

Rausch und Ekstase stellen zutiefst subjektive Erfahrungsformen dar, die innerhalb der Machtdiskurse allenfalls marginal geduldet, zumeist jedoch mit Misstrauen beäugt und nicht selten als asozial oder degradierend sanktioniert wurden. Wo sich das Irrationale Bahn bricht – sei es in Mythen, in mystischen Traditionen oder im religiösen wie ästhetischen Überschreiten etablierter Grenzen –, tritt das Subjekt in eine gefährlich freie Position ein. Ekstatische Erfahrungen fungieren dadurch als Sehnsuchts- und Fluchtorte des Individuellen. Zugleich jedoch erscheinen sie als Bedrohung für die rationalen Ordnungen der Macht, insofern sie das Individuelle gegenüber dem Kollektiven betonen und das Potenzial besitzen, oppositionelle Diskurse hervorzubringen. Die Beiträge dieses Bandes beleuchten sowohl die sozialen als auch die ästhetischen Dimensionen des Rausches und der Ekstase – die pathologischen wie die schöpferischen, die kollektiven wie die individuellen Aspekte. Gemeinsamer Ausgangspunkt ist die Frage nach dem Subjekt im Spannungsfeld zwischen Unterwerfung und Befreiung, Rationalität und Überschreitung, Ordnung und Entrückung.

WWW.PRAESENS.AT



isbN 978-3-7069-1307-2

€ [A] 42,00
€ [D] 40,90

PRAESENS

Duraković/Endreva/ Höhn (Hg.)

Rausch und Ekstase in der österreichischen Literatur

Irma Duraković,
Maria Endreva,
Eva Höhn
(Herausgeberinnen)

Rausch und Ekstase in der österreichischen Literatur

PRAESENS



Rausch und Ekstase in der österreichischen Literatur

Schriftenreihe des Franz-Werfel-Stipendienprogramms

Band 18

Herausgeber (Editors):

Irma Duraković (Universität Sarajevo, Bosnien und Herzegovina)

Maria Endreva (Universität Sofia, Bulgarien)

Eva Höhn (Wirtschaftsuniversität Bratislava, Slowakei)

Rezensenten (Reviewers):

Prof. Dr. Clemens Ruthner

Prof. Dr. Yvonne Hütter-Almerigi

Lektorat:

Christina Kunze

Organisation der Tagung:

Der Österreichische Austauschdienst (OeAD)

Prof. Dr. Werner Michler (Universität Salzburg, Österreich)

Link zur Webseite der Tagung:

<https://oead.at/de/studieren-forschen-lehren/stipendien-und-forschungsfoerderung/franz-werfel-stipendium/franz-werfel-tagungen-themen-diskurse>

Irma Duraković, Maria Endreva,
Eva Höhn
(Herausgeberinnen)

Rausch und Ekstase in der österreichischen Literatur

Akten der Jahrestagung der Franz-Werfel-Stipendiaten
am 4. und 5. April 2025 in Wien

PRAESENS

Gedruckt mit Förderung des



Open-Access-Publikation (CC BY-NC-ND 4.0)
© 2026 Praesens VerlagsgesmbH

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.

Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Autorinnen und Autoren 2026
© Publikation: Praesens VerlagsgesmbH, Wien 2026
Wehlistraße 154/12 | 1020 Wien
bestellung@praesens.at
© Covergestaltung: Praesens Verlag

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages und der Autorinnen und Autoren unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.
In diesem Buch wird zugunsten der besseren Lesbarkeit auf eine gegenderte Sprache verzichtet.

Printed in EU.

ISBN: 978-3-7069-1307-2
DOI: 10.23783/9783706913072

Inhalt

IRMA DURAKOVIĆ / MARIA ENDREVA / EVA HÖHN: Rausch und Ekstase in der österreichischen Literatur	7
--	---

Religiöse Erfahrung der Ekstase

SANNA SCHULTE: „Bitte ertränk mich“: Ekstase zwischen Transzendenz, Körper und Klang – von Racha Kirakosian über Franz Werfel zur Wiener Band <i>Buntspecht</i>	17
ANNA DĄBROWSKA: Satirische Bilder der religiösen Ekstase in den Romanen von Sama Maani	31

Rausch und Ekstase mittels Substanzen

VAHIDIN PRELJEVIĆ: „Mit rasender Wollust“. Inszenierun- gen des erotischen Rausches bei Hermann Bahr und Felix Dörmann um 1890	51
IRMA DURAKOVIĆ: „Das weiße Laster“: Kokain in Hugo Bettauers <i>Der Kampf um Wien</i> und seiner Publizistik	67
MAJA DEBSKA: Spielregeln des Rausches. Poetologien des Alkohols in Stefanie Sargnagels <i>Dicht</i> und Theresa Präau- ers <i>Kochen im falschen Jahrhundert</i>	91
EVA HÖHN: Rausch und Ekstase im Roman <i>Drama</i> von Arad Dabiri	111
EDIT KIRÁLY: Ekstasen unterwegs. On the Road mit Jack Kerouac und Peter Rosei	125
GÁBOR KERÉKES: Sex? And Drugs? And Rock 'n' Roll? Pe- ter Henischs Roman <i>Morrison's Versteck</i>	146

Ekstase im schöpferischen Prozess

REINHARD M. MÖLLER: Raptus, Ekstase und heteronome Kreativität in Konrad Bayers <i>der kopf des vitus bering</i>	167
---	-----

PAOLA DI MAURO: „Kafka in Ekstase“. Brods Bild und Kafkas Schreibpraxis	189
TAMÁS LÉNÁRT: Domestizierung der Ekstase. Auf der Spur von ekstatischen Momenten in Franz Kafkas <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> und <i>Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse</i>	209
THORSTEN CARSTENSEN: Berauscht von sich selbst: Stefan Zweigs ekstatisches Erzählen	225
LEHEL SATA: „Die Anagramm-Manie, mit Essig daran“. Rauschhaftes und Ekstatisches in der zeitgenössischen österreichischen Anagrammdichtung	247

Ekstase als mediale Erfahrung

JELENA SPREICER: Sprachekstase oder die Selbstauflösung der Fiktion im Roman <i>Verteidigung der Missionarstellung</i> (2012) von Wolf Haas	271
JUDIT SZABÓ: Ekstase als imaginärer Transport. Die Simulation einer Echokammer in Albert Drachs <i>Das Kasperlspiel vom Meister Siebentot</i> (1965)	295

16. Wendelin-Schmidt-Dengler-Lesung

LAURA FREUDENTHALER: Lesung aus dem Roman „Arson“ (2023). Romanauszüge ins Rumänische von Christina Spinei, ins Ungarische von Attila Bombitz, ins Kroatische von Jelena Spreicer, ins Italienische von Vincenza Scuderi und ins Tschechische von Renata Cornejo	315
AUTOREN UND AUTORINNEN	323
VISITENKARTEN	332
REDAKTIONSPOLITIK	336

Rausch und Ekstase in der österreichischen Literatur

Rausch und Ekstase stellen zutiefst subjektive Erfahrungsformen dar, die innerhalb der Machtdiskurse allenfalls marginal geduldet, zumeist jedoch mit Misstrauen beäugt und nicht selten als asozial oder degradierend sanktioniert wurden. Wo sich das Irrationale Bahn bricht – sei es in Mythen, in mystischen Traditionen oder im religiösen wie ästhetischen Überschreiten etablierter Grenzen –, tritt das Subjekt in eine gefährlich freie Position ein. Ekstatische Erfahrungen fungieren dadurch als Sehnsuchts- und Fluchtorte des Individuellen. Zugleich jedoch erscheinen sie als Bedrohung für die rationalen Ordnungen der Macht, insofern sie das Individuelle gegenüber dem Kollektiven betonen und das Potenzial besitzen, oppositionelle Diskurse hervorzubringen.

Die Erfahrung von Rausch und Ekstase überschreitet zumeist die Grenzen sprachlicher Artikulation und entzieht sich damit einer vollständigen Mitteilbarkeit. Dennoch haben Menschen seit jeher versucht, das Faszinosum dieser unaussprechlichen Entrückung darstellbar und für andere erfahrbar zu machen. In der europäischen Geistes- und Kulturgeschichte lässt sich eine kontinuierliche Traditionslinie nachzeichnen: von den eleusinischen Mysterien der griechischen Antike über die christliche Vereinigungsmystik des Mittelalters und die sektiererischen Bewegungen der Reformationszeit bis hin zu den modernen Subkulturen schon nach dem Ersten Weltkrieg, die bewusst Substanzen einsetzen, um sich der normierenden Kraft gesellschaftlicher Konventionen – das heißt der Herrschaft des Rationalen – zu entziehen.

Gerade die christliche Mystik, die im Abendland nahezu durchgängig an der Grenze zur Häresie oszillierte, bietet hierfür paradigmatische Beispiele. Ihre Wege der Ekstase – von der asketischen Reinigung über die Stufen der Erleuchtung bis hin zur *unio mystica* – eröffnen ein Überschreiten ins Transzendente, das die Geltung des Diesseitigen mit seinen Konventionen und Machtstrukturen radikal relativiert. Entsprechend standen diese Erfahrungsfor-

men stets in einem ambivalenten Verhältnis zu gesellschaftlicher Ordnung und politischer Macht: Sie wurden geduldet, solange sie sich in institutionelle Rahmen einfügten, und bekämpft, sobald sie autonome Subjektivität freizusetzen drohten.

Seit der Reformation gründen die Machtdiskurse in noch stärkerem Maße auf Rationalität. Die Aufklärung strebte danach, die Welt zu „entzaubern“. Adorno und Horkheimer haben in ihrer „Dialektik der Aufklärung“ die verheerenden Folgen dieses absoluten Rationalitätsanspruchs beschrieben: Das Rationalitätsprinzip ersetzte den religiösen Wertekanon durch einen seelenlosen Wachstumswahn. Die Überhöhung des Verstandes löste die Menschen zwar aus dem Einflussbereich der Kirche, band sie jedoch an die Fließbänder der Fabriken und setzte sie zugleich der Vereinheitlichung durch die Produkte der Kulturindustrie aus – eine Entwicklung, die maßgeblich zur Gleichschaltung der Massen beitrug. Die Diktaturen haben gezeigt, wie entscheidend die Kontrolle über Rausch und Ekstase der Massen ist. Die Erzeugung kollektiver Ekstase ist stets mit einer erheblichen Macht über die Massen verbunden – und je subtiler diese Macht ausgeübt wird, desto dauerhafter ist ihre Wirkung. Dieses Prinzip betrifft nicht nur historische Erfahrungen, sondern wird auch in der Gegenwart immer wieder neu aufgegriffen. So werden Arbeitende innerhalb der Dispositive neoliberaler Optimierungs- und Leistungsideologien zu einer neuartigen Form von Ekstase angeregt, die sich als wünschenswert und produktiv etabliert hat: der völligen Versunkenheit in die Arbeit, dem sogenannten Flow-Erlebnis. Zwar lässt sich dieses Phänomen in den Werken mehrerer deutschsprachiger zeitgenössischer Autoren beobachten (E.W. Händler, Ph. Schönthaler, J.v. Düffel u.a.), doch tritt es in der österreichischen Literatur in besonderer Deutlichkeit in Kathrin Röggles Roman „wir schlafen nicht“ hervor.

Diese „Herrschaft der Vernunft“ erweist sich als Kehrseite einer totalisierenden Rationalität, die das Subjekt nivelliert und das Andere, das Nicht-Rationale, die Erfahrung des Überschreitens an den Rand drängt. Vor diesem Hintergrund wird die Bedeutung jener Gegen-Traditionen deutlich, die in Rausch und Ekstase Räume subjektiver Befreiung und individueller Intensität behaupten. Eine

zentrale Rolle kommt dabei den Diskursen des Irrationalen zu, die insbesondere durch die Literatur genährt und bewahrt wurden.

Die Literatur erweist sich als privilegierter Ort zur Erkundung der subjektiven Dimensionen des Unaussprechlichen. Sie vermag das Flüchtige, Unfassbare und Unkontrollierbare solcher Erfahrungen in eine Sprache zu überführen, die sich den normierenden Ansprüchen rationaler Diskurse widersetzt. Ob in Schilderungen des Alkohol- und Drogenrausches, in der Darstellung sexueller Ekstasen, in der Reflexion mystischer Entrückungen oder in poetologischen Thematisierungen schöpferischer Ekstase – stets eröffnet die Literatur Räume, in denen das Subjekt jenseits bürgerlich akzeptierter Bahnen erprobt wird. Rausch und Ekstase erscheinen dabei nicht als bloße Abweichung, sondern als alternative Formen des Erfahrens, in denen sich eine andere Wirklichkeit abzeichnet.

Einleitend ist der Beitrag von **Sanna Schulte** zu nennen, der einen Überblick über verschiedene Aspekte des Themenkomplexes mit Bezug auf die österreichische Literatur bietet. Schulte lässt die unterschiedlichen Formen der Ekstase Revue passieren und zeichnet das facettenreiche Erscheinungsbild des Phänomens nach: Erstens wird die Ebene des Erlebens thematisiert – von erkenntnisreicher Entrückung, Ich-Verlust und Transzendenzerfahrungen bis hin zu ekstatischen Rauscherlebnissen im schöpferischen Prozess. Zweitens betont Schulte das immanent Ungreifbare der Ekstase, das für die literarische Umsetzung des Erlebten von zentraler Bedeutung ist: „Dass sich das Phänomen begrifflicher Evidenz entzieht, fordert gerade eine poetische Sprache heraus, die die Spur des Unverfügbaren hält und auf die strikte Festlegung verzichtet“ (S. 20). Als Belege zieht die Autorin zwei Romane von Franz Werfel – „Die vierzig Tage des Musa Dagh“ und „Das Lied von Bernadette“ – sowie die Songtexte der Wiener Band „Buntspecht“ heran.

Der Beitrag von **Anna Dąbrowska** „Satirische Bilder der religiösen Ekstase in den Romanen von Sama Maani“ untersucht die kritische Position des Schriftstellers gegenüber (pseudo-)religiösen Ekstase-Erlebnissen, die zur politischen Propaganda und Massenmanipulation instrumentalisiert werden. Die Verzweckung kollektiver Rauscherlebnisse ist hierbei ein zentraler Aspekt der negativen

Bewertung ekstatischer Erfahrungen, wie Dąbrowska anhand ausgewählter literarischer Beispiele belegt.

Im zweiten Teil des Sammelbands sind die Beiträge zusammengefasst, die sich mit dem Phänomen des durch Sex, Alkohol, Drogen und andere Substanzen bedingten Rausches bei verschiedenen Autoren der österreichischen Literatur von der Wiener Moderne bis heute befassen.

Vahidin Preljevićs Beitrag zu Hermann Bahr und Felix Dörmann führt die Irrationalität als zentrales Element der Literatur der Wiener Moderne ein. Charakteristisch für die Epoche ist die Verbindung von erotischer Entrückung, Gier, radikalen körperlichen Grenzerfahrungen und imaginärem Kannibalismus mit dem ästhetisch und ethisch aufgeladenen Begriff des Dionysischen, die Preljević in seiner Untersuchung der beiden Autoren herausarbeitet. Das Streben nach einer völligen Selbstauflösung – das bei Bahr und Dörmann jedoch nie vollständig gelingt – spiegelt die Ich-Krise der Moderne wider und erklärt zugleich das ambivalente Verhältnis zum Rauschhaften. Die von den Autoren konzipierte „Nervenkunst“ beabsichtigte, „durch die Öffnung für Sensationen und Reize das Ich ‚mächtiger‘ und ‚kräftiger‘ zu machen und seine Grenzen bis ins Unendliche zu erweitern“ (S. 64). Die dionysische Wirkung von Drogen auf das Ich wird auch von **Irma Duraković** thematisiert. In ihrem Beitrag über Kokain im Werk von Hugo Bettauer zeichnet sie ein historisches Bild der gesellschaftlichen Rolle des Kokains als „Schmerztöter schlechthin“ (S. 85) in der vom Ersten Weltkrieg geprägten, sinnentleerten Existenz der Wiener Nachkriegsgeneration. Darüber hinaus beleuchtet der Beitrag das sachlich-medizinische Narrativ über den Drogenkonsum zu Beginn des 20. Jahrhunderts, das im Gegensatz zur Romantisierung von Exzessen und Rausch sie lediglich als „Mittel einer (existenziellen) Sicherung des Überlebens“ (S. 87) darstellte. Ein weiterer Aspekt der Literarisierung des Drogenkonsums findet sich im Artikel von **Maja Dębska**. In den untersuchten Texten von Stefanie Sargnagel und Teresa Präauer erfüllen Rauschmittel nicht nur eine hedonistische Funktion, sondern markieren auch einen anti-systemischen Gestus, der bestehende soziale Strukturen unterläuft: „Neben ihrer wohlbekannteren Rolle als Katalysator sozialer

Interaktion fungieren sie im literarischen Kontext als Marker für soziale Zugehörigkeit und entfalten spielerisches wie auch subversives Potenzial“ (S. 93). Am Beispiel der Werke der beiden Autorinnen wird gezeigt, wie Literatur zu einem „Raum des Spiels“ wird, der eine alternative Wirklichkeit eröffnet und auf diese Weise strukturbildend wirken kann. Rausch als Ausstieg aus einer unbezwingbaren, fremdenfeindlichen Realität ist eine andere Facette des Phänomens, die in diesem Band einen Platz findet. Ekstase und Rausch durch Alkohol und Drogen erweisen sich als „vermeintliche Katharsis“ (S. 120) in **Eva Höhns** Analyse des Romans „Drama“ von Arad Dabiri. Dabei wird der Rausch für den Protagonisten zu einem inneren transitorischen Raum, der mit Erlebnissen einer Realitätsflucht wegen sozialer Entgrenzung, Diskrimination und psychischen Leidens verbunden wird.

Rauscherlebnisse als eine eskapistische Reise aus der bestehenden Wirklichkeit finden sich auch in **Edit Király** Text über „On the road“ von Jack Kerouac und „Von Hier nach Dort“ von Peter Rosei. Kerousacs Protagonisten erleben ihre quasireligiösen mystischen Einigungsmomente mit der Außenwelt, die kaum versprachlicht werden können. Király kommentiert die Fähigkeiten der beiden Texte, schwer auszudrückende Zustände wiederzugeben: „In Roseis Text wird hingegen die bekenntnishafte Form vermieden, ja sie wäre nicht einmal denkbar, da alles als subjektive Wahrnehmung präsentiert wird, das Erlebte aber nur indirekt erschließbar ist.“ (S. 142) **Gábor Kerekes** vervollständigt in seiner Analyse des Romans „Morrison“ von Peter Henisch die Bandbreite der literarisch dargestellten Rausch- und Ekstaseerlebnisse um Erfahrungen, die durch Substanzen, Reisen, Musik und weitere extreme Situationen erzeugt werden.

Die dritte Gruppe von Texten beschäftigt sich mit dem ekstatischen Schreiben und der Rolle der Ekstase im schöpferischen Prozess. Ich-Verlust und Ich-Aufgabe erzeugen eine Form von Ekstase, die zu neuen kreativen Ausdrucksformen führt und aus der Überwindung des Rationalen hervorgeht. Dieses Spannungsfeld wird im Beitrag von **Reinhard M. Möller** am Beispiel von Konrad Bayers „*Der Kopf des Vitus Bering*“ untersucht: „Dieses Außersichsein kann die Form eines kreativen Rauschs

oder ‚raptus‘ als eine Form heteronomer Schaffenskraft annehmen“ (S. 175).

Paula Di Mauro und **Tamás Lénárt** untersuchen die ekstatischen Momente in Kafkas Werk aus unterschiedlichen Perspektiven. Di Mauro hinterfragt die von Max Brod geprägte Rezeption Kafkas als „ekstatischen Schriftstellers“ und setzt dem Argumente für einen strukturierten Schaffensprozess entgegen, wodurch der Fokus auf das ekstatische Schreiben selbst gelegt wird. „Die sogenannte ‚Ekstase‘ – eine weitgehend rezeptionsgeleitete und nachträglich kanonisierte Zuschreibung – lässt sich vor allem als Wahrnehmungseffekt Brods verstehen, der den tatsächlichen, strukturierten Schreibgewohnheiten Kafkas grundlegend widerspricht.“ (S. 189) Lénárt hingegen bejaht das Vorhandensein eines christlich-asketischen Ekstase-Musters bei Kafka und erweitert das von Daiber übernommene, jedoch als unzureichend empfundene Modell des Ekstatischen. Anhand zweier Kurzerzählungen zeigt er, wie das Fantastische in der Erzählung diese referenzielle Lesart vom Anfang an blockiert oder zumindest differenziert.

