?³

Es wurde die folgende Ausgangshypothese aufgestellt: Im Debüt-Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* benutzt Stanišić Realia nur sporadisch, vor allem zum Zwecke der Authentizitätsherstellung; und zwar solche Realia, die dem deutschen Lesepublikum entweder schon bekannt oder leicht zu vermitteln sind.

Nach einer knappen Darstellung des theoretischen Hintergrunds und den wichtigsten Angaben zum Korpus, zum analysierten Roman und seinem Autor sowie zur Methodologie werden ausgewählte Beispiele besprochen, die die Übersetzungsverfahren am besten illustrieren. Die extrahierten Realia aus dem deutschen Ausgangstext werden nach entsprechenden Bereichen kategorisiert, wobei das Phänomen der Selbstübersetzung berücksichtigt wird.

2. Theoretischer Rahmen

Kulturspezifische Elemente als zentraler Begriff in diesem Beitrag – in der Translationswissenschaft auch als ›Realia‹ bezeichnet – werden in der Forschung aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet, was mit einer Reihe von Definitionen resultiert(e).⁴ Der Terminus wurde von Vlahov und Florin (1980) eingeführt, die zum ersten Mal eine ausführliche Unter-

1 Ščukanec/Rocco: *Kajmak u transjezičnom i transkulturnom prostoru*.

2 Vgl. Schreiber: *Übersetzungstypen und Übersetzungsverfahren*, S. 151–154.

3 Darüber hinaus wären weitere Forschungsfragen zu klären, etwa die Rezeption der kulturspezifischen Begriffe beim deutschsprachigen und beim kroatischen/bosnischen Lesepublikum. Der Anstoß zu dieser Frage kam von der Übersetzerin ins Kroatische, die in einem Gespräch im Zusammenhang mit der Untersuchung anmerkte, dass die Übersetzer:innen ihre eigenen (diskursiven) Welten konstruieren – eine Leistung, die sich nach Maßgabe ihres Erfolges auch auf die Rezeption von Autor:innen in einem bestimmten Land auswirke (vgl. Ščukanec/Rocco: *Kajmak u transjezičnom i transkulturnom prostoru*). Was die Rezeption in Kroatien betrifft, so hat eine Stichprobe unter Studierenden gezeigt, dass sie viele Realia in Stanišićs Romanen nicht verstehen oder zum ersten Mal rezipieren. Es handelt sich vor allem um Realia, die im Zusammenhang mit der Zeit des ehemaligen Jugoslawiens stehen.

4 Vgl. auch Bojkovska: *Kulturspezifische Elemente*, S. 149–151.

suchung und Analyse von Realia durchgeführt haben.⁵ Darunter verstehen die Autoren jene Elemente der Alltagssprache, die für ein bestimmtes Land, eine bestimmte Region oder eine bestimmte Kultur charakteristisch sind und in anderen Sprachen keine direkte Entsprechung haben. Es geht um konkrete Dinge, Konzepte oder Phänomene, die mit dem Alltagsleben, der Arbeit, Kunst, Kultur oder den sozial-politischen Besonderheiten einer bestimmten Gemeinschaft verbunden sind und die bei der Übersetzung oft Herausforderungen darstellen. In unterschiedlichen Sprachen und Traditionen werden für Realia auch andere Bezeichnungen benutzt, wie z.B. kulturspezifische Wörter (engl. culture-bound words),⁶ kulturspezifische Konzepte (engl. culture-specific concepts)⁷, Exotismen und Alienismen (engl. exoticisms, alienisms),⁸ extralinguistische kulturelle Referenzen (engl. extralinguistic cultural references)⁹ u.a.

In diesem Kontext sollte auch der Begriff ›Kulturem‹ erwähnt werden. So subsumiert Oksaar in ihrer Kulturemtheorie unter dem Oberbegriff ›Kultureme‹ »abstrakte Einheiten des sozialen Kontaktes, die [...] durch Behavioreme realisiert werden«, wie bspw. durch »alters-, geschlechts-, beziehungs- und statusspezifische Faktoren«.¹⁰ Eine andere Definition des Begriffs bietet Nagórko an, wenn sie von »einer virtuellen sprachlichen Einheit« spricht, »die neben der manchmal relativ armen Kernbedeutung ein Träger von bedeutsamen kulturbedingten Konnotationen ist«,¹¹ während für andere Theoretiker:innen der Begriff eng mit Identität und Identitätsmerkmalen verbunden ist.¹² Wie Kubiak mehrfach betont, hat der Terminus seinen Platz auch in anderen Disziplinen gefunden, vor allem in ethnolinguistischen Forschungen.¹³ Doch die Übersetzungswissenschaft »lehrt uns [...], dass die Meinungen darüber, was ›kulturemisch‹ ist, aus-einandergehen können«.¹⁴

In diesem Beitrag werden kulturspezifische Begriffe oder Realia vor allem als Elemente der (im)materiellen Kultur, historischer, politischer und

5 Vlahov/Florin: *Neperevodimoe v perevode*. Vgl. auch Florin: *Realia in Translation*, S. 123.

6 Katan: *Translating Cultures*.

7 Baker: *In Other Words*.

8 Berkov: *Norvezhskaya leksikologiya*.

9 Pedersen: *Subtitling Norms for Television*.

10 Oksaar: *Kulturemtheorie*, S. 29.

11 Nagórko: *Lexikologie des Polnischen*, S. 219.

12 Vgl. Schmale: *Europäisierungen*.

13 Kubiak: *Versuch einer schärferen Konturierung des Kulturembegriffs*, S. 93.

14 Zur Begriffsdefinition vgl. auch Markstein: *Realia*; Cuéllar Lázaro: *Kulturspezifische Elemente*; Rocco/Ščukanec: *Diskursive Realia und Übersetzung* sowie Ščukanec/Rocco: *Kajmak u transjezičnom i transkulturnom prostoru*.

gesellschaftlicher Realität oder des Alltags in einer bestimmten (Sprach-) Gemeinschaft verstanden, meistens ohne exakte Entsprechungen in anderen Ländern, Kulturen oder Umfeldern. Obwohl sie im engeren Sinn nicht unbedingt zu Realia gehören, werden in die Analyse auch Sprachspiele bzw. bestimmte Ad-hoc-Bildungen einbezogen, die hier nicht nur als sprach- sondern auch kulturspezifisch verstanden werden (Kategorie f in der Analyse), was z.B. auch Hennecke im Zusammenhang mit Texten mit kulturspezifischen und intertextuellen Bedeutungselementen erkennt und solche Bildungen daher zu den kulturspezifischen Elementen zählt.¹⁵

Ein weiterer für die Analyse in diesem Beitrag bedeutender Begriff ist die sogenannte Selbstübersetzung, bei der Autor:innen eigene Texte aus einer anderen Sprache übertragen und damit zu ihren eigenen Übersetzer:innen werden. Allerdings, so Willer und Keller in der Vorbemerkung ihres Bandes, »ergibt sich aus dieser vermeintlich einfachen Definition eine Reihe von komplexen Forschungsfragen«,¹⁶ von denen einige bspw. mit der Autor-Übersetzer-Identität oder sogar mit dem Terminus selbst verbunden sind.¹⁷ Obwohl in den Werken von Stanišić zahlreiche Realia auftauchen, die als Ergebnis einer Selbstübersetzung im Sinne der transkulturellen Übersetzung bzw. literarischen Vermittlung der eigenen Kultur(en) betrachtet werden können, hat Stanišić selbst in mehreren Interviews betont, dass er ohne mentale Übersetzungsprozesse direkt auf Deutsch schreibt, da er – zumindest bewusst – nie in seiner Muttersprache,¹⁸ sondern nur in der deutschen Sprache denke.¹⁹

3. Korpus und Methodologie

Autor:innen mit Migrationsgeschichte sind ein bedeutender Bestandteil deutscher Gegenwartsliteratur geworden und werden entsprechend ge-

15 Hennecke: *Zum Transfer kulturspezifischer Textbedeutungen*, S. 44.

16 Willer/Keller: *Selbstübersetzung als Wissenstransfer*, S. 7f.

17 Anstelle des Terminus ‚Selbstübersetzung‘ wird der Begriff ‚mehrsprachiges Schreiben‘ („rewriting“) bevorzugt.

18 Hier muss angemerkt werden, dass Stanišić Muttersprache Bosnisch ist. Die analysierten kulturspezifischen Elemente gehören allerdings nicht nur zu dieser Sprache und zu diesem Kulturreis; sie sind eher typisch für das ganze Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens und werden weiter im Text und in der Analyse manchmal als BKS (Bosnisch/Kroatisch/Serbisch) bezeichnet. Anda Bukvić, die Übersetzerin ins Kroatische, war sich im Übersetzungsprozess dessen bewusst und hat sich in einem Interview dazu geäußert. Sie erwähnte, dass Stanišić sich ursprünglich eine einheitliche Übersetzung seiner Werke für den BKS-Sprachraum wünschte. Obwohl dies aus mehreren Gründen nicht realisierbar war, bezeichnetet Anda Bukvić ihre Übersetzung(en) als ‚BKS auf kroatischer Grundlage‘ (vgl. Ščukanec/Rocco: *Kajmak u transjezičnom i transkulturnom prostoru*, S. 146).

19 Vgl. Pellegrino: *Self-Translating Authors*, S. 225. Vgl. auch das Interview von Sibel Kara mit Saša Stanišić.

ehrt, nicht nur mit dem Adelbert-von-Chamisso-Preis, als interkulturelle ›Chamisso-Literatur‹.²⁰ Davon zeugt auch Saša Stanišić, der bereits 2006 mit seinem in mehr als 30 Sprachen übersetzten Debüt-Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* auf der Shortlist und 2014 mit seinem Werk *Vor dem Fest* auf der Longlist für den Deutschen Buchpreis stand.

Stanišić wurde 1978 in Višegrad geboren, woher er mit 14 Jahren mit seiner Familie nach Heidelberg geflohen ist. Obwohl erst in Deutschland mit der deutschen Sprache in Kontakt gekommen, studierte er nach dem Abitur Deutsch als Fremdsprache und Slawistik an der Universität Heidelberg und verfasste alle seine Werke auf Deutsch.²¹ In seinem ersten, in diesem Beitrag analysierten Roman wie auch in weiteren Werken sind dennoch viele Themen, Motive oder authentische Figuren aus seiner Heimat zu finden – die zum Gegenstand zahlreicher Analysen unterschiedlicher Fachdisziplinen geworden sind. Nach Carl wird dem Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, »wie auch anderen Texten der Chamisso-Literatur, [...] die kulturelle Hybridität zugeschrieben«,²² was Carl aus unterschiedlichen Perspektiven bespricht, u.a. unter Einbeziehung der kognitiven Semantik, aber auch als potenziellen Stoff im fremdsprachlichen Literaturunterricht betrachtet. Obwohl Carl den Begriff Realia nicht explizit thematisiert, ist er sich der Komplexität auf allen Textebenen bewusst.²³ Diese Komplexität, vor allem ihre semantische Dimension, wird die nun folgende Analyse vor Augen führen.

Es geht, wie bereits erwähnt, um eine Fortsetzung der Untersuchung von Realia in den Werken von Saša Stanišić. Nach abgeschlossener Analyse und Kategorisierung der Realia in dem Roman *Herkunft* erschien es angebracht, mit der Übersetzerin ins Kroatische zu sprechen, um einen Einblick in ihre Perspektive und in den Übersetzungsprozess zu gewinnen. In dem Gespräch (Februar 2022) sind vor allem die Herausforderungen beim Übersetzen von Realia im Roman *Herkunft*, die Lösungen und ihre Begründung besprochen worden.²⁴ Die für das Thema relevanten Antworten sind in die Analyse eingebaut worden.²⁵

20 Holweck/Meiser (Hgg.): *Saša Stanišić*, S. 11.

21 Mehr zum Autor: Kühl: *Saša Stanišić*.

22 Carl: *Bedingungen und Ertrag*, S. 37f.

23 In diesem Zusammenhang betont Carl »sehr hohe Anforderungen an Lernende« (ebd., S. 41), was im Hinblick auf Realia auch für die deutschsprachige Leserschaft gelten dürfte.