Während die Beiträge zu Kafka den Begriff der Ekstase vor allem im Spannungsfeld von Schaffensprozess, Körperpraxis und religiöser Symbolik verorten, richtet sich der Blick im Anschluss auf Stefan Zweig; seine Behandlung des Themas des Rauschs gewinnt in **Thorsten Carstensen**s Text zentrale Bedeutung. Carstensen analysiert sowohl Zweigs Interesse an ekstatischen Momenten bei von ihm bewunderten und beschriebenen Figuren als auch die sprachlichen und künstlerischen Inszenierungen von Ekstase in seinen Werken. Dabei zeigt sich bei Zweig eine systematische „Faszination für Momente, in denen der Mensch seine natürlichen und geistigen Beschränkungen transzendiert – sei es in den Künsten, den technischen Innovationen, der Architektur oder gar beim alltäglichen Morgenlauf“ (S. 244).

Lehel Sata rückt die Verbindung von Form und Inhalt in der Anagrammyrik in den Mittelpunkt seines Beitrags. Obwohl die Anagrammdichtung überwiegend rational konstruiert wird, eröffnen ihre überraschenden Zusammenhänge und der Abbau methodischer Zwänge Räume für rauschhafte Erfahrungen, die sich schreibtechnisch als originell und erneuernd erweisen. **Jelena**

Spreicer widmet ihren Aufsatz der Sprachekstase und Ästhetisierung des Schreibens in Wolf Haas' Roman „Verteidigung der Missionarstellung“. Ihr zufolge besteht das Ekstatische dieser Schreibpraxis darin, „das im Kern leere Spiel, das sich vor den Augen des Lesers entfaltet, zu genießen, ohne dem übermächtigen Bedürfnis nachzugeben, Bedeutung zu interpretieren oder zuzuschreiben“ (S. 292). Den Abschluss des Sammelbandes bildet **Judit Szabós** Beitrag, in dem die Ekstase als „Wirkung einer künstlerisch gestalteten medialen Erfahrung“ (S. 295) betrachtet wird. Am Beispiel von Albert Drachs *Das Kasperlspiel vom Meister Siebentot* (1965) zeigt Szabó aus rezeptionsästhetischer Perspektive, wie die endlosen Simulationen ekstatische Einflüsse auf das Publikum entfalten.

Die Beiträge dieses Bandes beleuchten sowohl die sozialen als auch die ästhetischen Dimensionen des Rausches und der Ekstase – die pathologischen wie die schöpferischen, die kollektiven wie die individuellen Aspekte. Gemeinsamer Ausgangspunkt ist die Frage nach dem Subjekt im Spannungsfeld zwischen Unterwerfung und Befreiung, Rationalität und Überschreitung, Ordnung und Entrückung. Der Band will dabei nicht nur eine Bestandsaufnahme liefern, sondern zugleich ein Plädoyer für die literarische und theoretische Auseinandersetzung mit jenen Erfahrungen darstellen, die seit jeher als das Andere der Vernunft gelten – und gerade hierin ihr kritisches Potenzial entfalten.

Sarajevo – Sofia – Bratislava, Dezember 2025

Irma Duraković

Maria Endreva

Eva Höhn

Herausgeberinnen des Sammelbandes *Rausch und Ekstase*

**RELIGIÖSE ERFAHRUNG
DER EKSTASE**

„Bitte ertränk mich“: Ekstase zwischen Transzendenz, Körper und Klang – von Racha Kirakosian über Franz Werfel zur Wiener Band Buntspecht

Sanna Schulte (Universität Reykjavik, Island)

Abstract Deutsch:

Der Beitrag untersucht „Ekstase“ als ästhetisch-anthropologisches Schlüsselphänomen an der Schnittstelle von Mystik, Körperlichkeit und poetischer Sprache. Ausgangspunkt ist Racha Kirakosians jüngste Studie *Berauscht der Sinne beraubt* (2025), deren begriffsgeschichtliche und phänomenologische Bestimmungen (Kontrollverlust, Entgrenzung, Ich-Verschiebung, Transzendenzenerfahrung) als heuristischer Rahmen dienen. Im zweiten Teil werden Erscheinungsformen der Ekstase in der österreichischen Literatur, exemplarisch bei Franz Werfel (*Die vierzig Tage des Musa Dagh*; *Das Lied von Bernadette*), analysiert und zwischen erotischer Überwältigung, religiöser Vision und poetischer Selbstreflexion verortet. Der dritte Teil bezieht die Songtexte der Wiener Band *Buntspecht* als „Pop-Lyrik“ in die Analyse ein und beleuchtet deren spezifische Sprachverfahren der Entgrenzung und Selbsttranszendenz. Eine komparative Synthese diskutiert Ekstase als Form ästhetischer Erkenntnis und als Schreib-/Singweise, die Körper, Gemeinschaft und Geist durchlässig macht.

Schlüsselwörter: Ekstase; Rausch; Mystik; Körper; Franz Werfel; Pop-Lyrik; Buntspecht; Erkenntnisästhetik

“Please drown me”: Ecstasy between Transcendence, Body, and Sound—From Kirakosian via Franz Werfel to the Viennese band *Buntspecht* (woodpecker)

Abstract English:

This essay explores “ecstasy” as a key aesthetic-anthropological phenomenon at the intersection of mysticism, embodiment, and poetic language. Building on Racha Kirakosian’s *Berauscht der Sinne beraubt* (2025, translated title: Intoxicated, deprived of the senses), I outline a

working definition (loss of control, boundary dissolution, self-displacement, transcendence). I then analyze manifestations of ecstasy in Austrian literature, focusing on Franz Werfel (*The Forty Days of Musa Dagh*; *The Song of Bernadette*), where erotic overwhelm, religious vision, and poetic self-reflexivity intersect. Finally, I turn to the Viennese band *Buntspecht*, reading selected song lyrics as contemporary pop-poetry that stages ecstasy through language and performance. A comparative synthesis argues that ecstasy functions as aesthetic cognition and a mode of writing/singing that renders body, community, and mind permeable.

Keywords: ecstasy; intoxication; mysticism; embodiment; Franz Werfel; pop lyrics; Buntspecht; aesthetics of knowledge

Einleitung: Ekstase als literarische und poetische Erkenntnisform

Die Begriffe Rausch und Ekstase sind im kulturgeschichtlichen Diskurs verknüpfte, doch nicht deckungsgleiche Größen: Während der Rausch (verbunden mit Drogen oder Alkohol) meist als intensiver Erregungszustand mit temporärem Kontrollverlust beschrieben wird, tendiert die Ekstase zur liminalen Erfahrung der Versenkung, Transzendenz und – nicht selten – zur spirituellen Dimension des Ergriffenseins.¹ Für die österreichische Literatur sind beide Phänomene doppelt interessant: als Gegenstand (Figurationen des Entgrenzten) und als Schreibweise (Sprachrausch, poetische Exzessformen, automatische Verfahren).

„Das Schreiben ist das größte, das unbewusste, das ekstatische Geschehen, das man sich nur denken kann“², schreibt Rainer Maria Rilke und stellt somit den Konnex zwischen Ekstase und

1 Pfister 1959, S. 944–987.

2 In *Briefe an einen jungen Dichter* heißt es dann weiter und in Erklärung des ekstatischen Geschehens und seiner Rückführung auf einen Wunsch, der aus innerer Tiefe (die an Celans „allereigenste Enge“ der Meridian-Rede erinnert) aufsteigt: „Gehen Sie in sich. Erforschen Sie den Grund, der Sie schreiben heißt; prüfen Sie, ob er in der tiefsten Stelle Ihres Herzens seine Wurzeln ausstreckt, gestehen Sie sich ein, ob Sie sterben müssten, wenn es Ihnen versagt würde zu schreiben.“ Rilke 2022, S. 6 f.

Schreibpraxis her, der für diesen Beitrag zentral ist. Die Argumentation verfolgt drei Ziele: erstens die Ekstase auf der Basis von Racha Kirakosians Monographie *Berauscht der Sinne beraubt* begrifflich zu definieren und zu diskutieren;³ zweitens Erscheinungen der Ekstase bei Franz Werfel zu untersuchen, wobei *Die vierzig Tage des Musa Dagh* und *Das Lied von Bernadette* als paradigmatische Texte zwischen Eros, transzendenter Selbsterfahrung und poetischer Selbstreflexion gelesen werden; drittens Songtexte der Band *Buntspecht* analytisch einzubeziehen, um die ästhetische Aktualität ekstatischer Rede in der Pop-Lyrik zu zeigen. Methodisch stützt sich das Unternehmen auf mystik- und religionswissenschaftliche Einsichten, auf kulturwissenschaftliche Sensoriums-Diskurse sowie auf close readings.

Ekstase mit Kirakosian definieren: Körper, Transzendenz, Erkenntnis

Kirakosians 2025 erschienenes Buch *Berauscht der Sinne beraubt* versammelt historische, religionsanthropologische und begriffliche Fäden, um die Ekstase als ambivalente, schwer fixierbare Erfahrung zu konturieren. Ausgangspunkt von Kirakosians Untersuchung ist die kindliche Erfahrung des Schaukelns:

Erinnern wir uns zurück an unsere Kindheit: Wir sitzen auf einer Schaukel, wollen so schnell so hoch wie nur möglich schwingen, immer höher und höher ... Kontrollverlust, Entgrenzung, Ich-Verlust, Transzendenzerfahrung: Das ist nur eine kleine Auswahl von Zuständen, die Menschen nennen, wenn sie bewusstseins-überschreitende Erlebnisse schildern. Bei wiedererlangtem vollem Bewusstsein wird das Erfahrene als Glücksgefühl bezeichnet. [...] Ekstase.⁴

Zwei ihrer Beobachtungen sind hier leitend: Ekstase kann als bewusstseinsüberschreitender Zustand definiert und mit den Worten Kontrollverlust, Entgrenzung, Ich-Verlust und Transzendenzerfah-

³ Kirakosian 2025.

⁴ Kirakosian 2025, S. 13.

rung beschrieben werden, retrospektiv erscheint das Erlebte als Glücksgefühl. Zugleich ist der Ekstase etwas Ungreifbares immanent: Sie entzieht sich als Zustand ebenso wie als Begriff der eindeutigen Festlegung, lässt sich vielleicht sogar am ehesten als Auflösung rationaler und zu konkreter Zuschreibungen denken.

Weil Ekstase so oft und unterschiedlich definiert wurde und wird, bringen Lexika zur Klärung dessen, was Ekstase sein soll, wenig. Die Definitionen rangieren zwischen einem überwältigenden Gefühl großer Freude, einem religiösen Zustand der Selbst- oder Gottestranzendenz und einer amphetaminbasierten Partydroge aus der Techno-Szene. Das Nichtevidente gehört zum Wesen der Ekstase. Anders gesagt: Ekstase verwischt ihre Spuren; das Phänomen entzieht sich.⁵

Dass sich das Phänomen begrifflicher Evidenz entzieht, fordert gerade eine poetische Sprache heraus, die die Spur des Unverfügbaren hält und auf die strikte Festlegung verzichtet. Entscheidend ist Kirakosians Gegenakzent zum gängigen Verdacht der Benebelung: Ekstase sei – so ihre These – nicht primär Betäubung, sondern Erkenntnispraxis jenseits gewohnter Wahrnehmungsmuster⁶. Beim Sprung aus dem Bereich der Logik und der klaren Definitionen in die Auflösung kommt dem Körper zentrale Bedeutung zu; das Spüren löst als Kategorie der Weltwahrnehmung das Denken ab. „Transzendenzenerfahrungen beginnen immer mit dem Körper, auch wenn sie eigentlich darauf abzielen, diesen hinter sich zu lassen.“⁷ Damit ist Ekstase weder rein geistig noch bloß physiologisch; sie ist eine Schnittstellen-Erfahrung und lässt sich auch als Schwellenzustand beschreiben. Die Ekstase eröffnet einen liminalen Raum, der fluide und wandelbar ist, tiefgreifende (auch psychologische) Veränderung und Verwandlung sind möglich und können auch mit ritueller Bedeutung aufgeladen werden: Nach der Ekstase ist der Mensch ein anderer.⁸

Für die theologische und religionswissenschaftliche Flanke des

5 Ebd. S. 17.

6 Vgl. ebd. S. 66f.

7 Ebd. S. 27.

8 Vgl. zur Liminalität Turner 1964, S. 4-20.

Themas sind zwei Diskurse hilfreich. Erstens beschreibt die jüngere Zohar-Forschung – hier vor allem Melila Hellner-Esheds Studie *A River Flows from Eden. The Language of Mystical Experience in the Zohar* – Mystik als Gruppen- und Sprachpraxis: Erweckung und Erregung („awakening and arousal“) sind nicht nur Inhalte, sondern Sprachakte, die flussgleich – verwiesen wird hier auf das Motiv des aus Eden strömenden Flusses – Erkenntnis und Lust verschalten.⁹ Typisch für den Diskurs über Ekstase ist dabei die Dialektik, dass das ekstatische Geschehen einerseits außerhalb der Sprache und ihrer Erkenntnismittel verortet, aber gleichzeitig auch als Sprechakt charakterisiert wird – eine Definition, die weit über Einzelphänomene wie In-Zungen-Sprechen oder sprachlich artikuliert Zauberformeln hinausgeht. So zeigen zweitens Forschungsbeiträge aus *Eros und Religion. Erkundungen aus dem Reich der Sinne* (2007)¹⁰, dass erotische und religiöse Bildwelten nicht rein antagonistisch sind, sondern in Ambivalenz zueinander stehen, selbst als dialektisch zu betrachten sind und einen Spielraum eröffnen: zwischen Vergiftung und Befreiung, Normierung und Transgression, Körperkult und Askese.¹¹ Zusätzlich plädieren kulturwissenschaftliche Sensoriums-Debatten für eine poetische Epistemologie, in der sich Natur- und Selbsterkenntnis aus der Wahrnehmung der Welt generiert und bei der alle Sinne zusammenspielen.¹²

Kurz: Ekstase ist keine bloße Randerscheinung, sondern durchaus ein ästhetischer Modus, in dem Körper, Sprache und Menschen miteinander in Verbindung treten und in dem sich – und genau das macht sie so poetisch – Erkenntnis und Verwandlung ereignen. Die literarischen Möglichkeiten, Ekstase in Szene zu setzen und auch mit religiöser Erweckung zu verbinden, finden wir ganz exemplarisch bei Franz Werfel. Seine Beschreibungen setzen den liminalen ekstatischen Zustand in den Mittelpunkt. Dieser Annäherung an die Ekstase stehen die Songtexte der Wiener Pop-

9 Vgl. Hellner-Eshed 2009, bes. Kap. 10-13.

10 Martig / Karrer 2007.

11 Vgl. ebenda, hier vor allem die Einleitung: Martig / Karrer: S. 7-11.

12 Vgl. Stuckrad 2018 (Counterpoint: Navigating Knowledge).

Band *Buntspecht* gegenüber, die zwar auch die Ekstase zum Thema haben, gleichzeitig jedoch auch ein Nahverhältnis zu ihr suchen und dieses mit ihrer Musik performen.

Franz Werfel: Kosmische Überwältigung und erotische Ekstase

Lache jetzt nicht und nenne mich nicht Arschkriecher: Der Werfel hat mir sein *Lied von Bernadette* geschickt (auf deutsch) ... und, leck mich Arsch, ich kann's nicht ändern: es ist ein Meisterwerk. Nie hat der Mann sowas vorher geschrieben, ich kann nur den Kopf schüteln. Es wird auch ein Welterfolg, glaube ich.¹³

So schreibt Hermann Borchardt an George Grosz am 25. Mai 1942 über Franz Werfel, der die Literaturszene seiner Zeit gespalten hat und von ihr teilweise euphorisch gefeiert und teilweise (wie beispielsweise von Karl Kraus, derauch von Werfels fragwürdigen politischen Ambitionen irritiert war) als gefällig abwertet hat. Hier bei Borchardt stößt er auf Begeisterung. Bevor das *Lied von Bernadette* mit dem Ziel, öffentliche und klerikale Autorität in ihrem Umgang mit ekstatischer Erkenntnispraxis zu zeigen, hier kurz untersucht wird, muss auch Franz Werfels *Die vierzig Tage des Musa Dagh* angesprochen werden; nicht zuletzt weil Racha Kirakosian dem Text in ihrer Studie einen hohen Stellenwert zuweist, der darin als literarische Verknüpfung von Todesangst und Transzendenz fungiert, die heute in den Neurowissenschaften zentral ist und umfassend erforscht wird.¹⁴

Werfels Erzählweise verschränkt religiöse und körperliche Überwältigung, ohne sie zu identifizieren. In *Die vierzig Tage des Musa Dagh* kulminiert eine Kindheits-Passage in einem Kippeffekt von

¹³ Brief von Hermann Borchardt an George Grosz am 25. Mai 1942. In: Haarmann / Hesse / Laier 2019. Diesen Hinweis auf die freundliche Rezeption der *Bernadette* auch bei den Zeitgenossen, die (wie dem Zitat zu entnehmen ist) durchaus ihre Vorbehalte gegen Werfel hatten, verdanke ich einem enthusiastischen Briefwechsel über Werfel-Lektüren mit Lukas Laier, einem der Mitherausgeber der Werke und Briefe Hermann Borchardts.

¹⁴ Vgl. Kirakosian 2025, S. 132-134.

Lebensgefahr zu Selbst-Transzendierung. Todesangst, Welt-Einsamkeit und erotische Entladung fallen ineinander:

Die Todesangst zerrann, und ein wunderbarer Gleichmut trat an ihre Stelle. Er streckte sich aus wie zum Schlaf. Der überreiche Himmel der Augustnacht stand unbeweglich über ihm. Unter den Milliarden Sternen flimmerte keiner. Stephan war allein in und mit der ganzen Welt. [...] Dort oben fing ein Atmen an, ein Lichtgewoge, ein Näherkreisen. Weich hob es Stephan auf und küsste ihn, weil er so schwach war, so wehrlos, verlassener als irgend etwas. Alle Wonne der Welt sammelte sich in einem einzigen Punkt, und dieser Punkt lag mitten in ihm selbst. Er wußte nicht, was mit ihm geschah. Zum erstenmal im Leben ergoß sich sein Geschlecht. Er schlief ein, verschmolz mit der Erde, totenhaft.¹⁵

Die Szene ist doppelt „ekstatisch“: ex-stasis als Heraustritt (Ich-Verlust, kosmische Einswerdung) und als intensio (maximale Verdichtung von Lust und Sinn „in einem einzigen Punkt“). Werfels Sprache tastet – unter anderem anhand der Metaphorik von Licht und Dunkelheit – die Grenze des Sagbaren ab; Licht- und Atemstrom erinnert an zoharische Bildlichkeit, mit der die mystische Vereinigung als energetische Durchlässigkeit und fließendes Licht beschrieben wird.¹⁶ Der entscheidende Zug ist die Ambivalenz: Erlösungsglimmer und Todesnähe koexistieren. Ekstase stiftet kein Heilsversprechen, sie schneidet als Erfahrung der Allverlorenheit zugleich in die Kontingenzen und bildet einen Kontrapunkt zur existenziellen Gefährdung des jungen Lebens des Protagonisten.

In *Das Lied von Bernadette* wird die Ekstase zum gesellschaftlichen Ereignis. Die Visionen in Massabielle sind Entrückungen unter den Augen einer Öffentlichkeit aus Klerus, Behörden und Dorfgemeinschaft. Die Protagonistin gerät in jenen Schwebestadium, den Kirakosian als Kombination aus körperlicher Intensität (Anästhesie gegen Kälte, Schmerzreduktion, Blickfixation) und transzendenter Adressierung beschreibt. Welfels poetische Ökonomie

¹⁵ Werfel 1988, S. 347.

¹⁶ Hellner-Eshed 2009, vgl. hier vor allem die Kapitel 12-14 mit dem Schwerpunkt auf „contained mystical experience“.

arbeitet mit Sichtbarkeits- und Unsichtbarkeitsregie: Die Gemeinde sieht Bernadette, nicht aber „die Dame“, ein klassisches Setting ekstatischer Epiphanie, das die Spannung zwischen Privaterlebnis und öffentlicher Deutung erzeugt. Die Sprache registriert doppelte Autorität: die des Körpers (Zeichen, Gesten) und die einer Botschaft, die niemand unmittelbar besitzt, sondern die als Glaubens- und Machtfrage verhandelt wird. So wird Ekstase hier zum politischen Phänomen, das gesellschaftliche Autorität und Heilsgeschichte miteinander verschränkt.¹⁷

Werfels Text verweigert einfache Dichotomien. Die Vision ist weder Halluzination noch sakramentaler Automatismus. Vielmehr ritualisiert der Roman den Zwischenraum: Ekstase als „Sache der Anderen“ (der Deutenden) und als Eigenes (der Erfahrenden). Diese Doppelperspektive erzeugt eine poetische Ambiguität, die – im Sinne von Hellner-Esheds „contained mystical experience“ – die Erfahrung fasst, ohne sie zu fixieren.¹⁸

Pop-Lyrik als Ekstase-Labor: *Buntspecht*

Die Texte der sechsköpfigen Wiener Indie-Pop-Band *Buntspecht* kultivieren einen Sprachrausch, der Figuren des Entgrenzten tastend erprobt. Drei Aspekte seien hervorgehoben: 1. Maskenspiel und Ich-Verrückung, 2. Ekstase der Selbstentäußerung, 3. Schmerzlust und Naturkontakt.

Unter den Masken, da funkeln die Zähne,
Und ich gehe tasten, weil ich mich für meine schäme.
Und der Himmel, der ist blau, so blau,
Und mein Kopf ist es auch, Weihrauch ...
Hab die letzte Nacht wieder mal zu tief reingetaucht.¹⁹

¹⁷ Vgl. Bühler 2007, S. 83-90. Vgl. auch: Vollmer 2007, S. 145-164.

¹⁸ Vgl. Hellner-Eshed 2009, Kap. 13.

¹⁹ Buntspecht 2019.

Mit diesen Zeilen beginnt eines der erfolgreichsten Lieder der Band mit dem Titel *Unter den Masken*. Die Verse zeichnen eine dissimierte Subjektivität: Die Scham als Rückzugsbewegung ins Innere steht der Tastbewegung als körperliche Erkundungstour gegenüber, diese Eröffnung eines fluiden Raumes mit gegensätzlichen Bewegungen findet in einem starren Außen (Maske) und einem gierigen Innen (Zahn – Biss – Begehren) eine Dopplung. Im Changieren dieser scheinbaren Gegensätze werden geistige wie körperliche Spielräume abgetastet und dabei in ihrer Ambivalenz bestätigt. Das lyrische Ich operiert im Halbdunkel einer Selbstsuche; die Syntax („ich gehe tasten“) performt sensorische Unsicherheit. Ekstase erscheint hier nicht als Feuerwerk, sondern als latente Entkopplung, eine leise und langsame Entrückung aus der Normalität. Das ist – mit Kirakosian gedacht – kein Benebelungs-Klischee, obwohl hier auch der Weihrauch direkt angesprochen ist, sondern eine Erkenntnisbewegung in Richtung eines Gegenübers: „Und wir liegen schon lang, sprich: seit einer Stunde bei dir. / Und ich seh dich bloß an, während du mich beinah berührst.“²⁰

Im weiteren Verlauf des Songtextes bildet sich das virtuose Changieren zwischen scheinbar entgegengesetzten Polen weiter aus, der Spielraum erstreckt sich zwischen nicht weniger als Vergänglichkeit und Ewigkeit: Der Vers „all die Dinge, die waren, sind es deiner Meinung nach noch immer“ hebt die zeitlichen Schranken sprachspielerisch auf, als sei die Unterteilung der Zeit in Vergangenheit und Gegenwart nur eine grammatikalische Absonderlichkeit; im offiziellen Video zum Song wird diese Entzeitlichung durch rückwärts abgespielte Szenen filmisch umgesetzt. Der Refrain entwirft für einen ephemeren Moment – und zusätzlich im Konjunktiv – Dauer: „Denn du bist verrückt genug, um dich in dieser Welt zu verlieben. / Aber die Welt ist viel verrückter als du und fast wär etwas von uns geblieben.“²¹

Diese vom Verliebtsein angetriebene plötzliche Einsicht in die Verrücktheit Welt kulminiert (und das lässt sich auch als körperlicher Höhepunkt lesen) in einer Strophe, die nicht nur plötzlich in den

20 Buntspecht 2019.

21 Ebd.

Dialog wechselt und damit die Erkenntnisbewegung in Richtung eines Gegenübers einlöst und noch dazu Antwort findet, sondern auch den Himmel zum Ort des Todes durch Ertränkt-werden erfleht:

Und über den Dächern da hängt das blaue Tuch,
Färbt sich langsam schwarz und du bist das, der ruft:
Bitte ertränk mich, ja, bitte ertränk mich,
Bitte ertränk mich, ja, bitte ertränk mich,
Bitte ertränk mich, ja, bitte ertränk mich!²²

Hier fallen Ekstase und Tod in Eins. Durch Hingabe und Loslassen werden Sterben und Neugeborenen-werden praktiziert, die Metaphorik des reinigenden Wassers und der erleuchtenden Taufe unterstreichen den Charakter der Verwandlung im liminalen Raum, der durch die Ekstase möglich wird. *Buntspecht* geht über die reine Beschreibung der Ekstase im Songtext weit hinaus, sie wird performt: Das zunächst (in den ersten Strophen) nur gehauchte Echo einer zweiten Stimme wechselt abrupt in den flehenden Ruf einer Stimme am Kipppunkt mit minimaler instrumentaler Begleitung. Ekstase bedeutet hier auch, für einen Moment aus dem Song zu fallen; das ist ein kreativer Weg, den liminalen Raum als Zwischen- und Schwellenzustand (auch beim Konzertbesuch) erlebbar zu machen. Das Musikvideo begleitet das Flehen ebenfalls durch ein kurzes Aussetzen: Stillstand. Dann wird eine starke Lichtmetaphorik eingesetzt, um Körpergrenzen aufzulösen, den Körper und seine Umgebung für Augenblicke ununterscheidbar zu machen.

Ästhetisch schließt daran das Musikvideo zu *Benütz mich* an. In diesem wird der Sänger Lukas Klein mit dem Hintergrund bemalt und damit gleichzeitig ausgelöscht in einer Weise, dass Stück für Stück der Hintergrund hinter ihm sichtbar wird und er selbst mit jedem Pinselstrich mehr verschwindet. Der eigene Körper wird hier als Medium der Durchlässigkeit sichtbar gemacht; ihn insofern als Funktion (sich selbst auszuliefern) zu betrachten, korrespondiert mit dem Songtext:

22 Ebd.

Drück mich aus wie den dreckigen Schwamm
Mit dem du dein Geschirr wäscht
Zerknüll mich wie den miesen Roman
Den du in den Müll fetzt
Rauch mich wie deine Marlboros
Verschmier mich wie deine Hände
Über Leinwände, das Rot

Benützt mich, verwend mich
Strahl durch mich hindurch
Hauptsache ist, ich sehe kurz.²³

Beide Lieder knüpfen die Ekstase an Selbstentäußerung, die gewaltsam anmutet: Die Zeilen „Bitte ertränk mich“ und „Benützt mich“ exponieren die passivierende Imperativstruktur des Begehrens. Schon der Titel *Benützt mich* bildet einen scheinbar paradoxen Imperativ des Sich-Hingebens: Ich-Abgabe als Wille. In der Logik religiöser Mystik spiegelt sich hier säkular die Askese des Selbst, die Lust als Zugang zum Anderen begreift und bejaht, trotz (oder sogar gerade wegen) des Verlustes des eigenen Ichs, der Aufgabe des Egos. Die Entgrenzung von sich selbst wird zur Befreiung. Das Setting ist eine spielerische Radikalisierung dieser Dialektik: Der Körper und die Stimme verwandeln das riskante Gebet der Selbstentmächtigung in eine tänzerische Selbstsuche – das ist nichts nur Hingabe aufs Äußerste getrieben, sondern auch Ekstase mit ironischer Brechung.

Die zärtliche Hingabe in (buchstäblich gelesen hier allerdings durchaus schon mit Aufruf zum Mord) in *Unter den Masken* verwandelt sich zu einer Selbstaufgabe mit masochistischer Konnotation in *Benützt mich*, die in *Brennnesseln*²⁴ eine weitere Ausgestaltung vor allem auf der Ebene der Bilder erfährt: In *Brennnesseln* kippt der Blumenschmuck ins Ekstatische; die Schönheit, die traditionell im Bereich des Anschauens und Riechens liegt, verschiebt sich zum masochistischen Spüren auf der Haut, das an

²³ Buntspecht 2021.

²⁴ Buntspecht 2025.

mönchische Selbstgeißelung erinnert: „Und jeder will Rosen, will Tulpen, frisch gepflückt. / Das Schönste aber sind Brennesseln, frisch an die Brust gedrückt.“ Der Text operiert mit einem Kippeffekt zwischen positiver und negativer Ästhetik: Schönheit, die sticht; Lust, die wehtut; das Geschenk, das schmerzt. Das ist – ikonografisch – nah an den mystischen Bildfeldern von Stigmata und Liebeswunden, hier allerdings radikal diesseitig: keine Transzendenzinstanz, sondern Natur als Widerstand und Resonanzkörper. Kirakosian verweist auf das deutsche Wort „Schmerzensfreude“ für ein Leiden, das sich an eine Heilsgeschichte knüpft,²⁵ den Schmerz als Martyrium und die Vorstellung, „dass der körperlich empfundene Schmerz zu einer ekstatischen Begegnung mit dem Göttlichen führt.“ (S. 89) Buntspechts Ekstase des schmerzhaften Spürens reiht sich indirekt darin ein und lässt sich lesen als Übertreibung der Sinne in Richtung einer Intensivierung an Wirklichkeit bis jenseits der Grenze.

Formell kultiviert *Buntspecht* eine hochgradig bildaffine Syntax aus Alliterationen, synästhetische Überblendungen und semantische Doppelflair-Wörter, die Sinnüberschreitungen durchaus auch sprachlich generiert. Der Song avanciert so zum rituellen Raum: Körper (Tanz), Gemeinschaft (Konzert), Stimme (Frontmann) und Text (Bildräume) verklammern sich zu jenen „Arenas of the Nocturnal Delight“²⁶ (übersetzt: Arenen nächtlichen Entzückens oder nächtlicher Wonne), die Hellner-Eshed als kollektive Mystik beschreibt, hier übertragen auf den Bereich der Popkultur.

Dass Ekstase im Körper beginnt, wie wir bei Racha Kirakosian gelesen haben, zeigt sich beim Schriftsteller Franz Werfel und der Band *Buntspecht* anhand von zwei unterschiedlichen Modi einer Ästhetik der Ekstase, die sich bei Werfel um Atem, Licht und Sternenzelt sowie Orgasmus drehen, bei *Buntspecht* dagegen Stimme, Tanz und Schmerzlust stilisiert.⁷ Beide Zugänge sind durch ihre Ambivalenz lebendig: Glück und Angst fallen bei Werfel ineinander, Scham und Lust verbinden sich zu einer zweiseitigen Ek-

²⁵ Kirakosian 2025, S. 87f.

²⁶ Vgl. Hellner-Eshed 2009, Kap. 6 insbesondere den Abschnitt S. 125-127.

stase bei *Buntspecht*. Beide Zugänge verschieben das Ekstatische außerdem in den Bereich der Kunst, eine metaphorische Hochspannung entsteht aus den signifikanten Bildern wie der Lichtwoge bei Werfel und aus den spielerischen Bewegungen zwischen Ich-Ferne sowie -Nähe. Es sind vor allem die sprachlichen Verfahren, die Erkenntnisräume erzeugen, die nicht begrifflich zu verstehen sind, wohl aber poetisch und körperlich-affirmativ.

Ekstase als ästhetische Praxis

Was bei Kirakosian als bewusstseinsüberschreitende Erfahrung bestimmt wurde, erhält in der literarischen Praxis seine konkrete Gestalt: Werfel zeigt, wie der ekstatische Moment zwischen Tod und Leben, zwischen Ich-Aufgabe und Welt-Verschmelzung oszilliert; *Buntspecht* transformiert dieselbe Dynamik in den Klangraum der Pop-Lyrik, wo Stimme und Rhythmus zur Sprache der Entgrenzung werden. In beiden Fällen wird das Unsagbare nicht umgangen, sondern ästhetisch in Szene gesetzt. Ekstase ist weder bloßer Rausch noch Garant der Wahrheit. Sie ist eine ästhetische, wenn nicht gar sprachliche Praxis, die Welt neu, sinnhaft und sinnlich wahrnimmt und ausdrückt. Wenn Ekstase mit Kirakosian „Nichtevidenz“ ist, dann ist Literatur ihr natürliches Medium: Sie hält die Spur des Unsagbaren, indem sie Rhythmus, Bild und Stimme so disponiert, dass Erkenntnis nicht als Ergebnis, sondern als Ereignis aufscheint. Werfel zeigt die existentielle Gravitation einer modern religiösen Ekstase; *Buntspecht* aktualisiert die Form als kollektive und sensuelle Pop-Liturgie. In beidem bestätigt sich die Idee der Mystikforschung: Ekstase findet sich in (ästhetischen) Formen, die sie ermöglichen, ohne sie zu verwalten oder reglementieren. Und darin liegt ihre poetische und philosophische Produktivität: Sie zwingt uns, anders zu erfahren, und hält die Möglichkeitsräume der Verwandlung für uns offen.

Quellenverzeichnis

Primärtexte

- Buntspecht: *Unter den Masken*. In: *Draußen im Kopf*. Album. Wien 2019.
Buntspecht: *Benütz mich*. In: *Spring bevor du fällst*. Album. Wien 2021.
Buntspecht: *Brennnesseln*. In: *Konstrukt 5*. Album. Wien 2025.
Rilke, Rainer Maria: *Briefe an einen jungen Dichter*. Stuttgart: Reclam 2022.
Werfel, Franz: *Die vierzig Tage des Musa Dagh*. Frankfurt am Main: Fischer 1988.
Werfel, Franz: *Das Lied von Bernadette*. München: Piper 2020.

Forschungsliteratur

- Bühler, Pierre: *Eros und Religion aus biblisch-theologischer Sicht*. In: Martig, Charles / Karrer, Leo (Hg.): *Eros und Religion. Erkundungen aus dem Reich der Sinne*. Marburg: Schüren 2007, S. 83-90.
Haarmann, Hermann / Hesse, Christoph / Laier, Lukas (Hg.): *Hermann Borchardt – George Grosz. „Lass uns das Kriegsbeil begraben!“ Der Briefwechsel*. Göttingen: Wallstein 2019.
Heller-Eshed, Melila: *A River Flows from Eden. The Language of Mystical Experience in the Zohar*. Stanford: Stanford University Press 2009.
Kirakosian, Racha: *Berauscht der Sinne beraubt. Eine Geschichte der Ekstase von der Antike bis zur Love-Parade*. Berlin: Propyläen 2025.
Martig, Charles / Karrer, Leo (Hg.): *Eros und Religion. Erkundungen aus dem Reich der Sinne*. Marburg: Schüren 2007.
Pfister, Friedrich: *Ekstase*. In: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 4. Stuttgart: Hiersemann 1959, S. 944-987.
Stuckrad, Kocku von: *Making Senses: Poetic Knowledge of Nature in Science, Art, and Shamanic Ritual*. In: *Counterpoint: Navigating Knowledge* 2018.
Turner, Victor W.: *Betwixt and Between. The Liminal Period in Rites de Passage*. In: Helm, June (Hg.): *Symposium on New Approaches to the Study of Religion. Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Association*. Seattle: University of Washington Press 1964, S. 4-20.
Vollmer, Ulrike: *Heilige Ehrfurcht oder banaler Voyeurismus? Mutter(Gottes)schaft sinnlich betrachtet*. In: Martig, Charles / Karrer, Leo (Hg.): *Eros und Religion. Erkundungen aus dem Reich der Sinne*. Marburg: Schüren 2007, S. 145-164.

Prof. Dr. Sanna Schulte

ORCID ID: 0009-0006-9413-0675
School of Humanities:
Faculty of Languages and Cultures
Háskóli Íslands
Veröld - Hús Vigdísar
Brynjólfgata 1
IS-107 Reykjavík

Satirische Bilder der religiösen Ekstase in den Romanen von Sama Maani

Anna Dąbrowska (Jagiellonen-Universität, Polen)

Abstract Deutsch:

Der Beitrag bietet ein Close Reading ausgewählter Szenen aus Sama Maanis Romanen *Ungläubig* (2014), *Teheran Wunderland* (2018) und *Žižek in Teheran* (2021). Untersucht wird, wie sich religiöse Ekstase in den dargestellten Welten manifestiert und welche Folgen sie für die Figuren und die erzählte Realität hat. Darüber hinaus wird analysiert, mit welchen literarischen und satirischen Mitteln Maani dieses Phänomen inszeniert und kritisch reflektiert.

Schlüsselwörter: Ekstase, Religion, Menschenmasse, das Satirische

Satirical Images of Religious Ecstasy in the Novels of Sama Maani

Abstract English:

The contribution provides a close reading of several pertinent scenes from the novels *Ungläubig* (2014), *Teheran Wunderland* (2018), and *Žižek in Teheran* (2021) by Sama Maani. The question is explored as to what religious ecstasy consists in the world depicted and what consequences it has. Furthermore, the means the author uses to create its satirical image are examined.

Keywords: ecstasy, religion, crowd, satirical

Einleitend

Sama Maani wurde 1963 in Graz geboren und lebt heute in Wien. Er ist Psychiater und Psychoanalytiker von Beruf, arbeitet aber jetzt vor allem als freier Schriftsteller. Seine Eltern stammen aus dem Iran.¹ In seinem Schaffen befasst er sich vor allem mit der Kritik am Islam und am theokratischen Regime im Iran. Den be-

1 Vgl. dazu: <https://samamaani.blogspot.com/> [letzter Zugriff am 03.06.2025]

kennenden Atheisten beschäftigt zudem die Religion im Allgemeinen und das menschliche Bedürfnis nach einem höheren Wesen. Am Beispiel seiner Figuren wird oft sichtbar, dass die Vorstellung von Gott in der menschlichen Psyche, und zwar im Bewusstsein oder nur im Unbewussten, tief verankert ist. Deswegen geraten manche Figuren in seinen Werken in Abhängigkeit von einem vermeintlichen Messias, wobei die Begeisterung für das nur eingebil-dete Göttliche sie zur Ekstase führt.

Der Begriff Ekstase bezeichnet eine Transzendenzerfahrung;² Ekstase ist „das Heraustreten, das Außersichsein, u. zwar genauer das Heraustreten aus dem gewöhnlichen Zustand, der Ausnahmezustand gesteigerter Gefühls- und Seelenerregung, oft unter Zurücktreten oder Verschwinden des klaren Bewußtseins, was auch körperlich zum Ausdruck kommen u. verschiedene Stärke annehmen kann, von vorübergehender Dauer ist u. mannigfache Erscheinungsformen zeigt“.³ Sowohl im antiken als auch im heutigen Sprachgebrauch kann der Begriff „Ekstase“ nicht nur einen anormalen, krankhaften Zustand, sondern auch einen besonderen, nicht pathologischen Affekt wie etwa Bewunderung beschreiben.⁴

Die religiöse Ekstase wird von Maani in einem satirischen Licht dargestellt, denn ihr Wesen und die damit verbundenen Folgen eignen sich für ein Objekt der Kritik. Ihr Bild passt zu dem oben angeführten Zitat, aber sie erscheint auch als geistige Verwirrung, Verlust der eigenen Urteilskraft und Ausdruck geistiger Unmündigkeit. In den Romanen Maanis wird ihr psychopathologisches, gefährliches und manipulatives Potenzial betont. Zu ihren Konsequenzen gehören destruktive Massenphänomene (wie sie schon unter anderem Elias Canetti in seiner Studie *Masse und Macht* beschrieben hat).⁵ Im vorliegenden Beitrag wird untersucht, warum sie satirisch dargestellt wird und durch welche Mittel dieses Bild entsteht.