24 Die Übersetzerin wurde u.a. danach gefragt, ob sie mit Stanišić in Kontakt war und ob er ihre Lösungen vor der Veröffentlichung eingesehen und genehmigt hat. Thematisiert wurde auch die Übertragung standardsprachlicher Begriffe durch Regionalismen in der Übersetzung von *Herkunft* (vgl. Anm. 28).

25 Vgl. Ščukanec/Rocco: *Kajmak u transjezičnom i transkulturnom prostoru*.

Das Korpus für den vorliegenden Beitrag und die vergleichende Analyse basieren auf dem Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* (2006) und der Übersetzung ins Kroatische von Anda Bukvić (2013). Im ersten Analyseschritt wurden Beispiele von Realia aus dem gesamten Ausgangstext detektiert und im Kontext extrahiert. Anschließend wurden ihre Entsprechungen in der kroatischen Übersetzung ermittelt und zusammen mit den deutschen kulturspezifischen Elementen kategorisiert. Schließlich wurden die Übersetzungsverfahren mit illustrativen Paradebeispielen aufgelistet und besprochen, was im nächsten Kapitel näher erörtert wird. Darüber hinaus wird anhand einiger Beispiele von Realia das oben erwähnte Phänomen der Selbstübersetzung aufgegriffen.

4. Analyse

Für die anschaulichsten Beispiele von Realia in dem Roman und für ihre Äquivalente in der Übersetzung wird zweierlei Kategorisierungsversuch unternommen: (1) Einordnung in bestimmte Bereiche, (2) Gruppierung nach Übersetzungsverfahren. Um die Kategorisierung überschaubar darzustellen, wird zuerst versucht, die erkannten (schon etablierten oder von dem Autor selbst hervorgehobenen) Verfahren zu bezeichnen und kurz zu erklären.²⁶ Zudem werden sie mit entsprechenden Abkürzungen in Klammern ergänzt und schließlich mit Beispielen aus bestimmten Bereichen verbunden.²⁷

Folgende Verfahren konnten eruiert werden:²⁸

- 26 Obwohl die Bezeichnungen für bestimmte Übersetzungsverfahren schon bekannt sind (vgl. dazu bspw. die Termini bei Koller: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*; Kujamäki: *Übersetzung von Realienbezeichnungen in literarischen Texten*; Markstein: *Realia*; Newmark: *A Textbook of Translation* oder Schreiber: *Übersetzungstypen und Übersetzungsverfahren*), werden sie in diesem Beitrag zwecks besserer Übersichtlichkeit teilweise modifiziert, zumal deren Gebrauch auch sonst nicht einheitlich ist. So erscheint z.B. das in der Analyse als ›erklärende Erweiterung‹ bezeichnete Verfahren in der Fachliteratur als ›Explikation‹ und ›Paraphrase‹ (Kujamäki: *Übersetzung von Realienbezeichnungen in literarischen Texten*), ›beschreibendes Äquivalent‹/›beschreibende Entsprechung‹ (Newmark: *A Textbook of Translation*), ›beschreibende/erläuternde Übersetzung‹ (Barchudarow: *Sprache und Übersetzung*) oder ›Definition‹ (Ivir: *Procedures and Strategies for the Translation of Culture*).
- 27 Der Roman und seine Übersetzung wurden anhand der jeweiligen E-Book-Ausgabe analysiert. Da nur die deutsche Ausgabe paginiert ist, fehlen in der Analyse Seitenangaben zu der Übersetzung. Zwecks Überschaubarkeit werden die Realia in der folgenden Analyse durchgehend kursiv gesetzt.
- 28 Für den Roman *Herkunft* hatte die Analyse der Realia folgende Verfahren identifiziert: ›(Unter) Spezifizierung im Ausgangs- oder Zieltext‹, ›Substitution‹, ›Übernahme‹, ›Hinzufügung oder Eliminierung von metasprachlichen Kommentaren‹, ›Beibehalten von kulturspezifischen Elementen im Original‹. Hinzu kommt die Ersetzung standardsprachlicher Elemente des Ausgangs-

- a) Direkte Übersetzung (DirÜber) – bei diesem Verfahren werden die kulturspezifischen Elemente aus dem Ausgangstext direkt ins Kroatisch übersetzt und umgekehrt.
- b) Übernahme ohne Anpassung (ÜoA) – impliziert solche kulturspezifischen Elemente, die für den Ausgangstext in ihrer originalen Form (BKS) vom Autor übernommen sind. Dies ist meistens eng mit dem Phänomen der Selbstübersetzung verbunden, da in solchen Beispielen eine direkte Übernahme Zielsprachiger Elemente vorliegt, und zwar ohne Anpassung.
- c) Erklärende Erweiterung (EE) – bezieht sich vor allem auf den Ausgangstext (und teilweise auf den Selbstübersetzungsprozess), wobei die dem kroatischen Lesepublikum bekannten kulturspezifischen Elemente in der kroatischen Übersetzung prägnanter und ihre Entsprechungen im Originaltext auf Deutsch ausführlicher erklärt sind.
- d) Unpräzise (Selbst-)Übersetzung (UÜ) – bezieht sich auf kulturspezifische Elemente aus dem Ausgangstext, die nicht als hundertprozentige Entsprechungen kroatischer (oder für das Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens charakteristischer) kulturspezifischer Elemente bezeichnet werden können.
- e) Beibehaltung nicht übersetzbarer Begriffe im deutschen Ausgangstext (NÜ) – bezieht sich auf die explizit als solche vom Autor des Romans im Text eingeführte und beschriebene Realia.

a) Kulinарische Begriffe/Gastronomie

Zu diesem Bereich sind diverse Realia zu zählen. Die traditionellen ›balkanischen‹ Gerichte und Getränke sind auch in anderen Romanen von Stanišić häufig zu finden, was deutlich zum Authentizitäts-Effekt des Romans und der Figuren beiträgt.²⁹ Allerdings führt Stanišić das Aneinanderreihen solcher kulturspezifischen Elemente im analysierten Roman ins Extreme,³⁰

textes durch Regionalismen. Was den Roman *Herkunft* angeht, erklärte Anda Bukvić im schon mehrmals erwähnten Gespräch ihre Logik: Wenn im Text Deutschland im Mittelpunkt stand, benutzte sie auch in der Übersetzung standardsprachliche Elemente; wenn im Ausgangstext von Bosnien die Rede war, fand sie für einige Beispiele entsprechende Regionalismen, wodurch der Authentizitäts-Effekt gesteigert wird.

- 29 Vgl. im Zusammenhang mit dem Roman *Herkunft* z.B. Ščukanec/Rocco: *Kajmak u transjezičnom i transkulturnom prostoru*, S. 143.
- 30 Im Roman ist ein ganzer Abschnitt mit dieser Kategorie von Realia zu finden: »Es gibt Rohwurst mit rotem Paprika und Knoblauch, es gibt geräucherten Schinken, es gibt geräucherten Speck, es gibt Ziegenkäse, Schafskäse, Kuhkäse, es gibt gebratene Kartoffeln mit Lauch, es gibt gekochte Eier; Zahnstocher gibt es, die Zahnstocher stecken in der Rohwurst, im Schinken, im Käse, in den Eierscheiben; es gibt Weißbrot, es gibt goldenes Maisbrot, immer gebrochen wird das Brot, niemals geschnitten; es gibt Knoblauchbutter, Leberpastete, Kajmak, es gibt Kohlsuppe, Kartoffelsuppe und auf der Hühnersuppe schwimmen daumengroße Fettaugen, das Brot wird

worin R. Mare eine tiefere Bedeutung erkennt:³¹ Diese Beispiele von Realia symbolisieren die Familie, aber auch die verlassene Heimat, die dadurch noch weiter entfernt scheint. Dieser Vielfalt wegen sind aus diesem Bereich fünf Beispiele gewählt, die drei verschiedene Verfahren illustrieren:

- (1) (DirÜber/ÜoA) »Abends werden andere Bosnier eingeladen. *Mothermade Ćevapčići und Supermarkt-Hamburger* werden auf der Veranda gegrillt [...].« (S. 152)
»Uvečer se pozivaju drugi Bosanci. Ćevapčići majčine izrade i hamburgeri iz supermarketa cvrče na verandi [...].«
- (2) (UÜ/ÜoA) »Räucherschinken, Kajmak, Pflaumenmarmelade, fingerdick auf dem Schwarzbrot.« (S. 202)
»Pršut, kajmak, pekmez od šljiva, prst debeo na crnom kruhu.«
- (3) (ÜoA) »Pita ist im Ofen, falls du Hunger hast.« (S. 223)
»Pita je u pećnici ako budeš gladan.«
- (4) (UÜ) »Dann wurde der Rest der guten Birne getrunken [...].« (S. 35)
»Popio se ostatak dobre kruškovače [...].«
- (5) (UÜ) »Ich besorgte uns Spinatfladenbrot, Kajmak und Baklawa.« (S. 228)
»Donio sam nam zeljanicu, kajmak i baklavu.«

Im ersten Beispiel hat Stanišić sowohl den (ad hoc gebildeten) englischen Begriff als auch *ćevapčići* (wie auch *Pita* im dritten Beispiel) direkt übernommen, wobei die einzige Anpassung im ersten Beispiel die Großschreibung des übernommenen Substantivs ist. Das zweite Beispiel (*Räucherschinken*) kann als unpräzise Selbstübersetzung im Ausgangstext oder in der Übersetzung ins Kroatische interpretiert werden, da Räucherschinken auf Kroatisch ›dimljena šunka‹ lauten würde. Obwohl davon auszugehen ist, dass Stanišić genau wusste, was er ausdrücken wollte, deuten die Beispiele (4) und (5) an, wie bei der (Selbst-)Übersetzung für deutschsprachige Lesende die tatsächliche Bedeutung einiger Realia möglicherweise verloren geht. So werden bspw. in der kroatischen Umgangssprache für unterschiedliche Schnapsarten üblicherweise metonymische Bezeichnungen benutzt, je nachdem, aus welchem Obst sie hergestellt sind (šljiva < šljivovica – Pflaume < Pflaumenschnaps; kruška < kruškovac – Birne < Birnenschnaps usw.), was das Beispiel (4) näher illustriert. Im Beispiel (5) tritt im Ausgangstext neben dem übernommenen (*kajmak*) und dem angepassten kulturspezi-

in die Suppen getunkt; es gibt Bohnenbrühe, ein Gräuel!, es gibt gebratene Bohnen, es gibt Bohnensalat; es gibt reis- und hackfleischgefüllte Weißkrautrouladen, es gibt hackfleischgefüllte Paprika, hackfleischgefülltes Hackfleisch, Hackfleisch und Pflaumen: Mutter und ich sehen uns an, sie fragt nach Schokolade; es gibt Schokolade, es gibt Hähnchen, es gibt Gurkensalat, so ein dermaßen unbeachtetes Essen wie diesen Gurkensalat habe ich noch nie gesehen; es gibt warmes Baklawa, der Sirup aus Zucker, Zimt, Honig und Nelken trieft über die Finger auf die Hose, auf das Hackfleisch; [...] es gibt Pflaumen über Pflaumen, es gibt Pflaumenstrudel mit Vanillezucker und Pflaumenkompott, es gibt gebratene Pflaumen mit Zuckerguss; es gibt Melonen [...].« (Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, S. 37)

31 Mare: *Ich bin Jugoslawe – ich zerfalle also*, S. 217–221.

fischen Element (*Baklawa*)³² die Zusammensetzung *Spinatfladenbrot* auf, das semantisch von *zeljanica* weit entfernt ist. Das *Fladenbrot* bezeichnet nämlich eine Brotsorte (Kr. ›lepinja‹ oder ›somun‹), die mit *ćevapčići* gegessen wird, während *zeljanica* salziges Pita mit Spinat (oder Mangold) ist.

b) Geografische Namen/Ortsangaben

Zu diesem Bereich sind viele Realia zu zählen, die erheblich zum Authentizitäts-Effekt des Romans beitragen. Im Folgenden werden einige besonders prägnante Beispiele vorgestellt.