2 Vgl. Zirfas 2013, S. 13.

3 Pfister 1959, S. 944.

4 Vgl. ebd., S. 944.

5 Vgl. Canetti 1995, z.B. S. 18.

Wenn hier von einer satirischen Darstellung die Rede ist, dann ist die Kritik an „Misständen oder Mängeln“⁶ gemeint. Eine wichtige Rolle in einer solchen Konzeption spielt das Komische, welches auf „einer Unverhältnismäßigkeit, einer Unangemessenheit, einer Inkongruenz, einer Anomalie, einer Skript-Opposition, einem Regelverstoß, einer Normverletzung oder einer Erwartungsdurchbrechung“ basiert und oft Lachen zur Folge hat.⁷ In satirischen Texten kann das Komische u.a. aufgrund der Übertreibung der Laster und somit der „transparenten Entstellung“ des satirischen Objekts⁸, der Verstellung, Verdrehung oder Ironie entstehen. Dabei handelt es sich meistens nicht um den heiteren Humor, der ohne Kritik oder Aggression auskommt. Vielmehr geht das Satirische mit einem mehr oder weniger verspottenden Komischen einher. Während die Verspottung ausschlaggebend für das Satirische im Sinne von Juvenal ist, wird sie im Satirischen im Sinne von Horaz weniger direkt ausgedrückt. Im letzteren Fall steht das Scherzhafte im Vordergrund.⁹ Da jedoch die Kritik allgemein zur Grundlage des Satirischen gehört, erscheint die Feststellung über den mehr oder weniger verspottenden Charakter des Satirischen doch berechtigt.

Ekstase aufgrund der Verwandlung in Frauen im Roman *Žižek in Teheran*

Die satirische und ausführliche Beschreibung ekstatischer Rituale ist vor allem für den Versroman *Žižek in Teheran* charakteristisch – deswegen wird diesem Text hier besondere Aufmerksamkeit geschenkt. In ihm wird eine Revolution in Teheran dargestellt, deren Vertreter das theokratische Regime stürzen wollen. Die Ära des Patriarchats und der Unterdrückung der Frau soll

6 Zymner 2017, S. 21.

7 Zipfel 2017, S. 53-60.

8 Zum Konzept der „transparenten Entstellung“ vgl. Schönert 2011, z.B. S. 17. Preisendanz 1976, S. 413.

9 Vgl. Meyer-Sickendiek 2010, S. 333.

dank des Mutterkults an ein Ende kommen. Der Islam wird durch eine neue, matriarchalische Religion verdrängt, da die Figuren ohne Religion anscheinend nicht in der Lage sind, zu existieren oder zusammenzuhalten.

Matej Šetinc stellt für den Roman fest: „Es ist gar nicht möglich, ihn anders zu lesen als mit einem unaufhörlichen Strom von politischen Projektionen, noch zusätzlich und besonders seit dem Aufstand, der dem Tod von Mahsa Amini folgte.“¹⁰ Šetinc nimmt also Bezug auf Proteste im Iran der außerliterarischen Wirklichkeit. Die wichtigste Parole der letzten Protestbewegung lautete: „Frau, Leben, Freiheit“. Šetinc sucht nach Bezügen zur außerliterarischen Wirklichkeit, aber er bemerkt ebenfalls fantastische, satirische und groteske Elemente des Romans.¹¹ Somit ist er sich der Entstellung des Bildes der Islamischen Republik Iran im Text Maanis bewusst. Sebastian Kugler betont noch expliziter die Diskrepanz zwischen der dargestellten Welt und dem Iran der außerliterarischen Wirklichkeit, wenn er davor warnt, „Themen, Motive und realhistorische Ereignisse, die im Roman vorkommen,“ allzu direkt als Elemente der außerliterarischen Wirklichkeit zu identifizieren.¹²

Tatsächlich greift Maani nur ausgewählte Elemente der Islamischen Republik Iran auf und überzeichnet deren negative Darstellung so stark, dass sie satirisch wirkt. Angesichts des verzerrten Bildes der Islamischen Republik Iran darf nicht behauptet werden, dass Maani die politische Opposition des Regimes kritisiert. Vielmehr zeigt er nur, wie schwierig es ist, einen demokratischen Staat nach einer Diktatur zu schaffen. Er betont auch, dass man nicht von vornherein alles idealisieren soll, was nicht mit dem Regime im Iran verbunden ist. Der im Roman geschilderte Mutterkult bildet keinen Nährboden für die Kritik der Opposition des Regimes im Iran, sondern vielmehr für die Kritik an der religionsbedürftigen menschlichen Psyche im Allgemeinen.

Die männlichen Anhänger der neuen Bewegung werden entmannt

¹⁰ Šetinc 2023, S. 175.

¹¹ Vgl. ebd., S. 184.

¹² Kugler 2022, S. 163.

und in Frauen verwandelt. Dies geschieht durch performative Äußerungen im Sinne von John Langshaw Austin – also durch Sprechakte, die als Handlungen gelten und die Wirklichkeit verändern. Die Worte stammen aus einer heiligen Schrift, die in Teheran verbreitet wird. Ihr perlokutionärer Effekt besteht darin, dass die sie rezipierenden männlichen Figuren beginnen, sich mit der Weiblichkeit zu identifizieren.¹³

Ein in eine Frau verwandelter Mann soll von göttlichen Strahlen befruchtet werden, wodurch ein neues Menschengeschlecht entstehen soll. Dabei resultiert das Komische aus dem Unerwartbaren und Unpassenden: Man vermutet, dass von nun an wirklich die Frauen im Vordergrund stehen werden, was aber nicht der Fall ist. Trotz der verbalen Erklärung handelt es sich weiterhin nicht um die Frauen, sondern nur um Männer, die sich in Frauen verwandeln oder schon verwandelt haben. Die Zuschauer sind ebenfalls mehrheitlich Männer. Somit macht das Komische hier die Heuchelei und Verlogenheit der Gesellschaft offenbar. Als Missstand gilt das unüberwindliche Patriarchat, dessen Ende nur ironisch zu deuten ist. Das satirische Objekt ist in erster Linie die heuchlerische Gesellschaft, aber auch die Ekstase. Sie erscheint als ein Mittel, welches Missstände fördert und somit nur kritisch zu betrachten ist.

In der Beschreibung der Verwandlung spielt ein dicker, kleiner Mann die führende Rolle, was wegen seines wenig repräsentativen Aussehens überraschen und somit komisch wirken mag. Der in Ekstase geratene „Dicke“ preist die Mutter und wird selbst zur „Mutter der Runde“ bzw. „Mutter der Stunde“¹⁴. Sein Körper gerät in einen besonderen Zustand u.a. des Zuckens. Dabei bleibt offen, inwiefern seine Ekstase mit dem Sexuellen – einem gängigen Thema in der Geschichte der Mystik – verbunden ist:

Der Dicke zuckt jetzt
Hört aber mit dem Zucken nicht auf
Und während er zuckt und zuckt, steht er auf

¹³ Zum sprachwissenschaftlichen Begriff vgl. Austin 1962, S. 6f., S. 120-131.

¹⁴ Maani 2021, S. 388.

Und stellt sich
In die Mitte des aus Stühlen gebildeten Kreises
Auf dem großen Teheraner Teppich
Allmählich geht das Zucken
In ein Wackeln über, des Kopfes mit Glatze
Dann in ein langsames, immer langsames
Wiegen desselben
Jetzt schließt er die Augen
Und wirkt
Auf einmal *ekstatisch*
Und murmelt

Mutter

Unverständlich und leise, dann laut
Aber langsam

Mutter!

Die Silben gedehnt
Ist offensichtlich in Trance

Komm, Mutter!

Erscheine

Erlöse uns

Mutter

Es gibt keinen Gott!

Murmelt der (vis-à-vis von mir sitzende) modisch
gekleidete Junge
Alle wiegen den Kopf
Und haben die Augen geschlossen

Es gibt keinen Gott!

Es gibt keinen Gott!

Außer Mutter

Erscheine

O Gott!

Erscheine

O Gott!

Erscheine

Erlöse uns

Mutter! (S. 381f.)

Die Ekstase wird mithilfe der Iteration, des häufigen Wiederholens, wiedergegeben: „während er zuckt und zuckt“ – *Zucken* als Substantiv oder *zucken* als Verb wird in drei Zeilen vier Mal benutzt. Die Tätigkeiten bzw. Sprachhandlungen, die „der Dicke“ ausführt, folgen aufeinander, sodass die Dynamik des Sprechakts bzw. der Handlung insgesamt betont wird. Die Ansammlung der substantivierten Verben *Zucken*, *Wackeln* und *Wiegen* unterstreicht den dynamischen Charakter des Heraustretens aus dem männlichen Geschlecht. Das Außersichsein und das Gefühl der Einheit mit der Gruppe ermöglicht den Abschied von einem wesentlichen Teil der bisherigen Identität: vom männlichen Geschlecht. Das Verb „sprechen“ wäre zu alltäglich, sodass stattdessen das Verb „murmeln“ verwendet wird. Wenn der Dicke nicht mehr murmelt, sondern spricht, dehnt er die Silben. Dadurch wird seine geheimnisvolle Sprechweise als Abweichung von der Standardsprache codiert.

Das Wort *Mutter* wird immer lauter wiederholt. Das Crescendo spiegelt die wachsende Intensität der Erlebnisse derjenigen Figuren wider, die sich nach Erlösung sehnen. Zuerst könnte bei der Leserschaft wegen der mit dem Ausrufezeichen abgeschlossenen Phrase „Es gibt keinen Gott!“ der Eindruck entstehen, dass hier ein Atheismus postuliert wird. Dann erweist sich jedoch, dass es sehr wohl einen Gott gibt, und zwar in der Figur der Mutter. Die Ergänzung der Phrase über die Nichtexistenz Gottes, und zwar mithilfe der Worte „außer der Mutter“, ist unerwartet und hat somit das Komische zur Folge. Dieses steht im Dienst des Satirischen, denn man sieht durch diese Ergänzung das – hier kritisch betrachtete – menschliche Bedürfnis nach einer Gottheit.

Das Ritual wird wiederholt, aber in Variationen, wodurch es seine Lebendigkeit beibehält. Die Anbetung der Mutter wirkt ansteckend und löst eine Massenhysterie aus, die schließlich als „Mutterkultepidemie“ (S. 386) und „Mutterkultvirus“ (S. 387) bezeichnet wird. Sie wird als ein Fall von „mass psychogenic illness“ (S. 377) eingestuft, was den psychopathologischen Charakter der Ekstase zum Ausdruck bringt. Das außer Kontrolle geratene Verhalten der Menschenmasse wird unter anderem mit der Tanzepidemie aus dem 16. und 17. Jahrhundert oder einer Lachepidemie in

Tansania verglichen (vgl. S. 377). Einer der Erzähler behauptet: „Die Mutterkultepidemie ist nix Mystisches. Oder gar Göttliches. Genauso wie für eine Lachepidemie in Tansania wird sich auch für die Mutterkultepidemie in Teheran eine wissenschaftliche Erklärung finden.“ (S. 376) Auch wenn der Erzähler das Göttliche in diesem Fall ausschließt, glauben die sich an den Ritualen beteiligenden Figuren an ein höheres Wesen. Ihre religiösen Einbildungen bilden die Ursache der Ekstase.

Der Dicke hegt den Wunsch, dass die Mutter „erscheine / Und Teheran von diesem Regime, dem Islamischen / Erlöse“ (S. 388). Es ist zu bedenken, dass die Figuren in einem theokratischen System leben und sich ein gesellschaftliches Modell ohne religiöse Ordnung anscheinend nicht vorstellen können. Dank der Mutterkultepidemie gelingt es ihnen, die eigene Individualität zu vergessen, aus sich herauszutreten und mit dem Kollektiv zu verschmelzen. Darauf weist u.a. die Tatsache hin, dass der Körper vieler Figuren, die sich an den Ritualen beteiligen, gleiche oder ähnliche unfreiwillige Reaktionen zeigt. Der Leser hat zwar keine Einsicht in die Innenwelt der Figuren, aber er kann anhand ihrer Körpersprache vermuten, was sie erleben:

Zucken des Gesichts und anderer Teile des Körpers
Weit aufgerissene respektive rollende Augen
Zittern der Lippen und/oder der Hände
Auch Krämpfe und Ohnmachtsanfälle sollen aufgetreten
sein (S. 393)

Die mentalen Prozesse werden also verschwiegen, aber die Körpersprache fungiert als Bedeutungsträger, der auf extreme Erfahrungen hinweist.

Wenn sich die Ekstase verbreitet, wird die Syntax verworrener. Dies ist sichtbar in der folgenden Passage, in der der Hauptsatz – „Der Dicke ... stellt also seine Entmannung dar“ – einen relativ langen Einschub mit Nebensätzen enthält:

Der Dicke, indem er die Hände wölbt und bewegt
Als schöpfte er Wasser mit ihnen
Und die nackte Brust sich benetzt

Und wie Kinder im Spiel
Mit gestrecktem Zeigefinger und geknicktem Daumen
Eine Pistole andeutend
Auf die Brust sich zeigt
Stellt also seine Entmannung dar
Respektive seine, wie es in der Schrift heißt, Verwandlung
in ein Weib. (S. 389)

Der Einschub enthält einen Modalsatz (die Konstruktion mit der Konjunktion „indem“), einen irrealen Vergleichssatz („als schöpfte er ...“), einen realen Vergleich („und wie Kinder im Spiel“) mit Partizip I („andeutend“). Die Syntax ist komplex und auf den ersten Blick wenig übersichtlich. Wie in einem Atemzug wird erwähnt, welche Tätigkeiten der Dicke ausführt. Somit kommt es zur Verdichtung der Gesten, die ein „semiotische[s] Ausdruckspotenzial“¹⁵ haben und hier als eine nonverbale Erklärung des Frauwerdens gelten.

Der Eindruck des Bedrohlichen wird u.a. durch die Pistole evoziert, während zugleich durch das Unerwartbare und Unpassende das Komische entsteht: Anstatt einer Frau in der Rolle der Mutter tritt ein kleiner dicker Mann als Frau auf. Dies lässt Assoziationen mit dem Grotesken aufkommen, für die Angst in Verbindung mit dem im Hals steckenbleibenden Lachen und die Deformation des Körpers charakteristisch ist.¹⁶ Bedrohliches wird allerdings eher nur angedeutet als ausführlich beschrieben, wodurch die Leser wahrscheinlich keine Angst empfinden müssen. Etwa der Tod des in eine Frau verwandelten Führers, der übrigens an den Tod des Protagonisten aus dem Roman *Das Parfum* von Patrick Süskind erinnert, wird nur lakonisch wiedergegeben. Die Leser erfahren, dass er „von den rasenden Mutterkultanhängern / Vom Stromverteilerkasten heruntergerissen und ... / Zerrissen“ (S. 584) wird. Somit lassen sich stellenweise Assoziationen mit dem Grotesken herstellen, aber die Schreibweise ist wegen der im Vor-

¹⁵ Nöth 2000, S. 298.

¹⁶ Vgl. Meyer-Sickendiek 2009, S. 175, S. 158.

dergrund stehenden Kritik an der Ekstase und ihren Folgen vor allem als satirisch einzuschätzen.

Die Ekstase erscheint als satirisches Objekt, mit ihrer Hilfe lässt sich im Werk die verlogene und gewalttätige Menschenmasse unter religiösem Vorwand zusammenhalten. Obwohl die Ekstase nicht direkt kritisiert wird, lässt sie sich als Verlust der Vernunft und Selbstbeherrschung interpretieren. Die durch sie entstellten Körper wirken aufgrund der Normabweichung komisch und die Information von dem Zerreißen des Führers verursacht, dass man die Verzückung der Figuren nur mit einer kritischen Distanz wahrnehmen kann. Eben solche Verbindung der komischen Elemente und der – nicht offen ausgedrückten, aber doch offensichtlich gemeinten Kritik – bedingt hier das Satirische.

Ekstase im Roman *Teheran Wunderland* als militärische Droge

Was den zuvor untersuchten Roman mit dem Roman *Teheran Wunderland* verbindet, ist eine gefährliche Annäherung der in Ekstase geratenen Menschenmasse an das Objekt ihres Kults oder den Führer. Während im Roman *Žižek in Teheran* der in eine Frau verwandelte Führer von den Mutterkultanhängern in Stücke gerissen wird, fallen die Gläubigen aus dem Roman *Teheran Wunderland* zu Boden, um Gott zu riechen, zu küssen und seinen Schweiß zu trinken. Diese Geschichte stammt aus „ein[em] Epos aus der Frühzeit der Religion Teherans“¹⁷, in dem die religiöse Ekstase die Teheraner zum Kampf „gegen die Ungläubigen“ (S. 85) anspricht:

Eines Nachts offenbart er [das heißt der Gott, A. D.] sich einer Gruppe von Feldherren und Krieger in seinem göttlichen Glanz – woraufhin sich diese zu Boden werfen, die Füße, die Unterschenkel, die Kniekehlen, die Oberschenkel, die Hüften, den Bauch, die Brust, die Schultern, den Hals und schließlich den Mund des Gottes küssen, und indem sie den Duft seines Körpers riechen und den

¹⁷ Maani 2018, S. 85.

Schweiß trinken, geraten sie in *Ekstase*. Der Schweiß und der Körpergeruch des Gottes der Religion Teherans wirken als *militärische Droge*, deren Einfluß am Morgen des folgenden Tages die Feldherren und das Heer der Religion Teherans zum *Endsieg* über den Feind führt. (S. 85)

Der Gott erscheint hier in anthropomorpher Gestalt, selbst sein Geruch und Schweiß werden genannt. Man kann Assoziationen mit der persischen Mystik herstellen, wo die Liebe zu einem Knaben oder sogar erotisch anmutende Bilder die Gottesliebe symbolisieren. In der zitierten Passage ist aber die direkte Bezugnahme auf verschiedene Körperteile und die Leidenschaft ihnen gegenüber besonders stark entwickelt, sodass man eher nur von einer Parodie der mystischen Dichtung sprechen kann.

In der angeführten Passage tauchen Verben bzw. Funktionsverbgefüge auf, die die Dynamik der Situation betonen: „sich zu Boden werfen“ und „in Ekstase geraten“. Aufgrund des „Konsums“ der göttlichen körperlichen Attribute glauben die Figuren, besondere Kräfte zu erlangen. Die Ekstase erscheint aber wieder in einem dubiosen Licht, denn sie führt schließlich dazu, dass Ungläubige – aufgrund ihres mangelnden Glaubens als Feinde betrachtet – mit gutem Gewissen ausgerottet werden. Der Begriff „Endsieg“ kann als Analogieschluss zum nationalsozialistischen Schlüsselwort „Endlösung“ dienen, das eine bedeutende Rolle im Konzept des Holocausts gespielt hat. Die Ekstase bestärkt also die Gläubigen in ihrer Überzeugung, richtig zu handeln – aber in der Tat erscheint sie als Ansporn für das Inhumane. Sie wird nicht unmittelbar kritisiert, sondern erscheint vielmehr als Transzendenzerfahrung, die die Gottesnähe, ein moralisch richtiges Handeln und den Sieg ermöglicht – eine Darstellung, die jedoch im Zeichen von Ironie steht.

Ekstase als Grundlage der Selbstdestruktion im Roman *Ungläubig*

Auch im Roman *Ungläubig* ist die Ekstase mit zerstörerischen Kräften verbunden.¹⁸ Obwohl der Titel den Unglauben nahelegt und der Protagonist Arasch sich von seiner Glaubensgemeinschaft distanziert, endet der Roman doch mit den Überlegungen eines Messias. Die Emanzipation von der Religion bildet also ein wichtiges Motiv, aber ein solcher Schluss stellt sie infrage.