- (6) (ÜoA) »Die Luft roch nach Mirabellenmaische, auf dem *Megdan* brannten Feuer. Vom *Megdan* aus kann man fast die ganze Stadt sehen, vielleicht auch in den Hof vor dem großen Haus mit seinen fünf Stockwerken, für *Višegrad* schon ein Hochhaus [...].« (S. 11)
»Zrak je mirisao na trop od šljiva, na *Megdanu* je gorjela vatra. S *Megdana* se vidi gotovo cijeli grad, možda čak i dvorište pred visokom peterokatnicom, za *Višegrad* svakako neboderom [...].«
- (7) (DirÜber) »Danilo ist unser Nachbar, Sohn der alten Mirela, und Kellner im *Restaurant Mündung*.« (S. 81)
»Danilo je naš susjed, sin stare Mirele, i konobar u *restoranu Ušće*.«
- (8) (DirÜber) »Nein, sagte Čika Sead und putzte seine Brille mit einem kleinen Tuch, die stehen auf der *Unteren Lijeska*.« (S. 102)
»Ne, rekao je čika Sead i očistio svoje naočale malom maramicom, položaji su im na *Donjoj Lijeski*.«
- (9) (ÜoA) »Erst gehen wir an den *Rzav* auf Döbel, dann zur Schule, mal sehen, ob sie noch steht.« (S. 118)
»Prvo idemo na *Rzav* na klenove pa onda u školu, da vidimo stoji li još.«

Beispiele (6) und (9) zeigen, dass Stanišić in seinem Roman Begriffe bzw. Benennungen aus diesem Bereich direkt übernommen hat. Während für (bekanntere) Städte- und Ortsnamen dies ein übliches und naheliegendes Verfahren wäre, ist es fraglich, ob alle Leser:innen aus dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens wissen würden, was *Megdan*³³ oder *Rzav*³⁴ ist, erst recht zu bezweifeln ist dies für deutschsprachige Leser:innen. Im Beispiel (7) ist der Name des Restaurants wörtlich ins Deutsche übersetzt, und das Beispiel (8) könnte als Teilübersetzung betrachtet werden: Nur der erste Teil des Gemeindenamens ist übersetzt, obwohl es denkbar ist, dass der zweite Teil auch einfach übersetzt werden könnte.

32 Das Wort ›Baklava‹ ist schon zum Teil des deutschen Sprachsystems geworden und im Duden-Wörterbuch als Substantiv (Neutrum oder Femininum) zu finden, vgl. das Stichwort »Baklava« in Duden Online-Wörterbuch (<<https://www.duden.de/rechtschreibung/Baklava>>, Zugriff: 30.9.2024). Stanišić benutzt es allerdings in abweichender Schreibung mit ›w‹.

33 Ortschaft in Bosnien und Herzegowina.

34 Der *Rzav* ist ein Nebenfluss der Drina im Osten von Bosnien und Herzegowina.

Zu diesem Bereich ist noch ein Beispiel im weiteren Sinne einzubeziehen, das vom Autor im Roman zweimal explizit als nicht übersetzbare bezeichnet wird und das umgangssprachlich (pejorativ) einen sehr entfernten isolierten Ort beschreibt:

- (10) (NÜ) »Da oben war ich also, in der schlimmsten *Vukojebina*, die man sich vorstellen kann. [...] Aber *Vukojebina* könnte ich nicht übersetzen. Kennst du *Vukojebina*? Wo Wölfe ... miteinander ..., sage ich vorsichtig mit dem Blick auf Milan.« (S. 255)
»Ondje gore sam bio u najgoroj *vukojebini* koju možes zamisliti... [...] Ali *vukojebinu* nisam mogla prevesti. Znaš li ti *vukojebinu*? Gdje se vukovi... kažem oprezno, gledajući u Milana.«
- (11) »[...] und Hanifa sagt: *Vukojebina*, das kann man eigentlich nicht übersetzen. Soll man auch nicht. Kiko nimmt Milan auf den Schoß. Einen solchen Ort darf keine andere Sprache als unsere beschreiben können, sagt er.« (S. 256)
»[...] a Hanifa reče: *Vukojebina* se zapravo ne može prevesti. Ni ne treba se prevoditi. Kiko uzima Milana u krilo. Takvo mjesto ne smije nijedan drugi jezik osim našega moći opisati, kaže on.«

Die Zitate führen vor Augen, dass dieses Beispiel zahlreiche Diskussionsfragen nicht nur translatologischer, sondern auch allgemein sprachwissenschaftlicher oder gar sprachphilosophischer Art eröffnen könnte.

c) (Historisch-)Politische und gesellschaftliche Begriffe

Bei Realia aus diesem Bereich dominiert das Verfahren der direkten Übersetzung:

- (12) (DirÜber) »Ich stehe vor der Grube, in die Opa, ehemals Vorsitzender des Višegrader Lokalkomitees, gleich gelegt werden soll, und weiß: es kann funktionieren.« (S. 24)
»Stojim pred rakom u koju će položiti djeda, nekadašnjeg predsjednika višegradskega mjesnog komiteta i znam: moglo bi uspjeti.«
- (13) (DirÜber) »Fachpolitische Beraterin für das Lokalkomitee des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens!« (S. 72)
»politička savjetnica lokalnog komiteta Saveza komunista Jugoslavije«
- (14) (DirÜber) »Pionierehrenwort!« (S. 92)
»Časna pionirska!«

In Bereich gesellschaftlicher/gesellschaftsgeschichtlicher Begriffe finden sich erklärende Erweiterungen:

- (15) (EE) »Der überspringt fast alle Lektionen mit Partisanen, dabei gibt es keine besseren Kämpfe als den *Volksbefreiungskampf*³⁵ und die Spiele von *Roter Stern Belgrad*,³⁶ meiner Lieblingsmannschaft.« (S. 23)

35 Dieses Beispiel ist der Kategorie DirÜber einzuführen.

36 Ein identisches Beispiel ist auch im Roman *Herkunft* zu finden, wobei Stanišić betont, dass dies seine Lieblingsmannschaft sei (vgl. Ščukanec/Rocco: *Kajmak u transjezičnom i transkulturnom prostoru*, S. 141).

»Taj preskače gotovo sve lekcije s partizanima, a nema bolje borbe od *narodnooslobodilačke borbe* i utakmice *Crvene zvezde*, moje omiljene momčadi.«

Mit der Spezifizierung ›Belgrad‹ liefert der Autor seiner deutschsprachigen Leserschaft eine Zusatzinformation, die für die Leser:innen aus den Ländern des ehemaligen Jugoslawiens bekannt und demgemäß überflüssig ist.

d) Schimpfwörter/Beleidigungen/pejorative Bezeichnungen

Die Realia dieser Gruppe werden im deutschen Ausgangstext von Stanišić überwiegend nach dem Prinzip der direkten Übersetzung aus dem Bosnischen (bzw. Kroatischen/Serbischen) gebildet, da in BKS viele bildhafte Schimpfwörter benutzt und manchmal auch ad hoc kreiert werden, für die sich in der deutschen Sprache keine adäquaten Entsprechungen finden lassen. Dazu gehören u.a.:

- (16) (DirÜber) »Fick doch die Sonne, Dragica!« (S. 60)
»*Sunce li ti jebem, Dragice!*«
- (17) (DirÜber) »Dann aber erzählte er ihnen ehrlich und traurig, was das *Hurenstück* in seinem Haus getrieben hat, warum Vertrauensbruch im Brustkorb mehr als Rippenbruch schmerzt [...].« (S. 63)
»*Tada im je iskreno i žalosno ispravljedao što je taj kurvar napravio u njegovoj kući, zašto izigrano povjerenje boli u prsnom košu više od slomljenog rebra [...].*«
- (18) (DirÜber) »Er zählte darin die Foltermethoden auf, die nach der Schule auf mich warten würden, und nannte mich *Klugschaja* und *Kommunistenschwajn*.« (S. 70)
»*Unutra je nabrojio metode mučenja koje će primijeniti na meni poslije škole i nazvao me pametnjakovićem i svinjom komunističkom.*«

Während die Beispiele (16) und (17) keiner weiteren Erklärung bedürfen, sind im Beispiel (18) zwei Punkte zu erwähnen: Zum einen hat Stanišić im Ausgangstext mit seiner Schreibweise den umgangssprachlichen Stil und Ton dem Lesepublikum nähergebracht, zum anderen hat die Übersetzerin ins Kroatische diese Strategie von Stanišić treu übertragen, indem sie beide Begriffe in der Übersetzung falsch geschrieben hat (č anstatt č und umgekehrt).³⁷

Noch zwei Kategorien sind in der Analyse berücksichtigt worden: Familien- und Verwandtschaftsbezeichnungen und sogenannte Ad-hoc-Bildungen. Obwohl sie nicht unbedingt zu Realia im engeren Sinn zu zählen sind, hat die Übersetzerin mehrmals solche und ähnliche sprach- und kulturspezifische Beispiele als herausfordernd bezeichnet und im Zusammenhang mit Realia darüber reflektiert.

³⁷ Die Verwechslung č/č ist ein häufiger Fehler auch unter Muttersprachler:innen, was daher zuweilen mit einem geringeren Bildungsgrad in Verbindung gebracht wird.

e) Familien- und Verwandtschaftsbezeichnungen

Der autobiografischen Dimension von Stanišić' Werken³⁸ sind zahlreiche Realia im Bereich der Familien- und Verwandtschaftsbezeichnungen zu verdanken.

- (19) (ÜoA) »Nena³⁹ Fatima, die Mutter meiner Mutter, hält sich noch gut, bei ihr sind nur die Ohren und die Zunge gestorben – sie ist *taub wie eine Kanone und stumm wie Schneefall*.«⁴⁰ (S. 7)
»Nena Fatima, majka moje majke, još se dobro drži, kod nje su umrle samo uši i jezik – *gluha je kao top i nijema kao kad snijeg pada*. Tako kažu.«
- (20) (ÜoA) »Čika⁴¹ Doktor, den wir so nennen, weil er jemandem die Wade aufgeschnitten hat [...].« (S. 171)
»Čika Doktor, kojega tako zovemo, jer je nekome rasjekao list [...].«
- (21) (ÜoA) »Teta Magda rettet den Kaffee auf einem großen Tablett.« (S. 293)
»Teta Magda spašava kavu na velikom pladnju.«

Die Realia in diesem Bereich werden von Stanišić meistens in der ursprünglichen BKS-Form übernommen, wie die oben zitierten Beispiele demonstrieren. Dabei ist es wichtig zu betonen, dass sie zugleich Sprachvarianten darstellen.

f) Ad-hoc-Bildungen

Obwohl sich dieser Bereich auffallend von den anderen unterscheidet, gehört er doch zum Fragenbereich der vorliegenden Untersuchung. Zu dieser Gruppe werden *typisch deutsche* Zusammensetzungen bzw. mögliche Wortkombinationen oder Phrasenkomposita gezählt, die im Roman vorkommen und ins Kroatische je nach den Möglichkeiten des Sprachsystems übertragen werden. Einige Beispiele:

- (22) »Sympathisieren« ist ein anderes wichtiges Wort und hat schon mehrmals zu *Michaufmeinzimmerschicken* geführt und zu *Tagelangmiteinanderkeinwortwechseln* zwischen den Brüdern.« (S. 30)
»Simpatizer« je druga važna riječ i već je više puta *dovela do slanja mene u moju sobu i višednevnoj nerazgovaranja dvojice braće.*«
- (23) »Dasistdochdiehöhe!« (S. 31)
»Ovojeprevršilosvakumjeru!«

38 Vgl. z.B. Michel: *Identitätskonstruktionen und Essensdarstellungen*; Peters: *Wirklichkeit abbilden* oder Erstić/Rančić: *Der narratore popolare in den Dorfromanen*.

39 In einigen bosnischen Dialekten bedeutet ›nena‹ oder ›nana‹ Großmutter. Vgl. Kaladžija: *Kako smo dobili babu, mater, dedu, nenu, nanu...*

40 Dieses Beispiel illustriert das Verfahren der direkten Übersetzung von Sprichwörtern oder Phrasemen aus BKS, die in der deutschen Sprache keine (wörtliche) Entsprechung haben. Ein anderes Beispiel aus dem Roman wäre: »hinter Gottes Füßen« (Stanišić: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, S. 235) – *Bogu iza nogu*.

41 ›Čika‹ oder ›čića‹ bezeichnet einen älteren Herrn oder in einigen Regiolekten den Bruder des Vaters bzw. den Onkel. Vgl. das Stichwort »čića« in *Hrvatski jezični portal* (online) (Zugriff: 30.9.2024).

- (24) »[...] während Tante Taifun unten am Hügel zwischen den Bäumen wirbelt und an den Ästen rüttelt *Pausebrauchenwirnichtweiterweiterweiter!*!« (S. 32)
 »[...] dok strina Tajfun dolje na brežuljku vrti među stablima i trese grane. *Netrebanamanikavapauzaidemoidemo!*«
- (25) »Die Erbsen köchelten schon auf dem *Gottseidank-dasswirnoch-Strom-haben.*« (S. 105)
 »Grašak je već krčkao na *Bogu-hvala-da-još-imamo-struje.*«

Die zitierten Beispiele zeigen, wie Stanišić mit der (deutschen) Sprache spielt und seine Kreativität wirken lässt, was in spezifischen, für die Übersetzer:innen herausfordernden Kombinationen resultiert. In den Beispielen (23), (24) und (25) hat die Übersetzerin gezeigt, dass ein ähnliches Verfahren im Kroatischen möglich ist. Beispiel (22) dagegen musste sie im Kroatischen umformen bzw. paraphrasieren. Zu dieser Gruppe zählt zudem ein aus linguistischer Sicht interessantes Beispiel:

- (26) »Kannst du dir das vorstellen, Asija? Ein *börekloses Land?*« (S. 139)
 »Možeš li ti to zamisliti, Asija? *Zemlju bez bureka?*«

Hier wird deutlich, wie nach vorhandenen Bildungsmustern der deutschen Sprache (ad hoc) kreative Wörter entstehen, die mit der Zeit Teil des deutschen Wortschatzsystems werden könnten.

Abschließend seien einige Beobachtungen über die Analyse hinaus festgehalten. Bereits bei dem Kategorisierungsversuch hat sich gezeigt, dass bestimmte Elemente zwar nicht zu Realia i.e.S. gehören, jedoch zur Konstruktion eines umfassenden Bildes beitragen. Auch weitere Aspekte sollten in diesem Kontext mindestens erwähnt werden, obwohl sie eher im Bereich einer literarischen Analyse zu erwarten und zu besprechen wären. Es geht um Elemente, die einerseits mit den übersetzerischen Herausforderungen und ihren Lösungen im Roman verbunden sind und andererseits der Herstellung von Authentizität dienen. Das sind vor allem die folgenden:

1. Umgang mit Liedern – in diesem Roman übernimmt Stanišić solche Texte ohne Übersetzung unmittelbar ins Deutsche, z.B.:

»Mein Vater hebt die Pistole mit Zeigfinger und Daumen auf – [...] malo ne posrnuh, mojega mi dina, no meni ne dode lijepa Emina.« (S. 48)

2. Sprachliche Elemente auf Türkisch oder Italienisch – sie werden im Roman beibehalten, z.B.:

»Die Stimme fließt so kalt aus meiner Hand, dass Opa und ich ins Haus schwimmen und ein Bett mit Turzismen beziehen: ›jastuk‹, ›jorgan‹, ›čaršaf‹ – Kissen, Decke, Laken.« (S. 182)

»Meine ersten Sätze auf Italienisch gingen so: Bella Sinjorina! Mi kjamo Alessandro. Posso offrirti una limonata?« (S. 186)

Darüber hinaus sei letztendlich unterstrichen: Obwohl Stanišić hervorhebt, Deutsch sei die einzige Sprache seiner literarischen Werke, tritt das Phänomen der Selbstübersetzung sowohl explizit als auch implizit bei ihm nicht selten auf, was die analysierten Beispiele belegen und was noch einmal von der Untrennbarkeit von Sprache und Kultur zeugt.

5. Fazit und Ausblick

In diesem Beitrag sind kulturspezifische Elemente in einer vergleichenden Analyse eines deutschsprachigen Romans und seiner Übersetzung dargestellt und besprochen worden. Die Analyse von Realia als Kernziel des Beitrags hat ansatzweise die Komplexität der Verbindung von Sprache und Kultur mithilfe ausgesuchter Beispiele illustriert. Dabei kommt die Rolle der Übersetzer:innen in den Fokus, die nach ausführlichen Überlegungen spezifische übersetzerische Entscheidungen treffen müssen, von denen sehr oft sowohl das Textverständen als auch die Gesamtrezeption durch das Zielpublikum unmittelbar abhängen. Wenn von Texten von Autor:innen mit sogenanntem transkulturellen Hintergrund die Rede ist, eröffnet sich im Zusammenhang mit diesem Thema noch eine weitere Perspektive und Dimension: Autor:innen agieren hier zuweilen als Selbstübersetzer:innen und kreative Schöpfer:innen, die sich zugleich »aus dem Schatz zweier Idiome bedienen«.⁴²

Was die Ausgangshypothese betrifft, so wird sie teilweise bestätigt: Während zahlreiche Realia im Roman der Herstellung von Authentizität dienen, sind höchstwahrscheinlich nicht alle detektierten Beispiele der deutschen Leserschaft allgemein bekannt oder leicht ins Deutsche übertragbar – und genau dies lässt auf die Schwierigkeiten bei der Übersetzung von Realia schließen. Auch die Übersetzerin ins Kroatische hat selbst in dem mehrmals erwähnten Interview Antworten auf die Forschungsfragen im Zusammenhang mit dem Roman *Herkunft* geliefert und damit die Analyseergebnisse bestätigt: Da sie mit dem Stil und der Denkweise von Saša Stanišić vertraut sei, könne sie ähnliche oder gleiche Verfahren und Strategien benutzen bzw. auf ähnliche Weise mit dem Ausgangstext umgehen. Aus der vergleichenden Analyse geht hervor, dass die Übersetzungsverfahren im Roman *Herkunft*⁴³ und im Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* zwar ähnlich sind

42 Münch: *An der Nahtstelle*.

43 Vgl. die Analyse in Ščukanec/Rocco: *Kajmak u transjezičnom i transkulturnom prostoru*, S. 139–146.

(da auch die Romane in stilistischer Hinsicht verwandt sind),⁴⁴ aufgrund der Besonderheit eines jeden Romans aber nicht zu erwarten ist, dass sich die extrahierten Kategorien durchgehend decken werden. Beispielsweise, während in der Übersetzung von *Wie der Soldat das Grammofon repariert* mehrere Beispiele sogenannter Ad-hoc-Bildungen zu finden sind, hat die Übersetzerin im Roman *Herkunft* für zahlreiche Realia, die im Ausgangstext in deutscher Standardsprache vorkommen, im Zieltext regional gefärbte Entsprechungen benutzt.

All diese Gesichtspunkte fungieren als Bausteine für potenzielle Interpretationen der in diesem Beitrag besprochenen Phänomene. Zum Schluss sei allerdings betont, dass für einen ausführlicheren Einblick in dieses Thema Saša Stanišić’ Gesamtwerk auf Beispiele von Realia untersucht werden müsste, mit ihren Übersetzungen nicht nur ins Kroatische sondern auch in andere Sprachen.

Literaturverzeichnis

- Baker, Mona: *In Other Words: A Coursebook on Translation*. London, New York: Routledge 1992.
- Barchudarow, Leonid: *Sprache und Übersetzung. Probleme der allgemeinen und speziellen Übersetzungstheorie*. Leipzig: VEB 1979.
- Berkov, Valerii P.: *Norvezhskaia leksikologija*. Saint Petersburg: Filologicheskii fakul’tet SPbGU 2011.
- Bojkovska, Emilia: *Kulturspezifische Elemente in der mazedonisch-deutschen Übersetzung von Blaže Koneskis Erzählungen »Ljubov« und »Pesna«. »Informatologia«* 52 (2019), Nr. 3–4, S. 148–163.
- Carl, Mark-Oliver: *Bedingungen und Ertrag der Erkenntnis kultureller Hybridität in Saša Stanišić’s Roman Wie der Soldat das Grammofon repariert*. »Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht. Didaktik und Methodik im Bereich Deutsch als Fremdsprache« 22.1 (2017), S. 36–43. <<http://tujournals.ulb.tu-darmstadt.de/index.php/zif/>> (Zugriff: 20.9.2024).
- Cuéllar Lázaro, Carmen: *Kulturspezifische Elemente und ihre Problematik bei der Filmsynchronisierung*. »Journal of Arts and Humanities (JAH)« 2.6 (2013), S. 134–146. <https://www.academia.edu/21447440/Kulturspezifische_Elemente_und_ihre_Problematik_bei_der_Filmsynchronisierung> (Zugriff: 15.9.2024).
- Erstić, Marijana; Rančić, Marina: *Der narratore popolare in den Dorfromanen von Saša Stanišić und Giovanni Verga. Ein Vergleich*. »Horizonte. Neue Serie – Nuova Serie« 8 (2023), S. 19–31. <<https://horizonte-zeitschrift.de/de/ausgaben/ausgabe-8/der-narratore-popolare-in-den-dorfromanen-von-sasa-stanisic-und-giovanni-verga-ein-vergleich>>

44 Auch wiederholen sich einige Realia in beiden Romanen, z.B. *Pita* (»Eine Nachbarin hat Pita mitgebracht« in *Herkunft* und »Pita ist im Ofen, falls du Hunger hast« in diesem Beitrag) oder *Crvena Zvezda / Roter Stern* (»Und ich hatte meine Mannschaft: Crvena Zvezda – Roter Stern Belgrad« in *Herkunft* und »die Spiele von Roter Stern Belgrad, meiner Lieblingsmannschaft« in *Wie der Soldat das Grammofon repariert*).

- ratore-popolare-in-den-dorfromanen-von-sasa-stanisic-und-giovanni-verga-ein-vergleich> (Zugriff: 2.9.2024).
- Florin, Sider: *Realia in Translation*. In: *Translation as Social Action*. Hg. Palma Zlateva. London, New York: Routledge 1993, S. 122–128.
- Hennecke, Angelica: *Zum Transfer kulturspezifischer Textbedeutungen. Theoretische und methodische Überlegungen aus einer semiotischen Perspektive*. »Linguistik Online« 37(1) (2009), S. 35–58.
- Holweck, Katja; Meiser, Amelie (Hgg.): *Saša Stanišić: Poetologie und Werkpolitik*. Berlin: De Gruyter 2023.
- Ivir, Vladimir: *Procedures and Strategies for the Translation of Culture*. »Indian Journal of Applied Linguistics« 13.2 (1987), S. 35–46.
- Kaladžija, Alen: *Kako smo dobili babu, mater, dedu, nenu, nanu...* »Stav«. <[https://stav.ba/vijest/kako-smo-dibili-babu-mater-dedu-nenu-nanu/13722](https://stav.ba/vijest/kako-smo-dobili-babu-mater-dedu-nenu-nanu/)> (Zugriff: 30.9.2024).
- Kara, Sibel: »Ich schreibe auf Deutsch – das ist so selbstverständlich, daß es fast banal wirkt«. Interview mit Saša Stanišić. »Heinrich Böll Stiftung. Heimatkunde – Migrationspolitisches Portal«. <<https://heimatkunde.boell.de/de/2010/02/18/ich-schreibe-auf-deutsch-das-ist-so-selbstverstaendlich-dass-es-fast-banal-wirkt>> (Zugriff: 28.9.2024).
- Katan, David: *Translating Cultures*. Manchester: St. Jerome 2004.
- Koller, Werner: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 7., aktualis. Aufl. Wiebelsheim: Quelle & Meyer 2004.
- Kubiak, Paweł: *Versuch einer schärferen Konturierung des Kulturembegriffs*. »Linguistische Treffen in Wrocław« 22 (2022), S. 87–100.
- Kühl, Janine: *Saša Stanišić: Hamburger Sprachartist mit Fantasie und Humor*. »Norddeutscher Rundfunk«. <<https://www.ndr.de/kultur/buch/Saa-Stanii-Hamburger-Sprachartist-mit-Fantasie-und-Humor,sasastanisic114.html>> (Zugriff: 27.9.2024).
- Kujamäki, Pekka: *Übersetzung von Realienbezeichnungen in literarischen Texten*. In: *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Hgg. Harald Kittel et al. Berlin: De Gruyter 2004, S. 920–926.
- Mare, Raffaella: *Ich bin Jugoslawe – ich zerfalle also. Chronotopoi der Angst in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Doktorarbeit. Salerno: Università degli studi di Salerno, Dipartimento di studi umanistici 2013.
- Markstein, Elisabeth: *Realia*. In: *Handbuch Translation*. Hgg. Mary Snell-Hornby, Hans G. Höning, Paul Kußmaul, Peter A. Schmitt. Tübingen: Narr 1998, S. 288–291.
- Michel, Sara: *Identitätskonstruktionen und Essensdarstellungen in der Migrationsliteratur am Beispiel von Aglaja Veteranis Roman Warum das Kind in der Polenta kocht und Saša Stanišićs Wie der Soldat das Grammofon repariert*. »Germanica« 57 (2015), S. 139–157.
- Münch, Monika: *An der Nahtstelle. Saša Stanišićs Roman »Wie der Soldat das Grammofon repariert«*. »literaturkritik.de«. <<https://literaturkritik.de/id/10153>> (Zugriff: 1.10.2024).
- Nagórko, Alicja: *Lexikologie des Polnischen*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms 2007.
- Newmark, Peter: *A Textbook of Translation*. New York, London: Prentice Hall 1998.
- Oksaar, Els: *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforischung*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1988.
- Pedersen, Jan: *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focusing on Extralinguistic Cultural References*. Amsterdam: John Benjamins 2011.
- Pellegrino, Ramona: *Self-Translating Authors in German-Language Contemporary Literature. »Methis. Studia humaniora Estonica« 31/32 (2023)*, S. 206–232.
- Peters, Cécile: *Wirklichkeit abbilden heißt vor ihr kapitulieren. Das Verhältnis von Fiktionalität und Faktualität in Erzähltexten von Saša Stanišić*. Diplomarbeit. Université