In der längeren Passage über den Messias wird der Konjunktiv verwendet, was auf das Irreale hinweisen kann. Man hat es mit einem Traum, Wunsch oder einer Vision des Erzählers zu tun. Zwecks besseren Verständnisses wird aber in der Zusammenfassung auf den Konjunktiv verzichtet: Die Menschen begreifen die Botschaft des Messias zuerst nicht, aber jublieren trotzdem. Dieser kritisiert die Religion in Teheran, nennt Gott den größten Verbrecher, aber plant mit ihm doch das größte Verbrechen der Menschheitsgeschichte. An den Vertretern des bisherigen theokratischen Regimes in Teheran soll blutige Rache geübt werden. Dann aber soll Teheran endlich von der Religion befreit werden. Das Komische bzw. sogar der schwarze Humor besteht darin, dass die Teheraner Bevölkerung den Glauben nur durch einen Massenselbstmord überwinden könnte, was unerwartet ist und eine ethische Normverletzung darstellt. Das theokratische Regime verwob das Leben der Teheraner aufs Engste mit der Religion und erst das Verschwinden der Bürger garantiert die Eliminierung des Glaubens in der dargestellten Welt. Die vollständige Zerstörung der Gesellschaft im Zuge der Ekstase wird von dem Messias als eine Lösung dargestellt, sodass man hier die Ironie bemerken kann.

Die Überlegungen zur Vernichtung der ganzen gläubigen Gesellschaft lösen Assoziationen mit dem Konzept des kulturellen Rassismus aus, welches von Maani u.a. in seinem Essay *Warum wir über den Islam nicht reden können* dargestellt wurde. Seiner Ansicht nach wird die Kultur in diesem Konzept mit der Religion identifi-

¹⁸ Die Zusammenfassung des Textes *Ungläubig* kann man z.B. in diesem Artikel finden: Primus-Heinz Kucher 2019, S. 86ff.

ziert. So wird angenommen, dass die Vertreter einer Kultur automatisch auf den für diese Kultur charakteristischen Glauben angewiesen sind.¹⁹ Außerdem lässt sich beim Lesen des unten angeführten Zitats an die Sekte *Peoples Temple* von Jim Jones denken, deren Mitglieder Selbstmord begingen oder ermordet wurden. In der folgenden Passage wird geschildert, wie der Messias eine Massenhysterie hätte auslösen können:

An dieser Stelle des Vortrags, hätte der Messias denn weitergesprochen, hätten die Menschen im Park jubiliert und getobt, wie noch niemand seit den Anfängen Teherans, in den Tagen des mythischen Königs Danusch, jubiliert und getobt hatte, und tatsächlich war es die größte Menschenmasse gewesen, seit den im Buch der Elefanten beschriebenen Tagen König Danuschs, die größte Masse, die sich je in Teheran versammelt hatte, und die ersten hätten sich zu suizidieren begonnen, durch so unterschiedliche Methoden wie das *Einander-oder-sich-selbst-in-die-Brust-stechen-von-Messern-und-Gabeln* (in Teheran wird bei jeder Gelegenheit Picknick gemacht, und erst recht, wenn, in einem Park zumal, der Messias erscheine), oder das *Einander-in-die-Brust-Stecken-oder-in-den-Bauch-von-zuvor-auf-einem-Kopf-zerschlagenen-Pepsi-Cola-Flaschen-oder-Canada-Dry*²⁰.

Die Phrasen „noch niemand seit den Anfängen Teherans“ und „die größte Menschenmasse“ verdeutlichen das Außergewöhnliche. Dieses kann zur Aufwertung der Versammelten führen. Nach den Verben „jubeln“ oder „toben“ folgt jedoch das Verb „suizidieren“, welches überhaupt nicht zur Freude passt. Die Anwesenden bemerken jedoch nicht den Widerspruch zwischen ihrer positiven Stimmung und der Bedeutung des von dem Messias vorgeschlagenen und von ihnen anscheinend gebilligten Vorhabens. Somit kann man von der satirischen Verdrehung sprechen, wodurch etwas Negatives als etwas Positives dargestellt wird. Das Unerwartete und Unpassende – die Freude angesichts des Freitods – hat das Komische zur Folge. Zumal jedoch das Suizidieren meistens mit negativen Emotionen wie zum Beispiel Angst verbunden ist, wirkt

¹⁹ Vgl. Maani 2015, z.B. S. 8.

²⁰ Maani 2014, S. 141f.

die Beschreibung nicht nur satirisch, sondern wenigstens teilweise auch grotesk.

In der angeführten Passage handelt es sich um eine nicht standardisierte Orthographie, denn Wörter sind mit Bindestrichen miteinander verbunden. Das Komische entsteht dadurch, dass ganz unkonventionelle und wenig realistische Arten des Freitods, und zwar unter anderem mithilfe von Gabeln oder Plastikflaschen, beschrieben werden.

Die Figur des Messias tritt aber nicht nur am Ende der Handlung auf. Auch schon früher wird der selbst ernannte Messias Danusch beschrieben, wobei unklar bleibt, ob er mit dem am Ende des Romans beschriebenen Messias identisch ist, oder ob es sich um zwei voneinander unabhängige Messiasse handelt.²¹ Auf jeden Fall will der an Schizophrenie erkrankte Danusch andere in seinen Bann ziehen, und es gelingt ihm, eine Frau mit seinem Tanz „anzustecken“:

Auf einmal sprang der Mann im Rollstuhl auf, riß die Arme in die Höhe und begann, einen seltsamen Tanz aufzuführen. Sofort riß auch die Frau die Arme in die Höhe und begann den selben Tanz aufzuführen, die beiden wirkten auf mich, Sie verzeihen meine blumige Sprache, wie zwei Marionetten in den Händen eines bekifften Puppenspieler, und skandierten sie, nachdem sie sich warm getanzt haben:

High sein

Frei sein

Gott muss dabei sein (S. 57f.)

Der umgangssprachliche Ausdruck „bekifft“ weist auf eine Art Rausch hin.²² Das Verb „skandieren“ legt nahe, dass es sich – wie übrigens in den zitierten Passagen aus dem Roman *Žižek in Teheran* – nicht um ein übliches Sprechen handelt. Vielmehr sind es rhythmische Ausrufe, die einzelne Worte mit Nachdruck hervor-

21 Zur Problematik der Identität der Figuren im Roman vgl. Dąbrowska 2022, S. 172, 175f.

22 Zu dieser Passage und zum Topos der Welt als einem Irrenhaus, zum satirischen Bild der Islamischen Revolution und Bedürfnis nach Religion vgl. Dąbrowska 2022, z.B. S. 177f.

heben. Was die angeführte Passage außerdem mit den hier präsentierten Zitaten aus dem Roman *Žižek in Teheran* gemein hat, ist der Verlust der Kontrolle über sich im Zuge von Ekstase sowie das Bedürfnis nach einer Gottheit und eventuell sogar nach Selbststilisierung zu einem höheren Wesen, welches bedingungslos anzubeten ist. Weil im Roman das Motiv der Schizophrenie vorkommt, kann man vermuten, dass die ekstatischen Vorstellungen über den Messias ihre Grundlage in der psychischen Krankheit haben.

Schlussfolgerungen

In den Romanen von Maani handelt es sich nicht um eine ernste Darstellung des ekstatischen Zustands, sondern vielmehr um satirische Bilder. Eine orthodoxe Lesart würde solche Schilderung der religiösen Erlebnisse und Handlungen als Blasphemie empfinden. Die Beschreibungen der Ekstase werden oft ironisch gebrochen, denn schließlich zeichnet der Autor eine Satire auf die menschliche Psyche, die Gottheiten begehrt und bereit ist, in Abhängigkeit von suspekten, falschen und sogar gefährlichen Messiasen zu geraten: Im Roman *Žižek in Teheran* soll das theokratische Regime gestürzt werden, aber als Alternative dazu erscheint nur eine neue Religion und weiterhin keine säkulare Gesellschaft. Der Mutterkult in seiner ekstatischen Ausprägung ist nicht imstande, eine bessere Welt zu schaffen. Dies zeigt sich unter anderem daran, dass die in Ekstase geratene Menschenmasse ihren Führer zerreißt und somit destruktiv vorgeht. Im Roman *Teheran Wunderland* rottet die Gruppe, die die Ekstase erlebt hat, ihren Feind unter religiösem Vorwand aus. Schließlich führt die Ekstase im Roman *Ungläubig* zur gesellschaftlichen Selbstvernichtung, die von einem Messias postuliert wird. Die Ekstase ist also vor allem aus der Perspektive ihrer Konsequenzen zu betrachten: Die Betonung ihrer negativen Folgen weist darauf hin, dass sie Objekt indirekten Spotts ist.

Die Figuren merken in der Regel nicht, dass die Ekstase kritisch betrachtet werden müsste. In den zitierten Passagen wird sie oh-

ne abwertende Kommentare der Erzähler dargestellt, als ob sie etwas Harmloses wäre. Trotzdem ist es für die Leser nicht schwierig, sie als Objekt der Kritik zu erkennen.

Obwohl der Autor Psychiater und Psychoanalytiker ist, benennt er kaum Emotionen. Dagegen nimmt er bei der Darstellung der Ekstase oft Bezug auf die menschliche Anatomie. Die Leser erfahren zwar nicht, was genau die Protagonisten erleben, aber sie wissen anhand ihrer Körperreaktionen, dass ihre Erlebnisse durchaus intensiv sein müssen. Die literarische Repräsentation der Ekstase basiert auf der Zusammenstellung der Verben, die eine Bewegung ausdrücken und die Leser informieren, was mit menschlichen Körperteilen (wie z.B. Augen, Händen oder Armen) passiert. Dabei handelt es sich teilweise um Verben, die im Alltag eher unübliche Handlungen bezeichnen: Anstatt gesprochen wird gemurmelt, geflüstert oder skandiert. Außerdem werden körperliche Prozesse und Zustände benannt, die auf das Außergewöhnliche verweisen und eher nicht zum Repertoire der gewöhnlichen Körperreaktionen gehören, wie z.B. das Augenrollen oder Wackeln. Obwohl die Figuren begeistert zu sein scheinen, können die Leser die Begeisterung für die in den Texten erwähnten Gottheiten nicht teilen. Dies entspringt eben dem Satirischen, welches nicht zur Identifizierung einlädt und vielmehr die Distanz schafft.

Quellenverzeichnis

- Austin, John Langshaw: *How to do things with words*, Oxford: Clarendon Press 1962.
- Canetti, Elias: *Masse und Macht. Wesentliche Zusammenhänge zum Verständnis unseres Zeitalters*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995.
- Dąbrowska, Anna: *Narrative der Islamischen Revolution im Iran anhand ausgewählter deutschsprachiger Romane (2010-2019)*. Wiesbaden: Harrassowitz 2022.
- Kucher, Primus-Heinz: „Rebell/In/nen (nicht nur) des Wortes“ – Migrationsgestützte literarische Aufbrüche in ein postnationales Österreich. Von Hadzibeganovic zu Insayif und Maani. In: *Studia Germanica Posnaniensia* 2019/40, S. 87-100. In: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/sgp/article/view/22737/21567> [letzter Zugriff am 03.06.2025].
- Kugler, Sebastian: Sama Maani (2021): Žižek in Teheran. In: *Journal für Psychoanalyse* 63 (2022), S. 163-166.
- Maani, Sama: *Respektverweigerung. Warum wir fremde Kulturen nicht respektieren sollten. Und die eigene auch nicht*. Klagenfurt/Wien: Drava 2015.

- Maani, Sama: Teheran Wunderland. Klagenfurt: Drava 2018.
- Maani, Sama: Ungläubig. Klagenfurt: Drava 2014.
- Maani, Sama: *Žižek* in Teheran. Klagenfurt: Drava 2021.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Theorien des Satirischen. In: Zymner, Rüdiger (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart: J.B. Metzler 2010, S. 331-334.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne. München 2009.
- Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2000.
- Pfister, Friedrich: Ekstase. In: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 4. Stuttgart: Hiersemann 1959, S. 944-987.
- Preisendanz, Wolfgang: Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem. In: Ders. u. Warning, Rainer (Hg.): Das Komische. (Poetik und Hermeneutik VII). München: Fink 1976, S. 411-413.
- Schönert, Jörg: »Theorie der (literarischen) Satire: ein funktionales Modell zur Beschreibung von Textstruktur und kommunikativer Wirkung«. In: Textpraxis 2, 1/2011. In: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/joerg-schoenert-theorie-derliterarischen-satire> [letzter Zugriff am 03.06.2025].
- Šetinc, Matej: Das Politische in Sama Maanis Roman *Žižek in Teheran*. In: Vestnik za tuje jezike, volume 15, issue 1/2023, S. 171-188. In: <https://repozitorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?id=154207&lang=slv> [letzter Zugriff am 03.06.2025].
- Zipfel, Frank: Tragikomödien. Kombinationsformen von Tragik und Komik im europäischen Drama des 19. und 20 Jahrhunderts. Reihe: Lamping, Dieter (Hg.): Schriften zur Weltliteratur, Bd. 1. Stuttgart: J.B. Metzler 2017.
- Zirfas, Jörg: Eine Ästhetik des Risikos. Grenzgänge der Ästhetischen Bildung. In: Liebau, Eckart / Zirfas, Jörg (Hg.): Lust, Rausch und Ekstase. Grenzgänge der Ästhetischen Bildung. Bielefeld: transcript 2013, S.9-28.
- Zymner, Rüdiger: Satire. In: Wirth, Uwe (Hg.) unter Mitarbeit von Paganini, Julia: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 21-25.

Onlinequelle:

<https://samamaani.blogspot.com/>

Univ.-Prof. Anna Dąbrowska

ORCID-ID: 0000-0002-8250-2762

Philological Faculty

Jagiellonian University

Institute of German and Nordic Studies

Al. Mickiewicza 9a

31-120 Kraków, Polska

E-Mail: anna.barbara.dabrowska@uj.edu.pl

**RAUSCH UND EKSTASE
MITTELS SUBSTANZEN**

„Mit rasender Wollust“. Inszenierungen des erotischen Rausches bei Hermann Bahr und Felix Dörmann um 1890

Vahidin Preljević (Universität Sarajevo, Bosnien und Herzegowina)

Abstract Deutsch:

Im vorliegenden Aufsatz wird der Versuch unternommen, die Rausch-Diskurse in zwei frühen Texten der Wiener Moderne zu rekonstruieren, in Hermann Bahrs Roman *Die gute Schule* (1890) sowie in Dörmanns Gedichten aus dem Band *Neurotica* (1891). Dabei geht es bei beiden Autoren um die erotische Ekstase als ein Experiment, das den Zweck verfolgt, zu einer Erweiterung und Transgression des Ichs zu gelangen. Hieraus ergibt sich in den besprochenen Texten ein Widerspruch zwischen dem künstlichen und unauthentischen Charakter dieses Bestrebens und dem inszenierten Rückfall ins Animalische, das sich im Motiv einer zerstörerischen Gewalt manifestiert. Die versuchte Transgression, deren Ziel die Auflösung des Ichs ist, scheitert und führt paradoxerweise zur Selbstverdoppelung.

Schlüsselwörter: Hermann Bahr, Felix Dörmann, erotischer Rausch, Transgression, Selbstgewalt, Selbstverdoppelung

“With Frenzied Lust”. Depictions of Erotic Intoxication in Hermann Bahr and Felix Dörmann around 1890

Abstract English:

This essay attempts to reconstruct the *Rausch*-discourse in two early texts of Viennese Modernism: Hermann Bahr's novel *Die gute Schule* (The Good School, 1890) and Dörmann's poems from the volume *Neurotica* (1891). Both authors deal with the erotic *Rausch* as an experiment that pursues the goal of expanding and transgressing the self. This results in a contradiction in the texts discussed between the artificial and inauthentic character of this endeavor and the staged relapse into animalism, which manifests itself in the motif of

destructive violence. The attempted transgression, whose goal is the dissolution of the self, fails and paradoxically leads to self-duplication.

Keywords: Hermann Bahr, Felix Dörmann, erotic ecstasy, transgression, self-violence, self-duplication

Einführendes: der Rausch und Transgression

Die Periode zwischen dem Erscheinen der ersten Nummer der *Moderne Dichtung* im Januar 1890 und der Ibsen-Feier 1891 markiert nach den meisten Gründungsgeschichten, die entweder Zeitgenossen überliefert¹ oder spätere Literaturhistoriker rekonstruiert haben², den Beginn einer neuen Ära in der deutschsprachigen und österreichischen Literatur, die bekanntlich als Jung-Wien oder Wiener Moderne bezeichnet wurde. Wenn man sich anschaut, welche Werke aus dem Jung-Wiener Kreis in diesem Zeitraum veröffentlicht werden, dann fallen vor allem die ersten Essays von Hugo von Hofmannsthal wie die *Physiologie der modernen Liebe* oder sein Drama *Gestern* auf. Von Arthur Schnitzler waren zuvor bereits einige bedeutende, wenn auch weniger bekannte Erzählungen erschienen, z.B. der *Reichtum* ebenso wie einzelne Szenen aus dem *Anatol-Zyklus* in den Zeitschriften *An der schönen blauen Donau* und *Moderne Dichtung*. Es sind aber zunächst zwei Autoren, die in dieser Zeit mit eigenständigen Buchveröffentlichungen den Ton angeben: Hermann Bahr mit seinen zwei Essaybänden und seinem Roman *Die gute Schule* (1890) und Felix Dörmann mit seinen ersten beiden Gedichtsammlungen mit den programmatisch klingenden Titeln *Neurotica* von 1891 und *Sensationen* von 1892.

In diesen Texten etabliert sich als motivische oder thematische Fokussierung eine (inszenierte) körperliche Grenzerfahrung, die sich aus einer extremen Steigerung der sinnlichen Reize ergibt und die man hier je nach Sichtweise als *erotischen* oder *sexuellen Rausch* bezeichnen könnte, also eine Trunkenheit, deren Basis eine imaginäre oder erlebte geschlechtliche Erfahrung ist. Die Begriffe und

¹ Salten 1933, Bahr 1923/2011.

² Rieckmann 1985-1, Lorenz 2007.

Bilder, die aus dem *Rausch* entwickelt werden, scheinen in ihrem Kern vor allem die *Überschreitung* einer als normal oder alltäglich empfundenen Bewusstseinslage, „einen kognitiv-emotionalen Ausnahmezustand“³ zu markieren, einen Zustand, der sich – und das ist entscheidend – auch körperlich deutlich manifestiert. Der semantische Kern des Rausches liegt für den griechischen Philosophen Kostis Papajorgis eindeutig in der Vergiftung durch den Alkoholkonsum, während alle anderen Rauscharten metaphorische Ableitungen darstellen.⁴ Bei aller polemischen Attacke gegen das „Rausch-Gerede“ hält auch Papajorgis fest, dass die Wurzel des Rausch-Diskurses in der Bezeichnung einer Transgressionserfahrung liegt: „Alles was das Leben lebenswert macht, überschreitet Grenzen; deshalb gleicht es auch so sehr dem Rausch.“⁵

„Wahnwitzgejauchz“ des lyrischen Subjekts: Die Rauschmetaphorik bei Felix Dörmann

Nun steht die rauschhafte Transgression in der sich gerade konstituierenden Wiener Moderne um 1890 eher im Zeichen der Erotik als des Alkohol- oder Drogenkonsums. Beinahe programmatisch kommt diese Art von Rausch in dem Gedicht *Liebe!* in Dörmanns Sammlung *Neurotica* vor.

Du hast Deinen brünstigen Leib mir geschenkt,
Mit rasender Wollust das Hirn mir durchtränkt –
Ich aber ich dürste nach Liebe.

Der Wollust berausender Opiumwein,
Er lullt ja die brennende Sehnsucht nur ein,
Die brennende Sehnsucht nach Liebe.

Im Wahnwitzgejauchz' dionysischer Gier
Aufzittert noch immer, noch immer in mir –
Die schreiende Sehnsucht nach Liebe.⁶

3 Sautermeister 2020, S. 9-15, hier S. 9.

4 Papajorgis 1998, S. 12.

5 Ebd.

6 Dörmann 1912, S. 63

Es sollte hier nicht noch einmal ausführlich diskutiert werden, wie originell oder epigonenhaft diese Zeilen des knapp 21-Jährigen sind, auch die genauen Anleihen aus dem französischen Symbolismus, insbesondere von Charles Baudelaire, dem schließlich auch das Motto des Bandes gewidmet ist, sind hier nicht zu rekonstruieren.