- de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres 2019/2020. <https://matheo.uliege.be/bitstream/2268.2/10837/4/Memoire_CecilePeters_s150436.pdf> (Zugriff: 5.9.2024).
- Rocco, Goranka; Ščukanec, Aleksandra: *Diskursive Realia und Übersetzung. Herkunft und Porijeklo von Saša Stanišić als Reise durch diskursive Weltbilder.* »L'analisi linguistica e letteraria« 31.1 (2023), S. 101–116.
- Schmale, Wolfgang: *Europäisierungen.* »Europäische Geschichte Online« (EGO), 3.12.2010. <<http://www.ieg-ego.eu/schmalew-2010b-de>> (Zugriff: 16.8.2024).
- Schreiber, Michael: *Übersetzungstypen und Übersetzungsverfahren.* In: *Handbuch Translation.* Hgg. Mary Snell-Hornby u.a. Tübingen: Narr 1998, S. 151–154.
- Stanišić, Saša: *Wie der Soldat das Gramofon repariert.* München: Luchterhand 2006. E-Buch.
- Stanišić, Saša: *Kako vojnik popravlja gramofon.* Übers. Anda Bukvić. Zaprešić: Fraktura 2013. E-Buch.
- Ščukanec, Aleksandra; Rocco, Goranka: *Kajmak u transjezičnom i transkulturnom prostoru: Kulturnospecifični elementi u prijevodima romana Herkunft Saše Stanišića.* »Suvremena lingvistika« 50.97 (2024), S. 133–150.
- Vlahov, Sergei; Florin, Sider: *Neperevodimoe v perevode.* Moskva: Meždunarodnye otnošenija 1980.
- Willer, Stefan; Keller, Andreas (Hgg.): *Sebstübersetzung als Wissenstransfer.* Berlin: Kulturverlag Kadmos 2020.

Zusammenfassung

Die Übersetzungsanalyse kulturspezifischer Elemente oder Realia, insbesondere bei Schriftstellern und Schriftstellerinnen mit transkulturnalem und mehrsprachigem Hintergrund, gewinnt zunehmend an Bedeutung sowohl in fachsprachlichen als auch in wissenschaftlichen Untersuchungen. In dem Beitrag wird der Roman *Wie der Soldat das Gramofon repariert* von Saša Stanišić besprochen, wobei vor allem kulturspezifische Elemente und die entsprechenden Übersetzungsverfahren untersucht werden. Anhand ausgewählter Beispiele aus dem Roman und seiner Übersetzung ins Kroatische werden einige Herausforderungen und ihre Lösungen vorgestellt.

Schlüsselwörter

kulturspezifische Elemente, (Selbst-)Übersetzung, Übersetzung Deutsch–Kroatisch (Bosnisch), Saša Stanišić

Sažetak

Analiza prijevoda kulturno specifičnih elemenata (realija), pogotovo u djelima autora i autorica s transkulturnom i višejezičnom pozadinom, sve je značajnija kako u stručnim, tako i u znanstvenim istraživanjima. Rad analizira roman *Kako vojnik popravlja gramofon* Saše Stanišića, s naglaskom na kulturno specifičnim elementima i postupcima koji su primjenjeni u njihovom prijevodu na hrvatski jezik. Na temelju odabralih primjera iz izvornika i hrvatskog prijevoda predstavit ćemo prevoditeljske izazove i njihova rješenja.

Ključne riječi

kulturno specifični elementi, samoprevodenje, prijevod njemačko-hrvatski (bosanski), Saša Stanišić

BESPRECHUNGEN

Karin S. Wozonig | Universität Wien, karin.wozonig@univie.ac.at

Grillparzer heute: mehr als ein Klassiker

»Die stärkste Absicht, zu wirken«. *Grillparzer heute*. Hgg.
Hermann Dorowin, Jelena Reinhardt, Federica Rocchi.
Wien: Praesens 2024, 246 S.

Die Einleitung der Herausgeber dieses Sammelbandes zeigt in einem Überblick über die italienische Forschung, dass Grillparzer in Italien lange und nachhaltig auf Interesse gestoßen ist und seine Modernität und Aktualität von der italienischen Germanistik schon zu einer Zeit gewürdigt wurden, in der die deutsche ihn noch als reaktionäre Randfigur abgetan hat. Das Grillparzer-Symposium in Perugia 2022, auf das der vorliegende Sammelband zurückgeht, knüpft mithin an eine lange Forschungstradition an, die meisten der dreizehn Beiträge stammen von Germanistinnen und Germanisten italienischer Institute. Im Zentrum stehen einerseits und überwiegend Einzelwerke Grillparzers, aber auch Übersetzungs- und Aufführungsfragen kommen zur Sprache. Zur aktuellen Grillparzer-Forschung werden Forschungsperspektiven hinzugenommen, die einen Vergleich im größeren Rahmen und eine Aktualisierung von Grillparzers Werk ermöglichen und seine herausragende Position in der österreichischen Literatur aufzeigen.

So liest Elena Polledri Grillparzers Stück *Sappho* als Dichterinnen-(nicht Künstler!) Drama und zeigt dabei auch auf, dass und warum diese Lesart mit der Absicht des Autors konform geht. Von der Motivation, den klassischen Stoff zu wählen, über die Darstellung der Quellen bis hin zum Hauptkonflikt, in dem Sappho die (göttliche) Dichtung für die (weltliche, profane) Liebe verleugnet, verrät und dann konsequent für sich zurückertobert, führt dieser Beitrag durch das Drama. Sappho »hört auf, Dichterin zu sein und tritt nur mehr als Frau auf, die nach dem Glück strebt und die Grenzlinie zwischen Kunst und Leben überschreitet«, konstatiert Polledri. Anhand von biographischen Zeugnissen wird nachgewiesen, dass die Unvereinbarkeit von weiblichem Rollenstereotyp und schöpferischem Talent

als eigentlicher, heute noch relevanter Kern des Dramas gelten kann. Neben diesem Befund, der der gängigen Grillparzer-Forschung entspricht, liefert die Hölderlin-Expertin Polledri aber vor allem interessante einschlägige Hinweise auf Werkbezüge, denen weiter nachzugehen wäre.

Jessica Dionigi fragt in ihrem Beitrag, welche Beziehung zwischen Grillparzer, dem Schöpfer moderner Frauenfiguren, und der Frauenbewegung seiner Zeit bestand. Dabei findet auch die Diskrepanz von literarischer Darstellung und privaten Äußerungen Erwähnung. Dionigis biographischer Zugriff möchte uns den Autor als Freund oder zumindest Bekannten von intellektuellen Frauen zeigen, die zur Theorie und Praxis der sogenannten Frauenfrage, der Frage nach der selbstständigen gesellschaftlichen Position von Frauen bürgerlicher Herkunft, in Verbindung stehen. Der Beitrag zählt die diesbezüglich interessanten Persönlichkeiten auf: Caroline Pichler, Betty Paoli, Marie von Ebner-Eschenbach, Auguste Littrow-Bischoff, Sophie Schröder, Julie Rettich, Charlotte Wolter. Während die Forschung auf Grillparzers Frauenfiguren intensiv eingegangen sei, bleibe, so Dionigi, das Biographische unterbelichtet. Von ihrer Kurzfassung der emanzipatorischen Positionen der genannten Akteurinnen, die alle in unterschiedlichen Beziehungen zum Dichter standen, kann Dionigi dann jedoch keine Brücke zum zweiten Teil des Aufsatzes schlagen, einer Interpretation der *Medea* vor dem Hintergrund des *Kyriarchats*, einem von der Theologin Elisabeth Schüssler Fiorenza entworfenen Konzepts, das geeignet ist, die weibliche Beteiligung an der Aufrechterhaltung patriarchaler Machtstrukturen zu beschreiben.

Vier weitere Beiträge im Band widmen sich Dramen, einer der Erzählung *Der arme Spielmann*. Isolde Schiffermüller stellt am Beginn ihres erhellenden Beitrags fest, dass die »anhaltende Faszination«, die Grillparzers Werk ausübt, auf der »Vielschichtigkeit« seiner Sprache beruht, die ein Verstehen der »Gebärden, der stummen Requisiten und des Unbewussten« voraussetze. Sie nimmt die »mythopoetische« Anlage des *Armen Spielmanns* in den Blick und geht in einer Detailanalyse der ›ergreifenden‹ Wirkung des Textes nach.

Rita Svandrlik's Lektüre des Stücks *Des Meeres und der Liebe Wellen* ist dazu angetan, Grillparzers »scharfe und kulturkritische Diagnose der symbolischen Ordnung des Patriarchats« aufzuzeigen, die sich auch aus der *Medea* ablesen lässt. Vom Titel über das Liebesmotiv bis zur psychoanalytisch gedeuteten Wellenbewegung befragt Svandrlik die Tragödie und legt sie erhellend aus. Hermann Dorowin liest *Der Traum ein Leben* einmal mehr als Grillparzers Verarbeitung der äußeren Beschränkung, die er durch das Metternich-Regime erfahren hat, ein gelungener biographischer Ansatz, der auch die Zwischentöne dieses dramatischen Märchens und sein

ambivalentes Ende würdigt. Auch Alessandra Schininà stellt Grillparzers Verhältnis zur aufgezwungenen Ordnung in das Zentrum ihrer Analyse von *Weh dem, der lügt!*. Sie zeigt auf, dass sowohl die Schreibmotivation des Autors als auch die ablehnende Haltung des Publikums der Uraufführung politische Hintergründe hatte, die es bei der Interpretation des Stücks zu berücksichtigen gelte. In Jelena U. Reinhardts Beitrag wird anhand von *Die Jüdin von Toledo* Grillparzers ernstes Spiel mit Ordnungsbrüchen interpretiert, auch das ein Aspekt seines Werks, der sich immer wieder aktuell interpretieren lässt. Dass Grillparzers Behandlung von Stoffen und Motiven, zumal von Macht- und Ordnungsgefügen, auch zu uns Heutigen spricht, ist ein Grundtenor vieler Beiträge in diesem Band.

Dass *Medea* jenes Drama Grillparzers ist, das bei Publikum und Forschung zur Zeit wohl das meiste Interesse weckt, bestätigt Emmanuela E. Meiwes Beitrag über die vier italienischen Übersetzungen des Werks, wobei es ihr hier nicht ausschließlich um die sprachliche Übertragung des Konflikts geht, sondern auch ein Blick auf die übersetzerische Herausforderung geworfen wird, die Grillparzers poetische Sprache generell darstellt. Weitere Beiträge behandeln Grillparzer als Lyriker, seine Übersetzung eines Sappho-Gedichtes, den Melusine-Stoff und die Aufführungspraxis einst und heute, von den dramaturgischen Einwirkungen bis zu den Aufführungen seiner Stücke bei den Salzburger Festspielen. Bei diesem letzten Thema zeigen Arturo Larcati und Diana Mairhofer einmal mehr die Prävalenz psychologischer Tiefe auf der einen und die Offenheit für politische Vereinnahmung oder Auslegung auf der anderen Seite, die Grillparzers Werk durch seine Sprachkunst ermöglicht oder provoziert.

Durchweg versuchen die Beiträge der sprachlichen Komplexität und semantischen Vielschichtigkeit des Werks gerecht zu werden, beinahe alle nehmen die rezente und durchaus umfangreiche Grillparzer-Forschung wahr, gehen auch an den Perspektiven der Gender- und Postkolonialen Studien nicht achtlos vorbei, wenngleich hin und wieder auch unkritisch Befunde der älteren, positivistisch grundierten Grillparzer-Forschung referiert werden.

Gerade die Absicht, seine Modernität und Aktualität ernst zu nehmen und eine zeitgemäße Interpretation von Grillparzers Werk zu liefern, macht einen Mangel besonders deutlich spürbar, den die Herausgeber des Bandes nicht beheben können: Es fehlt eine verbindliche moderne und zuverlässige Werkausgabe. Umso wichtiger wäre es, im Rahmen eines Sammelbandes eine Leitlinie für die zu verwendenden grundlegenden Primärtexte vorzugeben. So aber wird zum Beispiel die in mehreren Beiträgen für die Interpretation – zurecht und mit Gewinn – herangezogene *Selbstbiographie* in

verschiedenen Ausgaben zitiert. Für einen Tagungsband hingegen nicht selbstverständlich und gerade bei den vielen Perspektiven der versammelten Zugänge hilfreich ist das Personenregister. Das besondere Verdienst des Bandes liegt darin, dass er zeigt, wie weit Grillparzers Wirkung über seinen Status als österreichischer Klassiker hinausgeht.

Yvonne Živković | Universität Graz, yvonne.zivkovic@uni-graz.at

Matthias Hauk: *Postjugoslawische Reisen in der deutschsprachigen Literatur. Studien zu Erzähltexten von Peter Handke, Saša Stanišić, Jagoda Marinić und Marko Dinić*. Berlin, Boston: De Gruyter 2025, 447 S.

Die vorliegende Monografie von Matthias Hauk untersucht postjugoslawische Reisenarrative, indem sie methodologische Forschungsansätze aus der Reiseliteratur und der literarischen Gedächtnisforschung zusammenbringt. Dabei werden die Texte dreier deutschsprachiger AutorInnen aus dem ehemaligen Jugoslawien (Saša Stanišić, Jagoda Marinić und Marko Dinić) kontrapunktuell gelesen zur Kontroverse um die Jugoslawienprosa von Peter Handke, dessen Reiseberichte vor allem aus Bosnien und Serbien während der 1990er Jahre zu einem der größten literarischen Skandale des späten 20. Jahrhunderts führten. Die Kontroverse wurde mit der Verleihung des Literaturnobelpreises 2019 an Handke neu entfacht, jedoch waren nun, mehr als 20 Jahre nach der Unterzeichnung des Dayton-Abkommens, postjugoslawische SchriftstellerInnen die führenden Stimmen in der Debatte darum, wie ein ethisches Erinnern an Völkermord, Vertreibung und Flucht im Zuge der jugoslawischen Bürgerkriege möglich sei. Stanišić, welcher selbst als Teenager in Višegrad mit seiner Familie knapp den ethnischen Säuberungen bosnischer Serben entkommen war, kritisierte die Wahl Handkes als Nobelpreisträger auf Schärfste, da dieser bis heute den vielfach belegten Völkermord an den Muslimen in Srebrenica leugnet, und in seinen literarischen Reisetexten den Berichten von Opfern und Überlebenden die Legitimität abspricht. Andere Stimmen, u.a. Jagoda Marinić und Marko Dinić, brachten sich mit ähnlichen Äußerungen ein.

Hauk nimmt den Diskurswandel, der nach dieser zweiten Handke-Kontroverse erfolgt war und durch den sich zum ersten Mal eine breitere postjugoslawische Perspektive in der deutschsprachigen Öffentlichkeit bemerkbar machte, als Anlass für seine Analyse. Dieser Ansatz ist ein-

leuchtend und innovativ; das genauere Lesen der vorliegenden Studie wirft jedoch einige Fragen auf. Einerseits scheint durch diesen Ansatz eben jene dominante Stellung Handkes im deutschsprachigen Erinnerungsdiskurs zum ehemaligen Jugoslawien, die kritisiert wird, latent reproduziert zu werden; andererseits liefert Hauk die erste detaillierte und zusammenfassende Analyse der Nobelpreisdebatte, wobei Handkes Reiseberichten die Rückkehrnarrative von AutorInnen einer sogenannten postjugoslawischen Ingroup gegenübergestellt werden. Indes ist Handkes Position komplexer als beschrieben: Als Kärtner Slowene mütterlicherseits, der Jugoslawien bereits seit den 1970er Jahren intensiv bereiste, jedoch über begrenzte Sprachkenntnisse verfügte (wie Hauk auch anführt), und den kulturellen Gepflogenheiten dieser Region mit westlich geprägter Faszination begegnete, hat Handke seine Reiseberichte mit einem verklärt-orientalisierenden Blick verfasst. In seinen Werken eignete er sich dennoch eine pseudo-jugoslawische Identität an, man denke nur an sein berühmtes Zitat, er empfinde das jugoslawische Slowenien (welches sich später auf Jugoslawien verschob) als »Sache nicht meines Besitzes, sondern meines Lebens«.¹ Dies verkompliziert Handkes Einordnung als Außenseiter, da sich seine Texte, trotz eindeutig problematischer ästhetischer und thematischer Aspekte, klar von jenen von etwa Norbert Gstrein oder Juli Zeh unterscheiden, was berücksichtigt werden sollte.

Der literaturosoziologische Fokus auf einer sogenannten postjugoslawischen Ingroup-Perspektive wird jedoch nicht nur durch Handkes elektive pseudo-jugoslawische Biografie unterwandert, sondern auch durch die komplexe Stellung der postjugoslawischen Migrationsliteratur, in welcher die Verflechtung von Ingroup- und Outgroup-Identitäten, die Unmöglichkeit von eindeutigen Zugehörigkeiten und die Verunmöglichung der Rückkehr eine prominente Rolle spielen. Zwar erkennt Hauk diese »Identitätskonflikte« an (S. 7), und versucht ihnen mit einem interkulturellen Ansatz zu begegnen, allerdings wird dieser in den methodologischen Ausführungen nicht klar genug definiert. Nützlich ist hingegen seine Einordnung der gewählten AutorInnen in den von Boris Previšić konstatierten ›Balkan turn‹, welcher mit seinen postjugoslawisch-autobiographisch geprägten Narrativen die von Outgroup-AutorInnen wie Juli Zeh, Norbert Gstrein und Peter Handke popularisierte Darstellung des Balkans herausfordert. Die Hervorhebung von Stanišić als Diskurskatalysator ist aufgrund seiner prominenten Rolle sowohl in der Nobelpreiskontroverse als auch für den

1 Peter Handke: *Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine Wirklichkeit, die vergangen ist. Erinnerungen an Slowenien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 2.

Auftakt einer postjugoslawischen Migrationsliteratur einleuchtend, dementsprechend gehören Hauks detaillierte Analysen von Stanišićs Romanen, Essays und Interviews zu den überzeugendsten in diesem Buch. Einen zusätzlichen Erkenntnisgewinn liefern die intermedialen Analysen von u.a. Stanišićs Twitter-Beiträgen während der Handke-Kontroverse, die auch als gesammelte Screenshots als Appendix beigefügt sind. Da Stanišić seinen Twitter-Account nach der Übernahme durch Elon Musk und Umbenennung des Dienstes in X gelöscht hat, wird hier wertvolles Dokumentationsmaterial zur Verfügung gestellt.

Die zusätzliche Analyse von Marinić und Dinić ist zu begrüßen, da v.a. mit Marinić eine in der Sekundärliteratur eher vernachlässigte Autorin berücksichtigt wird und Dinić zu der neuesten Generation von postjugoslawischen Einwanderern gehört. Allerdings wird die Textauswahl erst im Verlauf des zweiten Kapitels näher begründet (S. 77) und im Verlauf der Einzelkapitel genauer ersichtlich; weniger maßgebend als ihre jeweiligen literarischen Texte scheint hier die prominente Teilnahme an der Nobelpreisdebatte und ihre Stellung im deutschsprachigen literarischen Feld gewesen zu sein. Hauk bietet zum Beispiel interessante Einsichten dazu, auf welche Weise Marinićs Roman *Restaurant Dalmatia* (2013), der von einer jugoslawischen Migrantengemeinde in Berlin erzählt, mit der Staatsbürgerschaftsdebatte der Bundesrepublik zur selben Zeit verflochten ist (S. 252ff.). Die kontextuelle Analyse von Dinićs Roman *Die guten Tage* kommt im Vergleich zu jener von Stanišić und Marinić etwas zu kurz und ist vor allem auf die Spannung zwischen Fakt und Fiktion im autobiographischen Erzählen, sowie die Unmöglichkeit einer Rückkehr fokussiert. Erst im Schlusswort (S. 397ff.) wird ein Überblick über die postjugoslawische Literaturszene seit den 2000ern gegeben, in dem auch die untersuchten AutorInnen genauer kontextualisiert werden – dieser Teil wäre besser am Beginn platziert worden. Gerade angesichts der interkulturellen Ausrichtung dieser Studie wäre zudem eine Berücksichtigung der expliziten und impliziten Vielsprachigkeit der Texte (vor allem bei Stanišić und Dinić) wünschenswert gewesen – zwar werden etwa Studien zur Mehrsprachigkeit und multilinguale Textstellen in den jeweiligen Romanen erwähnt, jedoch nicht wirklich untersucht.

Abschließend stellt sich die Frage, wie hilfreich letztendlich das Genre der Reiseliteratur für die Studie ist, und ob die zentralen Forschungsfragen nicht ebenso gut durch einen Ansatz der postmigrantischen literarischen Gedächtnisforschung hätten erfasst werden können, da topographische Mobilität diesen Texten bereits eingeschrieben ist. Überhaupt hätte der Begriff und Ansatz des Postmigrantischen, der zwar immer wieder bei den individuellen Interpretationen aufscheint, aber im Methodologiekapitel

nur kurz erwähnt wird, systematischer integriert werden können. Ansonsten ist dies eine gelungene Monografie, die wichtige neue Erkenntnisse zur postjugoslawischen Literatur nach der Handke-Kontroverse bietet. Besonders erfreulich ist Hauks Kontextualisierung des deutschsprachigen postjugoslawischen Schreibens als wichtigen Teilbereich der deutschen Gegenwartsliteratur, welcher sich nicht auf die Nische der Migrationsliteratur beschränken lässt, sondern den deutschsprachigen Literaturdiskurs jenseits dieser Thematik fortlaufend erweitert und aktiv mitformt.

Daniela Ježić | Sveučilište u Rijeci, Ekonomski fakultet, daniela.jezic@efri.uniri.hr

Auftakt zu einem Lexikon der strategischen Kommunikation

Glossar zur strategischen Kommunikation. Band 1.
Hg. von der Forschungsgruppe Diskursmonitor und Diskursintervention, unter Koordination von Friedemann Vogel. Siegen: Universitätsverlag Siegen 2024, 416 S.