Es ist bemerkenswert, dass Dörmanns Weggefährten⁷ ein ambivalentes Urteil fällen, wobei sie aber dem Kollegen und Freund immer auch eine große Begabung unterstellen. Arthur Schnitzler notiert in seinem Tagebuch am 29. März 1891: „Dörmann, scheinranke Lyrik, dabei sicher große Formbegabtheit. Wie tief es gehen wird? – 21 Jahre!“⁸ oder einige Monate später (Tb, 8.7.1891): „Von Felix Dörmann erschien ein Gedichtband *Neurotica*, der neben sehr schönen Sprach- und Stimmungseinzelheiten Brutalitäten und Geschmacklosigkeiten, lyrische Unwahrheiten und Schlampereien enthält.“⁹

Hermann Bahr wird in einem seiner Übersichtartikel über die jüngere Entwicklung der Kunst in Österreich Ende 1891 feststellen:

ein unzweifelhaftes, starkes und kühnes Talent, aber das seinen Ausdruck noch nicht gefunden hat und einstweilen blos in fremden Sprachen stammelt, in denen er nur so unsicher um sich selber herumreden muss. Er sagt seine Besonderheit durch hergebrachte Gedanken und Gefühle in hergebrachten Formen aus; aber man merkt doch wenigstens, dass er Besonderheit hat, die schon früher oder später einmal die Schablone sprengen und zur Freiheit ausbrechen wird.¹⁰

Dieses Urteil bekräftigt Bahr in seinem zuerst 1893 erschienenen großen Essay über das „Junge Österreich“:

Er trifft oft Vergleiche, Adjective und Metaphern, die es unwiderstehlich beweisen. Er hat sicherlich Talent. Nur seine Art bleibt fraglich. Man möchte es erst für ein formales nehmen. Aber wer näher prüft, dürfte wieder meinen, dass es eher durch die Form gedrückt, ja erstickt wird [...]!¹¹

7 Als Einführung zu Dörmann ist immer noch Schneiders Dissertation maßgeblich: Schneider 1991.

8 Schnitzler 1987, S. 321.

9 Ebd., S. 339.

10 Bahr 1891, S. 192.

11 Bahr 2006, S. 70-89, hier S. 82.

Der Überhang des Formalen, so Bahr weiter, habe zur Folge, dass die Emotion, die Dörmann in seinen Gedichten inszeniert, „decorativ“ sei, sie bleibe „eine Lust des Verstandes“, „ohne an das Gefühl zu gelangen“. Damit gelinge es dem Dichter nicht, zum Ausdruck des „Eigenen“ vorzustoßen: „Er hat eine erstaunliche Form, aber sie gerade verschuldet, dass er sich selber nicht hat.“ Auch hier verfestigt sich bei aller Bewunderung für Dörmanns formvollendetes Sprechen in Zitaten der Vorwurf, er habe sich selbst zum Gefangenen seiner Vorbilder gemacht:

Durch die Technik der Anderen wird er in den Geist, in das Gefühl der Anderen gezwungen. Er redet nicht aus dem Leben: er redet immer aus fremden Litteraturen. Seine Schmerzen sind von Baudelaire und seine Wünsche sind von Swinburne. Sich verkündet er nirgends.¹²

Was Bahr hier und anderen Zeitgenossen bei aller Anerkennung eines vielversprechenden Talents unangenehm aufstößt, ist das das Unselbstständige, Unauthentische, Unwahre und Künstliche des lyrischen Ausdrucks Dörmanns; dieses Moment des Uneigentlichen tritt hierbei in eine besondere Spannung zu der „Brutalität“ und zum „Rausch“, also zu starken Grenzerfahrungen, die in Dörmanns lyrischen Texten in Szene gesetzt werden. Dieser – möglicherweise nur scheinbare – Widerspruch zwischen der starken sprachlichen Formalisierung, dem rhetorischen Überschuss und der intertextuellen Poetik der Anleihe, die den Künstlichkeitseffekt zur Folge hat, einerseits und der orgiastischen Rausch-Motivik, die eine Transgression suggeriert, andererseits erweist sich hier als poetisch konstitutiv und erschöpft sich sicherlich nicht in dem Verweis auf das Epigonenhafte. Die Spannung zwischen Künstlichkeit und inszenierter exzessiver Körpererfahrung ist vielmehr in das ästhetische Programm eingeschrieben, es das bei vielen anderen Autoren des europäischen Ästhetizismus der Fall ist, worauf Mario Praz¹³ in seiner Untersuchung bereits aus den 1930er Jah-

12 Ebd., S. 84.

13 Praz 1970, Wuthenow 1978.

ren und auch Ralph-Rainer Wuthenow hingewiesen hat. Damit reiht sich also Dörmann um 1890 bereits in eine europäische Tradition ein. Gerade der Vorwurf des Epigonenhaften müsste grundsätzlich neu bewertet werden, denn intertextuelle Verweise auf die vorwiegend französische Dekadenzliteratur stehen auch in der Funktion des Künstlichkeitseffekts, der zu Dörmanns Poetik gehört. In einer aufschlussreichen Studie hat kürzlich Torsten Voß diese simplifikatorische Epigontum-These ebenfalls zurückgewiesen und die Baudelaire-Referenzen anders gelesen; Baudelaire wird „bei Dörmann zum Tropus, den er für die eigene dichterische Produktion und distinguierte Autorinszenierung instrumentell zu nutzen versteht und das teilweise bewusst ex negativo“¹⁴. Ob jedoch der Baudelaire'sche *ennui* das wichtigste Inzentiv bei der Konzeption des erotischen Rausches bei Dörmann und demnach eine Fluchtbewegung und eine Art poetischen Widerstand gegen den Verfall darstellt¹⁵, muss hier nicht diskutiert werden.

Es gilt noch festzuhalten: Der Rauschdiskurs hat bei Dörmann (und wie wir sehen werden, auch bei Hermann Bahr, der ihn dafür kritisiert) einen eindeutigen nietzscheanischen Hintergrund. Das ist bemerkenswert, da wir es hier mit frühen Zeugnissen der eben ab 1890 einsetzenden literarischen Rezeption zu tun haben.¹⁶ Darauf verweist nicht nur das drastische Bild vom „Wahnwitzgejauchz' dionysischer Gier“ aus dem zitierten Gedicht *Liebe!* sondern vor allem die potenzielle Unendlichkeit der gewollten Überschreitung. Das lyrische Ich strebt nach „Liebe“, also einer Vereinigung – dies ist eine Sehnsucht, die auch in körperlichen Exzessen nicht gestillt werden kann. Genau das ist ein entscheidender Punkt in Nietzsches Konzeption des Dionysischen: „das uns“, wie Nietzsche in der Geburt der Tragödie schreibt, „am nächsten

14 Voß 2021, S.5.

15 Ebd., S. 11.

16 Zum immensen Einfluss Nietzsches auf die moderne deutschsprachige Literatur siehe überblicksartig Hillebrand 2011, S. 444-466. Vgl. auch Hillebrand 2000. Zur Rezeption Nietzsches in der Wiener Moderne siehe Nie-fanger 2009, der Dörmanns Lyrik offenbar nicht berücksichtigt.

durch die Analogie des Rausches gebracht wird¹⁷; dionysische Reaktionen, wie sie aus dem Gebrauch von Narkotika, aber auch aus der Natur des Menschen selbst hervorgehen, tendieren in einer radikalen Steigerung letztlich dazu, das „Subjective zur völligen Selbstvergessenheit“¹⁸ zu treiben. Die Vereinigung mit dem Objekt in einem dionysischen Liebesakt kann nur als „Zerbrechen“ des principii individuationis erreicht werden¹⁹.

Die Sehnsucht nach „Selbstvergessenheit“ in einem rauschhaften sexuellen Erlebnis kommt dann im Gedicht *Unvertilgbar* unvermittelt zum Ausdruck:

Einmal
Ein einziges Mal nur
Möcht' ich mich ganz vergessen
In Deinen Armen,
Möcht' ich bewußtlos trunken sein.
Aber ach,
Mag den zerfallenden,
Siechgefolterten Leib
Peitschen, schütteln, zusammenwinden
Höchste Wollust,
Immer noch, immer noch
Kann ich denken,
Kann ich mich selbst zerfasern,
Regt sich noch
Mein verfluchtes,
Elendes Ich!²⁰

Hier wird das Streben des lyrischen Subjekts nach der rauschhaften Selbstannullierung im geschlechtlichen Vollzug inszeniert, doch dieser Versuch scheitert; die höchste Wollust und der höchste Schmerz²¹ als radikale körperliche Grenzerfahrungen, auch der

17 Nietzsche 1975, S. 24.

18 Ebd., S. 25.

19 Zum philosophiegeschichtlichen Hintergrund des Individuationsprinzips vgl. u.a. Fuchs 2015.

20 Dörmann 1912, S. 73.

21 Zum Schmerz als kulturfundierendem Faktor Vgl. Scarry 1995. zur Ver-

leibliche Zerfall, können das „verfluchte elende Ich“ immer noch nicht aufheben. Das Subjekt, das sich nach Selbstaufhebung sehnt, sich um eigene Auflösung bemüht, bleibt trotz allem bestehen. Bei Dörmann werden die erotischen Rausch-Inszenierungen, wie wir gesehen haben, mit reichlicher Gewaltmetaphorik versehen. Es ist vom „Durchtränken des Hirns“, von Peitschen, vom Schütteln des Leibes, von Selbst-Zerfaserung die Rede. Dies scheint wie lehrbuchartig die gewagte These von Georges Bataille²² aus seinem nietzscheanisch inspirierten Buch *Erotik* zu bestätigen: „Das Gebiet der Erotik ist im Wesentlichen das Gebiet der Gewalt, das Gebiet der Verletzung“²³. Und:

Alles was die Erotik ins Werk setzt, hat zum Ziel, das Wesen im Allerintimsten zu treffen, dort wo das Herz versagt. Der Übergang vom Normalzustand zu dem des erotischen Begehrens setzt in uns eine verhältnismäßige Auflösung des in der diskontinuierlichen Ordnung konstituierten Wesens voraus.²⁴

Vom hungrigen Raubtier zum „verhetzten Hund“ in Bahrs Roman *Die gute Schule*

Wo bei Dörmann zumindest in den hier ausgewählten Beispielen noch die Selbstgewalt, d.h. die Aggression gegen den eigenen Leib, dominiert, vollzieht sich in Hermann Bahrs Roman *Die gute Schule*²⁵, in dem die Beziehung zwischen einem namenslosen österreichischen Maler in einer Schaffenskrise und dem französischen Mädchen Fifi dargestellt wird, die sexuelle Auflösung der Subjekt-Ordnung, die Deindividuation oder die Zerstörung der „Struktur

bindung von Schmerz und Wollust siehe Praz 1970, S. 27-50.

²² Zur Verbindung von Rauscherotik und Batailles Theorie siehe auch bei Voß 2021.

²³ Bataille 2020, S. 26

²⁴ Ebd., S. 27.

²⁵ Grundlegend zu Bahrs *Guter Schule* siehe Rasch 1978, S.100-113; Rieckmann 1985-2; Beßlich 2002, sowie die entsprechenden Kapitel in den Bahr-Monografien bei Daviau 1984, S. 70-87, und Farkas 1989, S. 28-31.

des abgeschlossenen Wesens²⁶ als eine Gewaltorgie, die sich zunächst gegen das weibliche Objekt richtet:

Da heulte er auf wie ein hungriges Raubtier, endlich über der Beute, und riß sie an sich und warf sich auf sie und wälzte sich mit ihr, jauchzend in kurzen, schrillen, heiseren Pfiffen, und verwundete sie mit bissigen Küssen am ganzen Leibe, als wollte er sie zerfleischen.²⁷

Der sexuelle Rausch kommt in der zitierten Szene als ein Vorgang der *Animalisierung* daher. Das Abtragen der apollinischen Schichten, von denen Nietzsche in dionysischen Akten spricht, übersetzt sich hier in die Rückführung des Menschlichen ins Tierische: Dabei fungiert der Mann als hungriges Raubtier, der weibliche Körper als Beute, die „zerfleischt“ und schließlich verspeist werden soll. Dieses kannibalistische Moment²⁸ ist in der Darstellung der erotischen Praktiken im Roman fast allgegenwärtig. Hier noch ein sprechendes Beispiel:

Er rührte sich nicht, sondern schlürfte nur mit lauschend ausgestreckten Sinnen diesen Duft von Blumen und Fleisch. Das war ihm so unsäglich gut, nichts Besseres wußte er zu wünschen. Nur immer noch mehr hätte er trinken mögen, je mehr er davon trank. Er hielt sich ganz stille. Nur manchmal, als ob er einem Gedanken ausweichen wollte, der heraufsteigen könnte, neigte er leise, langsam das Haupt nach der Seite, wie der Gekreuzigte gemalt wird. Nur manchmal, als ob er eine Erinnerung ersticken wollte, vergrub er sich tiefer in die zerknüllten Kissen, welche von dem Atem ihrer Säfte in allen Poren geschwängert waren.²⁹

Die Animalisierung und der imaginäre Kannibalismus des männlichen Raubtiers unterstreichen den schon erwähnten Nexus zwischen Gewalt und Sex, Wollust und Schmerz im Rauschzustand: „Und sie rangen und stießen und würgten und zwickten und kit-

²⁶ Bataille 2020, S. 27.

²⁷ Bahr 1890, S. 66.

²⁸ Zum Kanibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur siehe Fulda/Pape 2001.

²⁹ Bahr: Schule 1890, S. 92-93.

zelten und bissen sich, unter Jauchzen und Knirschen und Gellen ...³⁰ heißt es an einer anderen Stelle.

Doch das fieberhafte Bestreben, in diversen sexuellen Praktiken eine rauschhafte Selbstaufhebung in der Vereinigung zu erreichen, das heißt, nach Bataille die Diskontinuität der Vereinzelung zu überwinden, scheitert aber ähnlich wie bei Dörmann:

Sie begriffen sich nicht. Sie waren sich so fremd und waren doch eins in dem anderen. Sie konnten nicht verwachsen und hingen doch zusammen. Sie wollten jedes in das andere hinüber, bis von dem eigenen nichts mehr übrig wäre, aber sie fanden nur immer wieder sich selbst. Das andere konnten sie nicht gewinnen, weil sie sich nicht verlieren konnten, und blieben entfernt, wenn sie sich berührten.³¹

Die Unfähigkeit, sich vollkommen zu verlieren, bis zu dem Punkt, in dem die Individualität in der neuen Vereinigung zerbricht, treibt die beiden zu immer raffinierteren sado-masochistischen Ausschweifungen, die von Gewaltexzessen begleitet werden, wie aus einem weiteren Beispiel zu ersehen ist:

Und dann wieder unter jauchzenden Gesängen lud er sie auf seine kräftige Schulter und, wie Sieger rühmliche Beute, schleppte er sie durch die helle Werkstatt in tollen Tänzen, und ganz zu höchst auf dem besonnten Sockel der Modelle richtete er ihre nackte Schönheit auf. Im wogenden Silberstaube des Lichtes erglühete von ihrem Rosenfleisch ein holder, bebender Schein, aus schwarzblauen und hellgrünen Dämpfen gewoben, welche ihr Flaum ausatmete. Und er kniete nieder und barg sein Haupt in ihrem Schoß und verehrte sie mit allen Sinnen. Bis mit Gewalt und Stoß, den Fuß gegen seine Wange, sie seiner rauhen Drossel sich plötzlich entrang, schräg über die Staffelei in jähem Sprung, welche stürzte, und es dröhnte und stäubte. Und sich wiegend und schüttelnd, unter Gesängen, vor dem Spiegel in aufrechter Würde, glättete sie ihre goldigen Schlangen, flocht sie, begann feierlichen Schmuck. Er aber, schlaff, lahm, hinkte wie ein verhetzter Jagdhund in die Linnen zurück und kauerte sich ein und in gurgelnden

³⁰ Ebd., S. 93.

³¹ Ebd., S. 95.

Seufzern röchelte er nach Atem, während in rüttelnden Wogen Krämpfe über seine Knochen rieselten.³²

Hier deutet sich bereits eine interessante Wendung dieser sexuellen Transgressionsanstrengung an; die Machtverhältnisse und die Stoßrichtung der Gewalt scheinen sich umzukehren; das männliche Raubtier wird von der Herrin gezähmt und verwandelt sich in einen „verhetzten Jagdhund“. In diesem imaginativen Gestus vollzieht sich eine „Substantialisierung des Weiblichen zu einem Natürlichen und Ursprünglichen“³³, wie Silvia Boevenschen dies am Beispiel von Wedekinds *Lulu* analysiert. Indem dann noch das Element des Tanzes hinzukommt, das ein besonderes Gewicht erhält, nimmt der Rausch auch kultisch-religiöse Züge an. Die Geliebte verwandelt sich in eine Priesterin des Chthonischen, wie es als Camille Paglia in ihrer immer noch brisanten, wenn auch klassisch gewordenen Studie *Die Masken der Sexualität* die weibliche Variante des Dionysischen bezeichnet.³⁴ In einer ironischen Dialektik transformiert sich die Beute des männlichen Raubtiers – freilich immer noch im männlichen Blick – in eine Gottheit des unmittelbar Leiblichen. Nach Paglia folgt die Entwicklung der westlichen Kultur einem Prozess, in dem chthonische, irdische Kulte von Himmelsgottheiten abgelöst werden.³⁵ In dieser Szene wird ein umgekehrter Vorgang dargestellt. Nach der Vergewaltigung der Gaia durch Uranos, wie wir sie in der ersten Szene hatten, wird hier der Tod des Männlichen zelebriert:

Und sie machte sich schön, und sie schaute ihre Schönheit und vermochte es gar nicht zu begreifen, wie namenlos schön sie war, und bearauchte sich und ward nicht satt. In den hastigen Tänzen des wirbelnden Lichtes rings, das neben ihrem Fleische Schatten wurde, vor dem glückstrahlenden Glase, faltete und wendete sie ihre stolze Nacktheit, wie wenn eine Priesterin ein gebenedeites Sakrament ins lauschende Volk trägt, und zeigte sich sich selber, allen flimmernden

32 Ebd. S. 95f.

33 Bovenschen 1979, S. 44.

34 Paglia 1995.

35 Ebd. S. 11-59.

Reichtum, und durchsuchte mit prüfender Neugierde die üppige Schatzkammer ihres Leibes nach allen köstlichen Kleinoden.

Und er erwartete den Streich wie ein geducktes Opfer und rüstete seine Nerven auf das schöne Sterben, die ganze Wollust dieses Todes auszukosten.³⁶

Die Orgie gipfelt dann in einem Taumel, den der Erzähler mit einem Cancan vergleicht, der das Ich scheinbar in eine fluide Form bringt.

Dann aber plötzlich, bei ihrem bachantischen Rucke, da rieselte alles in ihm, und Wirbel rauschten, als ob aus tausend Brunnen brandige Ströme durch seine Adern loderten, und es war ihm um die Seele von Hoffnungen und Freuden ein taumelnder Cancan.³⁷

Auf dem Höhepunkt des ganzen Taumels, in dem das Ich förmlich zu zerfließen scheint, interveniert jedoch das apollinische Gewissen des Malers, das an die künstlerische Berufung, ein Werk zu bilden, gemahnt. Dieser Eingriff wird aber sofort wieder verdrängt: Die Wollust sei ja die alleinige Wahrheit, und die Kunst könne bloß eine blasse Nachahmung von ihr hervorbringen:

Aber er wollte nicht daran denken, weil es doch nichts half, nein, sondern nur erbitterte und quälte. Er wollte es vergessen, alles, selbst die Kunst, ja selbst die Kunst, die auch bloß äffte. Und nichts als die Wollust, ewig die Wollust, in welcher allein die Wahrheit ist!

Und wieder über sie, wie der Trinker nach der Flasche, das Gedächtnis auszuwischen.³⁸

Zum vollständigen Handlungskontext gehört aber hier noch die spätere Wendung, bei der der Maler nun danach trachtet, einen Kompromiss mit dem unbedingten Streben nach „Wahrheit“ in Wollust und Rausch zu schließen. Nachdem Fifi ihn verlassen hat, muss sich der Held des Romans mit existenziellen Fragen auseinandersetzen. Die „Leiden des jungen Wiens“³⁹ sind vorbei.