Das *Glossar zur strategischen Kommunikation* (auch *DiskursGlossar* genannt) wurde von der Forschungsgruppe Diskursmonitor und Diskursintervention (kurz: DiMo-Gruppe) herausgegeben. Die Mitarbeiter der Forschungsgruppe für Band 1 waren: Benjamin Bäumer, Vanessa Breitkopf, Fabian Deus, Hanna Eckhardt, Marie Freischlad, Denis Gerner, Lina Giebelner, Svenja Gorzel, Clemens Knobloch, Christin Kölsch, Carina Krajczewski, Ruth Mell, Hauke Peters, Jan Oliver Rüdiger, Aleksandra Salamurović, Joline Schmalenbach, Hagen Schölzel, Mona Srenk, Felix Tripps, Friedemann Vogel, Jonas Vollert, Susanna Weber und Antje Wilton. Koordinator der DiMo-Gruppe, Prof. Dr. Friedemann Vogel, ist Professor für Sozio- und Diskurslinguistik an der Universität Siegen und beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen sprachlichem Handeln, Wissen und Herrschaftsverhältnissen im Rahmen interdisziplinärer Fragestellungen. Daher überrascht es nicht, dass Prof. Dr. Vogel seit 2019 an dem Projekt »Diskursmonitor – Online-Plattform zur Aufklärung und Dokumentation von strategischer Kommunikation« arbeitet, aus dem auch dieses Buch hervorgegangen ist.

Das *DiskursGlossar* dient als ein Lexikon der strategischen Kommunikation und vereint zentrale Begriffe und Konzepte, die für die Diskursanalyse in verschiedenen Bereichen wie Medien, Politik, Recht und Zivilgesellschaft relevant sind. Es gilt als kontinuierlich wachsendes (Online-)Lexikon, da es nicht nur in gedruckter Form publiziert ist, sondern auch auf der Plattform *Diskursmonitor* (Webadresse: diskursmonitor.de) als hypertextuelles Glossar kostenlos zugänglich ist. Das Glossar hat zum Ziel, Forschungsergebnisse nicht nur für Journalist:innen, Nichtregierungsorganisationen, Politiker:innen und Pädagog:innen zugänglich zu machen. So können alle

Interessierten Kommunikationsprozesse besser verstehen und aktiver und bewusster an demokratischen Prozessen teilnehmen.

Band 1 des *Glossars zur strategischen Kommunikation* umfasst 416 Seiten und beinhaltet die folgenden Teile: Inhalt, Vorwort, Glossarartikel als der zentrale Bestandteil und abschließend das Verzeichnis der in diesem Band veröffentlichten sowie der noch geplanten Glossarartikel. Die Distinktion zwischen den bereits gedruckten und den geplanten Artikeln wird durch die Verwendung von Kursivschrift erreicht, was zur Klarheit und Übersichtlichkeit der Liste beiträgt. Insgesamt umfasst dieser Band des *DiskursGlossars* 84 Artikel, die in vier Hauptkategorien bzw. Artikeltypen organisiert sind: 1. Grundbegriffe der Strategischen Kommunikation (im Glossar als Grundbegriffe bezeichnet), 2. sprachlich-semiotische Techniken und Praktiken (als Techniken bezeichnet) mit der Unterkategorie Schlagwort, 3. diskurssemantische Verschiebungen (als Verschiebung bezeichnet) und 4. Diskurskonstellationen (als Konstellation bezeichnet). Eine solche Strukturierung zeigt, wie tief sich die Autor:innen mit dem Stoff befassen, was jedem (auch durchschnittlichen) Leser das Verständnis und die Orientierung im Buch erleichtert. Wie die Autor:innen des Bandes im Vorwort anführen, versuchten sie, terminologische Uneinheitlichkeiten, das heißt unterschiedliche Bezeichnungen für identische oder ähnliche Konzepte, systematisch zu verbinden. Dabei wurde diejenige Bezeichnungsform gewählt, die im fachlichen Diskurs am eindeutigsten und am gebräuchlichsten erscheint.

Die erste Kategorie, »Grundbegriffe der Strategischen Kommunikation«, umfasst zentrale Konzepte wie *Bedeutung*, *Ideologie* oder *Topos*, die das grundlegende Verständnis strategischer Kommunikation ermöglichen. Die Kategorie »Techniken« bezieht sich auf sprachlich-semiotische Handlungsmuster, die diskurssemantische Ziele verfolgen, z.B. *Affirmation*, *Google-Bombing* oder *Propaganda*. »Schlagwörter« werden im Glossar als Unterkategorie behandelt; es geht um politisch aufgeladene Begriffe, die strategisch verwendet werden, um diskursive Bedeutungen zu verschieben, die für die politische Kommunikation relevant sind, jedoch nicht auf spezielle oder exklusive Domänen beschränkt sind. Zu solchen Begriffen gehören beispielsweise *Demokratie*, *Innovation* oder *Respekt*. Begriffe der dritten Kategorie, »Verschiebungen«, sind Umstrukturierungen von Diskursen und erfassen die Wirkungen strategischer Kommunikation, wie etwa *Moralisierung* oder *Ökonomisierung*. Die Kategorie »Diskurskonstellationen« beschreibt komplexe Strukturen, in denen Akteure, Kommunikationsformen, Themen und Ziele zueinanderstehen, z.B. *Skandal*.

Im ersten Band des *DiskursGlossars* sind 28 Grundbegriffe, 36 Techniken, 17 Schlagwörter, zwei Verschiebungen und eine Konstellation zu fin-

den. Eine solche Einteilung überrascht nicht, da es sich um den ersten Band handelt, in dem die Autor:innen zunächst Grundbegriffe und Techniken der strategischen Kommunikation präsentieren möchten. Die Motivation und der Impuls für die nächsten Bände des Glossars sind damit klar und deutlich, was die Autor:innen zu weiterer engagierter Auseinandersetzung mit dem Thema verpflichtet.

Eng mit den Kategorien verbunden ist auch der Aufbau jedes Glossar-Artikels: Bereits im Artikelkopf sind die wichtigsten Informationen über das Lemma gegeben, zuerst die Kategorie, dann verschiedene verwandte Ausdrücke, Lemmata, auf die verwiesen wird, schließlich Autorenangaben und Textversion. Bei Verweisen auf andere Termini wäre es zu erwarten, dass diese im vorliegenden Glossar verzeichnet sind. Allerdings lassen sich einige von ihnen weder in der Liste der im Band 1 bereits veröffentlichten, noch in der Liste der zur Veröffentlichung vorgesehenen Artikel auffinden (z.B. »Ausgrenzen«, »Fahnenvort«, »Sachzwang« oder »semantische Kämpfe«), oder der im Artikel gegebene und der aufgelistete Terminus sind nicht identisch (z.B. *Verschwörungstheoretiker* vs. *Verschwörungstheorie*).

Eine Form der Einleitung in jeden Artikel ist die »Kurzzusammenfassung«, die verschiedenen Zielgruppen einen allgemeinen Überblick und grundlegenden Einblick in den Begriff ermöglicht. Für eine vertiefte Auseinandersetzung bietet der Hauptabschnitt »Erweiterte Begriffserläuterung« zusätzliche Informationen zu seiner Verwendung und historischen Entwicklung sowie zu relevanten soziokulturellen Kontexten. Der Abschnitt »Beispiele« ist von besonderer Bedeutung für dieses Glossar, da er Einblicke in konkrete Fälle der Begriffsverwendung aus der wissenschaftlichen Fachliteratur sowie aus aktuellen (politischen) Zusammenhängen bietet. Jeder Artikel endet mit dem Einblick in »Zitierte Literatur und Belege«, empfiehlt aber auch »Literatur zum Weiterlesen«, was besonders interessant für Studierende und junge Wissenschaftler:innen sein könnte, die dem Begriffen zum ersten Mal begegnen.

Um die Bedeutung und Anwendung der Begriffe plastischer zu präsentieren, enthält das *DiskursGlossar* reichhaltige und sorgfältig ausgewählte, aus verschiedenen Quellen stammende illustrative Beispiele, fast 90 an der Zahl. Sie begleiten den Leser durch komplexe theoretische Argumentationen und erleichtern die Vermittlung der Inhalte. Indem sie zentrale Ideen und konzeptuelle Zusammenhänge veranschaulichen, leisten sie einen Beitrag zum wissenschaftlichen und pädagogischen Mehrwert des Werkes.

Mit seinem ersten Band bietet das *Glossar zur Strategischen Kommunikation* ein klar strukturiertes und wissenschaftlich fundiertes Nachschlagewerk, das einen wichtigen Beitrag zur Diskursforschung leistet. Dank der

systematischen Kategorisierung und klaren Terminologie der Glossarartikel wird es verschiedenen Zielgruppen ermöglicht, komplexe Aspekte der strategischen Kommunikation besser zu verstehen. Das wird nicht zuletzt durch die Artikelstruktur unterstützt, die eine Kurzzusammenfassung, eine erweiterte Begriffserläuterung, Beispiele und weiterführende Literatur umfasst. Die zahlreichen illustrativen Beispiele, die theoretische Inhalte verständlich machen, verdienen besondere Beachtung.

Das *DiskursGlossar* ist ein Werk, das strategische Kommunikation transparent macht, indem es wissenschaftliche Erkenntnisse mit gesellschaftlichen Phänomenen verknüpft. Band 1 des Glossars bietet nicht nur eine lexikographische Systematisierung der Begriffe, sondern versucht auch, eine demokratische Meinungsbildung zu fördern, was insgesamt eine stabile Grundlage für die Fortsetzung des Projekts und die Herausgabe neuer Bände bietet.

Svetlan Lacko Vidulić | Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, svidulic@m.ffzg.hr

Deutschsprachige Literatur ohne Grenzen

Bericht über die Mitteleuropäische
Nachwuchsgermanistentagung *Wortreiche Landschaften.*
Deutsche Literatur aus dem östlichen Europa, ›Der
Heiligenhof‹, Bad Kissingen, 24.–29. November 2024

Im Herzen Europas – oder sachlicher: nicht weit vom geographischen Mittelpunkt Mitteleuropas¹ und unweit des geographischen Mittelpunkts der Europäischen Union² – liegt die Stadt Bad Kissingen. Auch innerhalb Deutschlands hat der geschichtsträchtige und von der UNESCO zum Weltkulturerbe gekürte, in Unterfranken und also im Nordwesten des Freistaats Bayern liegende Kurort eine geographische Mittellage, die zu seiner Beliebtheit als Tagungs- und Veranstaltungsort zweifellos beigetragen hat.

Im Waldgebiet oberhalb der Stadt thront auf einer Anhöhe ›Der Heiligenhof‹: eine in den 1950er Jahren von der Stiftung Sudetendeutsches Sozial- und Bildungswerk (so der heutige Name) erworbene Villa, die seit der letzten Jahrhundertwende grundlegend saniert, durch Anbauten erweitert und neuen Wirkungsbereichen zugeführt wurde. Den traditionellen Zielgruppen der Stiftung (Sudetendeutsche, deutsche Heimatvertriebene sowie europäische Volksgruppen und Minderheiten) weiter verbunden geblieben aber auch entwachsen, steht der ›Heiligenhof‹ heute als Bildungsstätte, Jugendherberge und Schullandheim der Allgemeinheit zur Verfügung. Ein eigenes Tagungs- und Seminarprogramm gestaltet der vom ›Heiligenhof‹ gegründete Verein ›Akademie Mitteleuropa‹.

1 Flossenbürg in der Oberpfalz, vgl. die diesbezügliche Eigenwerbung der Gemeinde unter <<https://flossenbuerg.de/mittelpunkt>> (Zugriff: 4.10.2025).

2 »Seit dem Austritt des Vereinigten Königreichs aus der Europäischen Union mit dem 31. Januar 2020 ist Gadheim [bei Würzburg] neuer geografischer Mittelpunkt der Union.« *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*. <<https://de.wikipedia.org/wiki/Gadheim>> (Zugriff: 4.10.2025).

Die ›Akademie Mitteleuropa‹ am ›Heiligenhof‹ gestaltet seit 2005 unter der Programmleitung von Gustav Binder eine ›Mitteleuropäische Nachwuchsgermanistentagung‹, in den letzten Jahren in Zusammenarbeit mit dem Verein ›Das deutsche Kulturforum östliches Europa‹ (mit Sitz in Potsdam) und gefördert von der/dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien. Ziel der Veranstaltungsreihe ist die Herstellung und Vertiefung fachlicher und kultureller Verbindungen über die Grenzen der politischen, nationalkulturellen und universitären Landkarte Europas hinweg, indem in der Begegnung von Studierenden, Lehrenden und Forschenden unter anderem das deutschsprachige kulturelle Erbe Europas zum Gegenstand wird.