³⁶ Bahr 1890, S. 96.

³⁷ Ebd. S. 97f.

³⁸ Ebd. S. 98.

³⁹ Beßlich 2002, S.23.

Er gibt verschwommene ästhetische Ideale auf, beginnt für den Markt (für den gemeinen Geschmack) zu malen und Kunst als Ware zu verkaufen. Die Verschwendung und Selbstverausgabung im erotischen Rausch bleiben eine Episode – obzwar eine entscheidende – in der Entwicklung zu einem nützlichen Mitglied der Gesellschaft. Das ökonomische Nutzensprinzip des Bürgerlichen triumphiert über das Verausgabungsprinzip⁴⁰ des Künstlerischen.

Abschließendes

Sowohl bei Dörmann als auch bei Bahr zeigt sich das Bestreben, eine rauschhafte Transgression zu inszenieren, in der sich das Ich, wie von Hermann Bahr in seinem programmatischen Aufsatz *Die Moderne* gefordert,⁴¹ mit seinen Sinnen und Nerven dem Anderen öffnet und schließlich in einem dionysischen Taumel auflöst. Dass der poetische Impetus des Romans in einem engen Zusammenhang mit den in dem Aufsatz vorgestellten Ideen steht, belegt unter anderem eine Tagebuchnotiz aus dem Herbst 1889, kurz vor der Entstehung des Romans:

Erstens: ich schreibe dieses Buch für mich, als eine Hilfe des Genusses, dem allein ich hinfort leben will. Ich weiß aus Erfahrung, daß alles Lüge ist außer mir und eigentlich gar nicht besteht, wie ich mir nur einen Augenblick die Mühe gebe, es nicht zu wollen. Ich weiß, daß mein Ich nur in einer Reihe von Empfindungen vorhanden und desto mächtiger ist, je reicher und kräftiger diese Empfindungen hervorgebracht werden. Ich will also ihnen allein und mit eifrigem Dienste leben, diesen welterschöpfenden Sensationen [...]⁴²

Der Ausgangspunkt ist also das Bestreben, im Sinne der „Nerven-

⁴⁰ Vgl. zu dieser Dichotomie zwischen Verausgabung und Ökonomie Bataille 2020, S. 19-52.

⁴¹ Bahr 2004, S. 11-15.

⁴² Bahr 1994, S. 235.

kunst“⁴³ durch die Öffnung für Sensationen und Reize das Ich „mächtiger“ und „kräftiger“ zu machen und seine Grenzen bis ins Unendliche zu erweitern, bis die fortschreitende Transgression, wie wir gesehen haben, das Ich selbst zur Auflösung bringt. Diese Paradoxie, die sich folgerichtig aus dem „Ich-Kult“⁴⁴ der Dekadenzästhetik ergibt, in dem die Machtfantasie in die Sehnsucht nach Selbstüberwindung umschlägt, wird bei Dörmann implizit, bei Bahr explizit im ständigen Wechsel von sadistischen und masochistischen Praktiken in Szene gesetzt.

In beiden Fällen, in denen sich diese Überschreitung als sexuelles Erlebnis vollziehen soll, scheitert das Unternehmen: Die Suspension des diskontinuierlichen Ichs erweist sich nur als vorübergehend, die mystische Vereinigung mit dem Anderen als unmöglich. Auf einer anderen Ebene, der Ebene der poetischen Funktion, lassen sich aber diese Transgressionsmotive in diesen ersten literarischen Zeugnissen der Wiener Moderne auch als diskursgeschichtliche Chiffre eines fehlenden Unmittelbarkeits- und Authentizitätsgefühls einer spätzeitlichen Generation lesen, wie es in Hofmannsthals D’Annunzio-Essay von 1893 imaginiert wird:

Bei uns aber ist nichts zurückgeblieben als frierendes Leben, schale, öde Wirklichkeit, flügelahme Entsagung. Wir haben nichts als ein sentimentales Gedächtnis, einen gelähmten Willen und die unheimliche Gabe der Selbstverdoppelung. Wir schauen unserem Leben zu; wir leeren den Pokal vorzeitig und bleiben doch unendlich durstig.⁴⁵

Die bereits apostrophierte widersprüchliche Künstlichkeit dieser dionysischen Regungen mag ihre Wurzeln in der unvermeidlichen Selbstverdoppelung der Moderne haben. Diese findet ihre Entsprechung in der Projektion und Obsession eines „intensiven Lebens“, wie es der Philosoph Tristan Garcia kürzlich als modernes Phänomen beschrieb.⁴⁶ Die rauschhafte und gewaltsame Sexualität, wie

43 Vgl. Worbs 1991.

44 Vgl. Amend-Söchting 2001.

45 Hofmannsthal 1979, RuA I, S. 178-179.

46 Garcia 2017.

sie bei Dörmann und Bahr inszeniert wird, lässt als eine literarische Umsetzung dieser Obsession, dieser Sehnsucht nach einer intensiven und authentischen Grenzerfahrung in einer Epoche betrachten, in der das Ich zwar bekanntlich als „unrettbar“⁴⁷ (Ernst Mach in der drastischen Verkürzung von Hermann Bahr) hingestellt wird, sich bei näherem Besehen, statt im Rausch zu ver-schwenden, noch einmal verdoppelt.

Quellenverzeichnis

- Amend-Söchting, Anne: Ichkulte: Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin de Siècle-Roman. Heidelberg: Winter 2001.
- Bahr, Hermann. Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Bd. 1: 1885-1890. Hg. von Moritz Csaky. bearb. von Lottelis Moser und Helene Zand. Wien; Köln: Böhlau 1994.
- Bahr, Hermann: Die gute Schule. Berlin: S. Fischer 1890.
- Bahr, Hermann: Kritische Schriften in Einzelausgaben. Bd. I-XXIII. Hg. von Claus Pias. Weimar: VDG, 2004-2012.
- Bahr, Hermann: Moderne Kunst in Österreich. In: Moderne Kunst in Meister-Holzschnitten, Bd. 6, Nr. 12, Dezember 1891, S. 190-192.
- Bataille, Georges: Der Fluch der Ökonomie. Berlin: Matthes & Seitz 2020.
- Bataille, Georges: Die Erotik. Berlin: Matthes & Seitz 2020.
- Beßlich, Barbara: Die Leiden des Jungen Wien. Hermann Bahrs Roman ‚Die gute Schule‘ (1890) und Goethes ‚Werther‘. Sprachkunst Bd. 33, 1. Halbband, 2002, S. 23-40.
- Bohrer, Karl Heinz: Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher. Berlin: Suhrkamp 2015.
- Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt/M: Suhrkamp 1979.
- Daviau, Donald G: Der Mann von Übermorgen: Hermann Bahr 1863-1934. Wien: ÖBV, 1984.
- Farkas, Reinhard: Hermann Bahr: Dynamik und Dilemma der Moderne. Wien/Köln: Böhlau, 1989.
- Fischer, Jens Malte. Hermann Bahr: Die gute Schule (1890). In: ders.: Fin de Siècle: Kommentar zu einer Epoche, München: Winkler, 1978, S. 100-113.
- Fuchs, Michael: Prinzipien der Individuation. Über das relationale Einzelsein der Lebewesen. Münster: mentis 2015.
- Fulda, Daniel / Pape, Walter (Hg.): Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur, Freiburg im Breisgau: Rombach 2001.
- Garcia, Tristan: Das intensive Leben. Eine moderne Obsession. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Hillebrand, Bruno: Literatur und Dichtung (deutschsprachig). In: Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Henning Ottmann. Stuttgart; Weimar: Metzler 2011, S. 444-466.

47 Bahr 2010, S. 36-46.

- Hillebrand, Bruno: Nietzsche. Wie ihn die Dichter sahen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000.
- Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze 1-3. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1979.
- Niefanger, Dirk: Nietzsche-Lektüren in der Wiener Moderne. In: Valk, Thorsten (Hg.): Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2009, S. 41-54.
- Nietzsche, Friedrich: Kritische Gesamtausgabe (KSA). Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Dritte Abteilung. Erster Band. Berlin; New York: Walter de Gruyter 1972.
- Paglia, Camille: Die Masken der Sexualität. Ungekürzte Ausgabe. München: DTV 1995.
- Papajorgis, Kostis: Der Rausch. Ein philosophischer Aperitif. München: DTV 1998.
- Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. Bände 1-2. München: DTV 1970.
- Rieckmann, Jens: Hermann Bahr: Sprachskepsis und neue Erzählformen. In: Orbis Litterarum, H. 40, 1985, S. 78-87.
- Rieckmann, Jens: Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle. Königstein/Ts: Athenäum 1985.
- Salten, Felix: Aus den Anfängen. Erinnerungsskizzen. In: Jahrbuch der deutschen Bibliophilen-Gesellschaft 18/19 (1932/33), 31-46.
- Sautermeister, Jochen: Rausch aus interdisziplinärer Sicht. Eine Einleitung. In: Rausch. Ekstase zwischen Bacchanal und Cognitive Enhancement. Hg. von Wolfram Kinzig und Jochen Sautermeister. Baden-Baden: Ergon 2020, S. 9-16.
- Scarry, Elaine: Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur. Autorisierte Übersetzung aus dem Amerikanischen von Michael Bischoff. Frankfurt/M: Fischer 1992.
- Schneider, Helmut: Felix Dörmann. Eine Monographie. Dissertation. Wien 1991.
- Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1879-1892. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1987.
- Voß, Torsten: Zwischen Mythos, Rausch und Ennui: Die Künstlichkeit des Erotischen als Inszenierungsmodus von Autorschaft in der Lyrik Felix Dörmanns mit Seitenblicken auf Charles Algernon Swinburne und Maurice Rollinat. In: Journal of Austrian Studies, Vol. 54, No. 2, Summer 2021, S. 1-29.
- Worbs, Michael: Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1991.
- Wuthenow, Ralph, Rainer: Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

Prof. Dr. Vahidin Preljević

ORCID: 0000-0002-5553-3168

University Professor

Chair of German Literature and Cultural Studies

Department of German Studies, Faculty of Philosophy, University of Sarajevo

Franje Račkog 1/71000 Sarajevo, BOSNA I HERCEGOVINA

E-mail: vahidin.preljevic@ff.unsa.ba236

„Das weiße Laster“: Kokain in Hugo Bettauers *Der Kampf um Wien* und seiner Publizistik

Irma Duraković (Universität Sarajevo, Bosnien und
Herzegowina)

Abstract Deutsch:

Der vorliegende Beitrag untersucht die Darstellung von Kokain in der österreichischen Literatur der 1920er Jahre am Beispiel von Hugo Bettauers *Wochenschrift* und seinem Roman *Der Kampf um Wien*. Aus kulturgeschichtlicher Perspektive wird zunächst der zeitgenössische Drogendiskurs analysiert, der insbesondere in Fachzeitschriften intensiv geführt wurde. Es stellt sich die Frage, wie Kokain literarisch verhandelt wird und welche gemeinsamen Merkmale in den literarischen Darstellungen erkennbar sind. Kokain fungiert dabei als Symbol für eine gesellschaftlich labile, von Krankheiten und Krisen geprägte Zeit, in der Außenseiterfiguren literarisch in den Mittelpunkt rücken. Der Beitrag möchte zeigen, wie Literatur die Tabuisierung und Stigmatisierung von Rauschmitteln reflektiert und künstlerisch verarbeitet.

Schlüsselwörter: Kokain, Nachkriegsgesellschaft, Pharmakologie, Schmerz, Betäubung, Hugo Bettauer.

“The White Vice”: Cocaine in Hugo Bettauer’s *The Struggle for Vienna and His Journalism*

Abstract English:

This article examines the theme of cocaine in Austrian literature of the 1920s, focusing on Hugo Bettauer’s weekly magazine and his novel *Der Kampf um Wien* as examples. From a cultural-historical perspective, it first analyzes the contemporary discourse on drugs, which was particularly lively in specialist journals. The question arises as to how cocaine is dealt with in literature and what common features can be identified in its literary representations. Cocaine functions as a symbol of a socially unstable period marked by disease and crisis, in which outsider figures take center stage in literature. This

article aims to show how literature reflects and artistically processes the societal taboo and stigmatization of intoxicants.

Keywords: cocaine, postwar society, pharmacology, pain, anesthesia, Hugo Bettauer.

Dann gibt es Vorstadtcafés, in denen die Liebe spottbillig ist, kleine Bars mit bleichen, müden Frauen, denen man Morphium ansieht, Kokain oder auch nur eine Verkommenheit, der es schwer wird, je wieder in die Welt zurückzufinden, in der das Laster noch heiter ist und die Jugend einen Sinn hat ...

Ludwig Hirschfeld: *Wien. Was nicht im ‚Baedeker‘ steht*¹

Einleitend

Im Rausch², notiert Walter Benjamin in seinen Drogen-Protokollen (1928), hegt man die „Hoffnung, Neigung, Sehnsucht Neuem, Unberührtem [...] nahezukommen“³. Indem man die Augen schließt und leicht auf sie drückt, entstehen ornamentale Figuren, die laut Benjamin der Wahrnehmung im Haschisch-Rausch ähneln: „Die Architekturen und Raumkonstruktionen, die man im Haschisch vor sich sieht, haben im Ursprung etwas damit Verwandtes.“⁴ Der Rausch lockert das Ich, erweitert den Bewusstseinshorizont und ruft atmosphärische Sensationen hervor. Benjamin, der in Gegenwart der Berliner Ärzte Ernst Joël und Fritz Fränkel die Droge unter „Bedingungen des kontrollierten Experiments“⁵ in den zwanziger und dreißiger Jahren konsumierte, schreibt dem Haschisch u. a. Erleuchtungskräfte zu, indem „neue

1 Hirschfeld 2020, S. 135/136.

2 Zur Sozial- und Kulturgeschichte des Rausches siehe u. a.: Feustel 2019.

3 Benjamin 1972, S. 71.

4 Ebd., S. 72/73.

5 Schweppenhäuser 1972, S. 9.

unvertraute und verbrauchte Zeichen“⁶ gewonnen werden. Der Opiumraucher oder Haschischesser, so Benjamin, „erfährt die Kraft des Blickes, hunderte Orte aus einer Stelle zu saugen.“⁷ Rausch ermöglicht, ähnlich wie der Traum, „Einblicke in die abgelagerte Geschichte des Subjekts, seiner Gattung und seiner Zeiterfahrung“.⁸

Die literarische Tradition der Rausch-Protokolle wie Thomas de Quinceys *Confessions of an English Opium-Eater* (1821) oder Baudelaires Essay *Die künstlichen Paradiese* (1858) legen den Grundstein dieser Gattung, die, ähnlich wie die Traum-Protokolle, visionäre Kräfte aus unmittelbarer Erfahrung zu schöpfen und schriftlich festzuhalten sucht. Doch Drogen locken nicht immer ausschließlich die „Dinge aus ihrer gewohnten Welt“ und öffnen Türen zum „Zwischenreich“ von „Geheimnissen“.⁹ Drogen, schreibt Ernst Jünger in seinen *Annäherungen* (1970), erzeugen einen Rausch, der nicht nur eines „bestimmen Stoffes“ bedürfe, sondern eine gewisse „Menge oder Konzentration“ voraussetze. Von der Dosis hängt bekanntlich das Befinden des Konsumenten ab: Während eine geringe Dosis die Nüchternheit nicht beschädigt, führt eine hohe in die „Bewußtlosigkeit“ hinein. So wecken sie einerseits Lebenskräfte und stimulieren den Geist, und andererseits betäuben sie ihn und den Körper. Der Rausch, stellt Jünger in seinen Drogenexperimenten fest, äußert sich in konträren Erscheinungen. So ist z.B. der Berauschte heiter und sucht eine Gesellschaft auf: Im Rausch werden ihm durch den „Boten des Dionysos“ die himmlischen Pforten geöffnet. Der Betäubte hingegen, der sich gewohnheitsmäßig in diesen Zustand zu versetzen sucht, meidet oftmals die Gesellschaft und versinkt hinter verschlossenen Türen in seiner Einsamkeit:

6 Schneider 2011, S. 676.

7 Benjamin 1972, S. 61.

8 Schneider 2011, S. 676.

9 Benjamin 1972, S. 125: Ernst Joël oder Fritz Fränkel: *Protokoll vom 18. April 1931, 23 Uhr W[alter] B[enjamin]* 1,0 Gramm.

Er sitzt wie vor einem magischen Spiegel, regungslos in sich selbst versunken, und immer ist es dieses Selbst, das er genießt, sei es als reine Euphorie, sei es als Bildwelt, die sein Inneres erzeugt und die auf ihn zurückflutet.¹⁰

In seinen *Annäherungen* experimentiert Jünger mit verschiedenen Rauschmitteln – darunter Opium, Haschisch, Pilze, LSD – und beschreibt auch die Droge Kokain, die er als eisig und kalt charakterisiert. Sie entrücke den Geist in eine „nüchterne Kälte“, nehme ihm „die Wahrnehmung des Körpers ab“ und überlasse ihn dem „einsamen Selbstgenuß“ (S. 172). Nach der Einnahme von Kokain blieb Jünger in seinem Zimmer, hin und wieder erhob er sich vom Sessel, um im Spiegel seinen Blick zu betrachten. Die übrige Zeit saß er reglos, „die Hände auf der Lehne, während Stunde um Stunde verrann“ (S. 171). Zu einer wiederholten Einnahme von Kokain, das den Berauschten in eine „eigene Statue“ verwandelt, fühlte er sich nicht angeregt. Jünger beobachtete, dass Kokain – ähnlich wie Morphinum oder Chloroform – schmerzbetäubende Eigenschaften besitzt. Immer wieder verweist er auf das durch die Substanz auftretende Kälteempfinden: Kalt und gefühllos werden mit der Einnahme sowohl das körperliche System als auch „Gedanken und ihre Mobilität“ (S. 181). Während jedoch die referierten Rausch-Protokolle eine möglichst präzise Darstellung der Drogen-Experimente illustrieren und „kreativitätserzeugendes Wirkungsmittel“¹¹ reflektieren, scheinen literarische (Kokain-)Texte der 1920er Jahre einen anderen Weg zu gehen: Die innere Wandlung der Wahrnehmung des Berauschten tritt hier kaum hervor. Unter Rausch oder Betäubung dominiert vielmehr eine verstörende äußere Wirklichkeit, die nicht ausgeblendet wird.

Der vorliegende Beitrag möchte im Folgenden diesen zweiten Weg erkunden und der Frage nachgehen, wie in der österreichischen Literatur der Nachkriegsjahre sowohl in wissenschaftlichen Diskursen als auch in literarischen Darstellungen das „moderne wei-

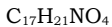
¹⁰ Jünger 1980, S. 29.

¹¹ Kupfer 1996, S. 142.

ße Laster“ thematisiert wird. Dabei soll untersucht werden, ob die Fokussierung auf die Außenwelt auf einen Wandel der Erzählmotivation zurückgeht: von der Romantisierung – so u. a. der Darstellung erweiterter individueller Erfahrungen – hin zur Aufklärung, die die Gefahren des Drogenkonsums betont, diesen aus soziologischer Perspektive betrachtet und einen pädagogischen Anspruch verfolgt, der eng mit dem stetig wachsenden sozialen Problem des Drogenkonsums verknüpft ist.