An der letztjährigen, achtzehnten Tagung dieser Art nahmen einige Dutzend StudentInnen der Germanistik aus Tschechien, Polen, Kroatien und Rumänien teil, während das runde Dutzend Vortragender und Veranstaltungsleiter aus Deutschland, Tschechien, Österreich, Kroatien, der Schweiz und Polen kam; nimmt man die Herkunftsänder einiger Studierender und Vortragender hinzu, so waren auch Belarus und die Ukraine vertreten. Der wichtigste ›Einzugsbereich‹ der Teilnehmer waren die Universitäten in Hradec Králové (Königgrätz), Ústí nad Labem (Aussig), Wrocław (Breslau) und Zagreb (Agram). Die teilnehmenden Nachwuchsgermanisten beiderlei Geschlechts waren zu einem großen Teil Studierende der unteren Semester mit dem Ziel eines Lehramtsstudiums vor Augen, weshalb die Tagung als Horizonterweiterung im Sinne interkultureller Kenntnisse, aber auch als ›Motivationsschub‹ in Richtung wissenschaftlicher Interessen und damit verbundener nicht-pädagogischer Berufsfelder gedacht war.

Das Tagungsprogramm überzeugte in diesem Sinne mit einer ausgewogenen Zusammenstellung von Fachvorträgen, anschließenden Diskussionen, einem Workshop zur Problematik von ›Heimat‹,³ einer Lesung aus dem *Prager Tagebuch* (entstanden 1989) des anwesenden Autors Peter Becher, einem Spiel- und einem Dokumentarfilm in Verbindung mit dem Komplex deutschsprachiger Literatur aus Rumänien, einer Stadtbesichtigung (Schwerpunkt: Auf den Spuren von Minnesängern in Franken), einem fakultativen Kurbadbesuch und einem Kurkonzert der Staatsbad Philharmonie Kissingen. Die wohltuend-entspannte Atmosphäre auf dem naturnahen Gelände des ›Heiligenhofes‹ im Allgemeinen und auf der

3 Durchgeführt von Vera Schneider und Renate Zöller vom Deutschen Kulturforum östliches Europa. Einsehbares Ergebnis: *Heimaten Extra*, »Eine Episode aus dem Heimaten-Zyklus mit Studentinnen und Studenten aus sechs Ländern«, vgl. <<https://youtu.be/NgXyaIO-AZc>> (Zugriff: 6.10.2025).

Tagung im Besonderen dürfte die objektiven Schwierigkeiten des germanistischen Nachwuchses bei der Rezeption der sprachlich und fachlich anspruchsvollen Vorträge gemildert haben. Für die Vortragenden selbst dürfte die Gelegenheit zum fachlichen Austausch über ihre jeweiligen Interessens- und Forschungsgebiete, ohne den spezialistischen Rahmen üblicher Fachtagungen und den anschließenden Publikationsdruck, anregend gewirkt haben. Ein kurzer Überblick soll den thematischen Bogen der präsentierten Vorträge aufzeigen.

Mirek Němec (Ústí nad Labem) sprach über die *Porta Bohemica*, ein gebirgiges Grenzgebiet zwischen dem böhmischen Mittelgebirge und Sachsen, und zeigte an Beispielen deutschsprachiger Literatur aus den (vor) revolutionären Zeiten um 1848, dass der »landschaftliche Durchbruch zu einer Metapher eines weltanschaulichen, ästhetischen und zugleich auch politischen Neuanfangs wurde«. – Um ein Grenzgebiet ging es auch in dem Vortrag von Olivia Spiridion (Tübingen): um das Donaudelta in *Texten von deutschen Schriftstellern in Rumänien*. Das *Imaginäre der Donau als südöstliche Grenze* wurde in der Wechselwirkung von historischen Kontexten und literarischen Entwürfen aufgezeigt, von der Exotisierung in der Zwischenkriegszeit bis zur blutigen Grenze auf der Route rumänischer Flüchtlinge um 1989. – Larissa Cybenko (Wien) gewährte Einblicke in eine besondere, kulturell heterogene Literaturlandschaft: die deutschsprachige Literatur der Bukowina (heute Teil der Ukraine und Rumäniens) aus der Feder von Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft, deren Leben oder zumindest Sozialisation in habsburgische Zeiten fallen: von Karl Emil Franzos (1848–1904) bis Paul Celan (1920–1970) und Rose Ausländer (1901–1988). – Erich Unglaub (Braunschweig) widmete seinen Vortrag der Landschaftsdichtung des wenig bekannten Dichters, Musikers und Lehrers Josef Reif (1891–1972) aus Brno (Brünn) in Südmähren. Reifs literarische Randstellung steht im Zusammenhang mit dem Schicksal der deutschsprachigen Literatur der Zwischenkriegszeit und dem erzwungenen Exil deutschsprachiger Bevölkerung nach dem Zweiten Weltkrieg. – Die Problematik von *Heimatverlust und Sprachheimat* war von besonderer Tragik und Tragweite bei den Schriftstellern, die zu Opfern der Judenverfolgungen in der NS-Zeit gehören. Der Vortrag von Hans-Jürgen Schrader (Genf) ging dieser Problematik am Beispiel *deutschsprachiger Lyrik aus dem östlichen Europa* nach und zeigte an einer Reihe von Beispielen in textnaher Lektüre die existenziellen und poetologischen Dimensionen von ›Sprachheimat‹ auf. – Svetlana Lacko Vidulić (Zagreb) hat am *Beispiel der kroatisch-österreichischen Literaten-Familie Preradović* auf die Widersprüche zwischen der nationalen Literaturgeschichtsschreibung und den oft

ambivalenten und diskontinuierlich verlaufenden Identifikationsprozessen hingewiesen. Petar Preradović d. Ä. (1818–1872), bereits zu Lebzeiten ein Nationalbarde der kroatischen Literatur, fand in seinen deutschsprachigen Enkelkindern Paula und Peter literarisch würdige Nachfolger von ›hybrider‹ Identität. – Jan Čapek (Hradec Králové) skizzierte in seinem Vortrag die Rezeption Franz Kafkas in seiner Herkunftsregion, von der Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit bis zum heutigen Tschechien. Der weltweit bekannteste Vertreter der Prager deutschsprachigen Literatur nahm in dieser Rezeptionsgeschichte denkbar divergente Positionen ein, die von ethnischen, politischen und ideologischen Vorurteilsstrukturen geprägt waren. – Jan Pacholski (Wrocław) beschäftigt sich mit der interdisziplinären Gebirgsforschung und setzt dabei den Fokus auf die Reiseliteratur. Diesmal ging es in vergleichender Perspektive um den Harz – das höchste Gebirge Norddeutschlands, und um das Riesengebirge – ein böhmisch-schlesisches Grenzgebirge. Gestreift wurden so unterschiedliche Aspekte wie Geologie, Siedlungsgeschichte, Sagenwelt und literarische Darstellungen. – Sogar das Thema eines kurzfristig abgesagten Vortrags über Bedeutung und Rezeption des deutschsprachigen Autors Eginald Schlattner (1933) aus der rumänischen Region Siebenbürgen konnte gerettet werden, indem ein Dokumentarfilm über den Autor und eine Verfilmung seines Romans *Der geköpfte Hahn* (1998) eingeführt, gezeigt und anregend diskutiert wurden.

Die Tagung hat insgesamt eine ›dichte Beschreibung‹ der *wortreichen Landschaften* deutschsprachiger Literatur jenseits der heutigen national-sprachlichen und literaturbetrieblichen Segmentierungen geliefert. Dass diese Landschaften unter dem Staub der Historie in dem Maße aufleben und begeistern können, in dem sie lesend und forschend ›erwandert‹ und somit neu entdeckt und gedeutet werden – das hat die gemeinsame ›Wanderung‹ in Bad Kissingen eindrücklich vor Augen und Ohren geführt. Zu danken ist an dieser Stelle daher ganz besonders Gustav Binder, dem ›guten Geist‹ der Tagung, der diese nicht nur als Programmgestalter, sondern auch als engagierter Teilnehmer, als Organisator und Moderator, nicht zuletzt als exzenter Stadt- und Wanderführer maßgeblich geprägt hat.

Das Jahrbuch Zagreber Germanistische Beiträge veröffentlicht wissenschaftliche Aufsätze, Berichte und Buchbesprechungen in den Bereichen: Literaturwissenschaft, Sprachwissenschaft, Kulturwissenschaft, Übersetzungswissenschaft und Didaktik des fremdsprachlichen Deutschunterrichts.

ZGB erscheint seit 1992 in gedruckter Form.

ZGB ist ab Nr. 1 (1992) zugänglich in der *Central and Eastern European Online Library* (C.E.E.O.L) unter <<http://www.ceeol.com>>.

ZGB ist ab Nr. 20 (2011) frei zugänglich beim Zeitschriftenportal *Hrčak – portal znanstvenih časopisa Republike Hrvatske* unter <<http://hrcak.srce.hr/zgb>>. Außerdem: <<http://zgbde.ffzg.unizg.hr>>.

ZGB wird in folgenden **Datenbanken** gelistet: Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (BDSL); Central & Eastern European Academic Source (CEEAS); EBSCOhost; European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS); Germanistik Online Datenbank (De Gruyter); Linguistics and Language Behavior Abstracts (LLBA); Linguistic Bibliography – BrillOnline Bibliography; Modern Language Association (MLA) International Bibliography; Technische Informationsbibliothek/ German National Library of Science and Technology (TIB).

Herausgeber / Izdavač

Philosophische Fakultät der Universität Zagreb (Abteilung für Germanistik)
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu (Odsjek za germanistiku)

Schriftleitung / Uredništvo

Daniel Baric (Paris), Milka Car (Zagreb), Svetlan Lacko Vidulić (Zagreb) (verantw.
Chefredakteur), Kristian Novak (Zagreb), Ana Petracić (Zagreb), Boris Previšić (Luzern),
Jelena Spreicer (Zagreb)

Wissenschaftlicher Beirat / Uredničko vijeće

Marijan Bobinac (Zagreb), Hans Richard Brittnacher (Berlin), Zrinka Glovacki-Bernardi
(Zagreb), Maja Häusler (Zagreb), Hubert Lengauer (Klagenfurt), Irmela von der Lühe
(Berlin), Helga Mitterbauer (Bruxelles), Wolfgang Müller-Funk (Wien), Walter Pape
(Köln), Velimir Piškorec (Zagreb), Hannes Scheutz (Salzburg), Stanko Žepić (Zagreb)

Lektur / Lektura

Yvonne Jock

Hinweise für Verf.

Beiträge in deutscher Sprache, bitte mit Zusammenfassung (bis 700 Zeichen) und Schlagwörtern (3–5) einreichen. – Eingereichte Beiträge, die eine umfassende Lektur benötigen, gehen an die Verfasser mit der Bitte um Nachbesserung zurück.
– Jeder Beitrag wird von zwei Fachexpert*innen anonym begutachtet. Für Beiträge von Mitgliedern des Instituts, das als Hg. der ZGB zeichnet, werden die Gutachten ausnahmslos aus dem Ausland eingeholt.

Kontakt

Zagreber Germanistische Beiträge | Abteilung für Germanistik | Philosophische Fakultät
| Ivana Lučića 3 | HR-10000 Zagreb | Tel. +385-1-4092362 | e-mail: zgb@m.ffzg.hr
| <<http://zgbde.ffzg.unizg.hr>>

Bestellung / Distribucija

Dominović Verlag | Postfach 555 | Trnjanska 54/A | HR-10001 Zagreb | Tel.: +385-1-61 15 949 | e-mail: dominovic@dominovic.hr

Design

Adriana Lacko

Satz / Prijelom

ArTresor naklada, Zagreb

Druck / Tisak

Web2Tisak, Sveta Nedelja

Printed in Croatia

FF press

©

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu



ISSN 1330-0946