I. Kokain im wissenschaftlichen Diskurs

Im Wiener Blatt *Der Morgen* erscheint am 26. Dezember 1922 ein Gedicht des Journalisten und Schriftstellers Richard Guttman. Sein Text, der den Titel der Summenformel der chemischen Verbindung des Cocains $C_{17}H_{21}NO_4$ trägt, fasst in satirischem Ton einige jener Eigenschaften des Kokains zusammen, die in den 1920er Jahren in Tageszeitungen und in pharmakologischen / medizinischen Fachzeitschriften zirkulierten:



Die Formel, die ich hier verkünde, – Verzeichnet einen Stoff der Sünde, – [jeder] schwärmt [...] bei Berlin – Jetzt allgemein für Kokain – Und selbst in Wien, dem armen Nest, – Verbreitet sich des Lasters Pest – Und Mode wird infolgedessen – Bei uns, das Kokain zu fressen! – Zwar wird behauptet, daß es nützt, – Wenn man ein Loch im Zahn besitzt, – Wo Löcher sonst nicht hingehören, – Weil sie das Wohlbefinden stören. – Zu diesem Fall spürt man erschreckt, – Daß Kokain sehr bitter schmeckt, – Der Zahnarzt lächelt tief und gründlich, – Denn Kokain macht unempfindlich, – Die Zange glänzt, das Opfer brüllt, – Bald hat das Schicksal sich erfüllt. – Doch nicht nur für die Therapie – Wirkt die synthetische Chemie, – Ihr Nutzen kann bisweilen trügen, – Sie dient dem Laster, dem Vergnügen! – Man schluckt das Kokain und plötzlich – Wird uns're Existenz ergötzlich, – Der Geist füllt sich mit immer wildern – Und ungemein pikanten Bildern, – Es machen Kraft und Lust zu lieben, – Was folgt, sei besser unbeschrieben! – Man taumelt voller Wohlgefühl – Durchs Leben toll und sinneschwül. – Das Kokain ist eine Speise – Für Säuglinge und Lebe-

greise – Und wer sich Kokain verschafft, – Bleibt im Besitz der Liebeskraft! [...] ¹²

Kokain ist laut dem Gedicht ein Stoff der Sünde, der sich von Berlin aus in das „arme Nest“ Wien verbreitet, wo der Stoff nahezu „gefressen“ wird. Es wird nicht nur bei Zahnbehandlungen eingesetzt, sondern dient ebenso dem „Laster, dem Vergnügen“. Das Kokain wird von allen Altersgruppen eingenommen, es wird als Therapie eingesetzt, ist ein Schmerzmittel und regt zeitgleich die Libido an. Vor dem Hintergrund der in den 1920er Jahren verbreiteten Kenntnisse über Kokain sowie der im Gedicht zugespitzten Beschreibung seiner Wirkungen lässt sich wohl vermuten, dass der Autor mit der Substanz gut vertraut war.

Die Mode, das Kokain zu „fressen“ war nämlich nicht nur zu der Zeit charakteristisch, in der sich die Droge in den europäischen Ländern verbreitete, sondern geht in die Kolonialisierungszeit Perus zurück, wie der Arzt Josef Frankl in seiner *Mitteilung über Coca* in der *Zeitschrift der k.k. Gesellschaft für Ärzte zu Wien* (1860) erklärt. Die Eingeborenen Perus (und Boliviens), bei denen man das „[E]ssen von Kokoblätter[n]“ beobachten konnte, nannte man *Coqueros*.¹³ Aus dem Verb „coquera“, das „kauen“ heißt, wurde, so Frankl, der Name für die Pflanze *Coca* abgeleitet. Tagtäglich ergaben sich die Coqueros dem Genuss des Rausches und kauten eine halbe bis vier Unzen Coca, sei es zur Hunger- oder Schmerzstillung: Die Blätter waren stets griffbereit. Als die österreichische Mannschaft des Weltumseglers *Novara* ihre Expeditionsreise (1857-1859) zu anthropologischen, naturwissenschaftlichen und medizinischen Forschungszwecken unternahm, sandte sie zum ersten Mal eine Kiste von Kokablättern zur Untersuchung an das Pharmakologische Institut der Wiener Universität, die, wie Alfred Springer in seiner dokumentierten Anthologie *Kokain. Mythos und Realität* (1989) bemerkt, „keine befriedigenden Ergebnisse“¹⁴ brachten. Nur wenige Zeit später, im Jahr 1860, gelang es dem

¹² Guttman 1922, S. 5.

¹³ Frankl 1860, S. 204.

¹⁴ Springer 1989, S. 25.

Chemiker Albert Niemann, das Alkaloid Methylbenzoyllecgonin als den wichtigsten Inhaltsstoff der Coca-Pflanze zu isolieren. Recht schnell wird das Kokain industriell rezipiert, und schon 1862 produziert die große Pharmafirma *Merck* aus Darmstadt das Alkaloid und bringt es auf den Markt, womit seine pharmazeutische Verbreitung in Europa begann.

Zahlreiche Berichte aus medizinischen und pharmakologischen Fachblättern in der Zeit des ausgehenden 19. und anbrechenden 20. Jahrhunderts dokumentieren jedoch Unstimmigkeiten im Umgang mit der zunächst für medizinische Zwecke eingesetzten Droge. Besonders in der Augen- und Zahnheilkunde etablierte sich Kokain als zuverlässiges Lokalanästhetikum. In der Augenheilkunde war es vor allem der Wiener Ophthalmologe Carl Koller, der seine Patienten ab 1884 unter Kokaininjektionen operierte; mit ihm verkehrte auch Sigmund Freud, der zeitgleich ebenfalls mit Kokain experimentierte. Einige Kokainisten hingegen, so Zeitungsberichte aus den 1920er Jahren, kamen erst in der Zahnarztpraxis in den Genuss der Droge und konnten die „Kräfte dieses Mittels kennenlernen“¹⁵.

Wie man wohl gezielt für das „reine Merck'sche Kokain“ Werbung machte, illustriert u.a. ein im Jahr 1887 erschienener Artikel, der über die Lage der deutschen Apotheken berichtet. Der Beitrag wird mit der Erinnerung an den Selbstmord eines gewissen Dr. Kolewin aus Petersburg eröffnet, der selbst, so heißt es, Versuche mit Kokain gemacht und sich dabei an Berichten französischer Fachzeitschriften orientiert habe. Über eine seiner Operationen entstand folgender Bericht:

Er liess 24 Gramm einspritzen und erklärte den Zuhörern, dass französische Ärzte fast eine doppelt so grosse Quantität anwendeten ohne Gefahr für den Patienten. Die Operation verlief glücklich, doch kurze Zeit, nachdem die Patientin in ihrem Zimmer angelangt, traten Todessymptome auf; sie starb nach zwei Stunden. Da die pharmaceutischen Präparate in Russland untersucht werden und das Kokain rein war, muss angenommen werden, dass die Franzosen

15 E. G-r 1924, S. 27.

mit unreinem oder (Kokain ist sehr teuer) verfälschtem Kokain zu thun gehabt haben, so dass die Dosis von reinem Kokain zu groß war. Dieser Vorfall wirft ein Licht auf die französischen Apotheken.¹⁶

In der gleichen Nummer der *Klinischen Rundschau* erschien auch ein Artikel *Über neue Drogen und deren Wert für die Heilkunde*, in dem Kokain ebenfalls erwähnt wird: Die Droge, so heißt es, habe den ungeahnten Wert u. a. der „Erleichterung von Kopfschmerzen und Neuralgie“.¹⁷ Es überrascht daher kaum, dass Kokain bereits 1888 in der *Wiener Hausfrauen-Zeitung. Organ für hauswirtschaftliche Interessen* Reiselustigen empfohlen wurde. Besonders für Seefahrten pries man es als das „neueste Mittel, das die Wissenschaft gegen das schreckliche Gespenst der Seekrankheit empfehle“; auch die genaue Dosierung des Wundermittels wurde angegeben: Man nehme das Mittel „jede halbe Stunde, bis die Seekrankheit verschwunden ist“.¹⁸

Die Substanz diene also der Linderung von Schmerzen oder, wie in diesem Fall, von Unwohlsein. Laut D. B. Morris setzte mit dem symbolischen Jahr 1899 und der industriellen Herstellung von Acetylsalicylsäure (Aspirin) ein paradigmatischer Wandel in der Schmerztherapie ein. Dies, so Morris, könne man als Ausdruck eines modernen, chemischen Vertrauens in die Möglichkeit einer pharmakologischen Kontrolle von Schmerz interpretieren.¹⁹ Parallel dazu ist in der Moderne eine zunehmende Verlagerung von Schmerz- und Krankheitsbewältigung auf medikamentöse und narkotische Mittel erkennbar. Diese Medikalisierung steht dabei in engem Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Umbrüchen des 20. Jahrhunderts: Die massenhaften Gewalterfahrungen industrieller Kriegsführung, der Holocaust und weitere Genozide beeinflussten nicht nur die kollektive Wahrnehmung von Schmerz, sondern führten auch zur Einführung von Opiaten als pharmakologischen und sozialen Instrumenten. Vor allem die

¹⁶ o.V. 1887, S. 615.

¹⁷ Prof. Fenwick 1887, S. 706.

¹⁸ Spohr 1888, S. 236.

¹⁹ Vgl. Morris 1996, S. 88f.

Kriege fungierten, wie Wolfgang Schivelbusch schreibt, als Multiplikatoren des verbreiteten Gebrauchs psychoaktiver Substanzen.²⁰ Als das signifikante Beispiel für eine strategische Verwendung von Drogen im militärischen und politischen Kontext thematisiert Norman Ohler in seinem Buch *Der totale Rausch* (2015) das nationalsozialistische Deutschland und seinen Gebrauch der Droge Pervitin. Mit Pervitin (Methamphetamin, als „Crystal Meth“ insbesondere durch die Serie *Breaking Bad* 2008–2013 bekannt) setzten die Nationalsozialisten gezielt eine pharmakologische Stimulanz ein, um die Leistungsfähigkeit von Soldaten zu steigern, während sie zugleich offiziell gegen psychoaktive Substanzen ankämpften.²¹

Diese enge Verbindung von Schmerz, Krieg und pharmakologischer Modulation bildet somit einen zentralen Bezugsrahmen für historische und literarische Analysen des Drogenkonsums. Kokain selbst war ein urbanes Phänomen: Vor dem Ersten Weltkrieg wurde es von „Angehörigen der gehobenen und gebildeten Stände“ konsumiert, während es sich ab 1914 als das *Schmerzmittel* in „weiteren Kreisen der Bevölkerung“ ausbreitete. Wie zeitgenössische Presseberichte zeigen, zirkulierte Kokain in unterschiedlichsten gesellschaftlichen Kreisen: Das weiße Pulver wurde oft in exzessivem Ausmaß gespritzt und geschnupft.

II. Kokainseuche: Aufklärung in der Presse

Im Jahr 1918 wird Kokain erstmals in der gleichnamigen Novelle des expressionistischen Schriftstellers Walter Rheiner thematisiert, die vor dem Hintergrund einer von Krieg erschütterten und hoffnungslosen Welt die Geschichte eines Kokainkonsumenten erzählt. Knapp fünf Jahre später findet die Droge²² im Roman *Der*

²⁰ Schivelbusch 1990, S. 225.

²¹ Vgl. Ohler 2024, S. 37f.

²² Zur Darstellung der Drogen in der deutschsprachigen Literatur siehe Studien u. a. von A. Kupfer 1996, S. Resch 2009 und R. Thumser-Wöhls 2017.

Kampf um Wien. Ein Roman vom Tage (1922/1923)²³ des Journalisten und Schriftstellers Hugo Bettauer Eingang in die österreichische Literatur, der sich in seinen Sozialfeuilletons ebenfalls dem zeitgenössischen Problem widmet.

Laut Murray G. Hall hat es Bettauer verstanden, „die Gemüter seiner Zeitgenossen zu erhitzen“²⁴. Er war gleichzeitig verhasst und populär; für die einen war er der „Apostel der neuen Moral“, der „Diener der Aufklärung“, und für die anderen – insbesondere durch seine journalistische Tätigkeit – ein „gewerbemäßiger Pornograph“ und ein „perverser Parteidichter“ (ebd.). Als „Diener der Aufklärung“, wie es programmatisch in der Einleitung der ersten Nummer seiner Wochenschrift *Er und Sie. Wochenschrift für Lebenskultur und Erotik*²⁵ heißt, wollte er über Dinge berichten, die die „Probleme des Lebens“ betrafen, und von seiner Wochenschrift heißt es, sie werde „es sich nicht nehmen lassen, offene Wunden aufzudecken, die die Menschen mit Lüge und Heuchelei verschleiern wollen“.²⁶ Während in *Er und Sie* vor allem Fragen der erotischen Revolution im Mittelpunkt standen, erweiterte er in seiner Nachfolge-Zeitschrift²⁷ *Bettauers Wochenschrift* das Themenspektrum auf allgemeine „Probleme des Lebens“ sowie sozialgesellschaftliche Fragestellungen, zu denen auch die im Wien jener Jahre intensiv diskutierte Kokainproblematik zählte.

Aus dem Journal eines Irrenarztes lautet der Titel einer Serie, die in seiner *Wochenschrift* erschien und in sechs Folgen Bilder moderner Krankheiten der Großstadt Wien vorstellte. Ein Psychiater, heißt es im ersten Artikel vom 16.10.1924, werde eine Anzahl von (Krankheits-)Fällen schildern, die charakteristisch für die Folgen des aufreibenden Großstadtlebens seien: „Erschütternde Bilder, die dem Leser manches bisher ohne Verständnis Beobachtete klar

23 Von Dezember 1922 bis Mai 1923 erscheint er zunächst als Fortsetzungsroman in Wiener Tageszeitung *Der Tag*.

24 Hall 1978, S. 33.

25 Insgesamt erschienen vom 14.02. bis zum 13.03.1924 fünf Folgen.

26 Bettauer 1924, S. 1.

27 Hall 1978, S. 80.

machen“²⁸ können. Unter den thematisierten Krankheiten wie u. a. Epilepsie oder Schizophrenie wird auch der Fall eines Kokainabhängigen vorgestellt. Anhand der Geschichte eines Generalssohnes führt der Psychiater seine Leser in die Kokain-Problematik ein und lässt den Patienten selbst zu Wort kommen:

Wie so viele Offiziere an der Front, verbrachte auch ich einen großen Teil des Tages mit Trinken; immerhin war der Alkohol noch nicht imstande, mich aus der rechten Bahn des Lebens zu werfen. Dann aber kam der Umsturz. Ich, der bis dahin als Oberleutnant über hunderte von Menschenleben verfügen konnte, wußte mich nicht in die Bedingungen des Friedens zu fügen. Ich versuchte das Studium neu aufzunehmen, es langweilte mich. Ich suchte Sensationen im Nachtleben der Großstadt. Vor zwei Jahren verführte mich eine Tänzerin zum Kokainschnupfen, was ich durch drei Monate betrieb.²⁹

Der Fall des hier geschilderten jungen Kokainisten erscheint insofern aufschlussreich, als in seinem Bericht drei wichtige Schlüsselbegriffe erwähnt werden, die in den 1920er Jahren in der medizinischen Fachliteratur im Zusammenhang mit Kokain wiederholt aufgegriffen wurden: Krieg, Großstadt und Nachtleben. Die eingangs schon erwähnten Berliner Ärzte Ernst Joël und Fritz Fränkel veröffentlichten im gleichen Jahr ihre Kokain-Studie, in der sie die Drogenszene in Berlin aus medizinischer Perspektive und unter Berücksichtigung des sozialen Milieus untersuchten. In *Der Cocainismus* (1924) stellen sie fest:

Es ist geradezu erstaunlich, wie viele ehemalige Angehörige des Freikorpus man unter den Berliner Cocainisten findet, wenigstens in den Kreisen, in welchen wir hauptsächlich unsere Studien gemacht haben.³⁰

Von der Front in die Großstadt zurückgekehrt, schreiben Joël und Fränkel, widmen sich einige „erwerblos und haltlos, dem Co-

²⁸ O. V. 1924, S. 5.

²⁹ O.V. 1924, S. 5.

³⁰ Joël und Fränkel 1924, S. 15.

cainhandel, der sich als Erfolg bringend zeigt“ (ebd.). Recht schnell wird das fast „unbekannte Wort Cocain, an den Straßenecken und in Nachtcafés, [...] den Passenten und Gästen zugeflüstert“ und wird „unter dem Spitznamen ‚Koks‘ [...] aller Welt bekannt“ (ebd.). Die Droge braucht, ebenso wie ein Infekt, einen labilen Körper, um sich ausbreiten zu können, und einen gebrochenen Gesellschaftskörper, um Fuß zu fassen. In diesem finden sich verschiedene Typen zusammen, die vor allem in den Nachtlokalen der Großstädte anzutreffen sind. Die nächtliche Stadt als ein „Ort des Vergnügens und der Unterhaltung“³¹ und ein Ort des „Schreckens und der drohenden Gefahr“ offenbart marginalisierte Figuren: „Spieler, Angehörige der eleganten und der proletarischen Prostitution, Schieber und Schleichhändler, Söldner, Filmstatisten, Kellner, Kuppler, Zuhälter“³² – Außenseiter und Antihelden, die aus der Literatur der 1920er Jahre vertraut sind.

Die von Berliner Ärzten beschriebenen Kokain-Szenen fanden sich auch im Wien jener Zeit, wie *Bettauers Wochenschrift* zeigt. Am 29. Mai 1924 eröffnete der Journalist Josef Halmi seine Kolumnenserie hier mit dem Titel: *Das Kokain in Wien*.³³ Halmi berichtet über die Wege der Droge vom Händler zum Schnupfer und begibt sich inkognito auf die Wiener Straßen. An der Ecke Kärntnerstraße und Annagasse trifft Halmi auf einen Kokainhändler. Die beiden kommen ins Gespräch und gehen in ein Kaffeehaus, wo ihm der Unbekannte sein Adressbuch mit den Namen seiner Kundschaft zeigt und versichert, diese komme „aus besseren Häusern, aus guten Häusern [...]“.³⁴ Halmi liest daraufhin die aufgeschriebenen Namen:

[...] mit Stellung und Charakter und genauer Adresse. Frauen pensionierter Offiziere waren darunter, Prostituierte – deren Beruf durch ein besonderes Zeichen angegeben war [...], Kaufleute, ein bekannter Wiener Musiker, Schauspieler, Schauspielerinnen, Inhaberinnen

31 Schlör 1991, S. 18.

32 Joël und Fränkel 1924, S. 26.

33 Von Nummer 3 bis 6 des Jahres 1924.

34 Halmi 1924, S. 3.

von Damengeschäften, Agenten. Die Frauen selbstverständlich in überwiegender Mehrzahl.³⁵

In der Fortsetzung seiner Kolumnenserie erfährt Halmi des Weiteren von einem Wiener Kriminalpolizisten, dass in „Wien [...] jeder zehnte Mensch ein Kokainist“³⁶ sei. Zudem veröffentlichte er in der gleichen Folge Auszüge aus dem Tagebuch einer Abhängigen, die er im bekannten Wiener Kaffeehaus kennengelernt hatte, wo sie ihm ihre Geschichte erzählte. Anhand des Falls des jungen Mädchens E. O. wird das Lesepublikum darüber aufgeklärt, dass Kokainisten oft zur Homosexualität neigten, aus ärmlichen Verhältnissen kämen, sich prostituierten und doch nicht ganz abseits der Gesellschaft lebten. Sie seien überall, so u. a. in bekannten Wiener Lokalitäten wie dem *Café Central*, wo sie als Prostituierte auf ihre Kundschaft oder ihre Kokshändler warteten.³⁷

Die Glaubwürdigkeit von Halmis Bericht ließe sich durchaus anzweifeln, da es sich auch um fingierte, phantasierte Schicksale handeln könnte, die dazu dienen, der Leserschaft die Gefahren der Zeitdroge eindrücklich vor Augen zu führen, zumal in den Zeitungen der 1920er Jahre auch sentimentale Kokain-Geschichten en vogue waren.

So veröffentlichte beispielsweise das Boulevardblatt *Die Stunde* vom 6. bis 12. Januar 1927 angeblich authentische Tagebuchnotizen einer Kokainistin, die in einer poetisch und dramatisch aufgeladenen Erzählung ihren Absturz in die Abhängigkeit schildert – was darin gipfelt, dass sie sogar einem Kokainhändler die Nase abbeißt. Bettauer und sein Mitarbeiter Josef Halmi scheinen hingegen eine aufklärerische Ambition zu verfolgen, die dem Charakter von Kischs Reportagen nahekommt.

Der Schriftsteller Halmi, der in der ungarischen Öffentlichkeit als entschiedener Gegner der Horthy-Herrschaft bekannt war, floh vor dem Reichsverweser und seinem Regime über Paris nach Wien ins Exil, schlug sich im größten Elend (auch in Wien) mit

35 Halmi 1924, S. 4.

36 Halmi 1924 (Nr. 5), S. 3.

37 Ebd., S. 4-6.

journalistischer Arbeit durch, bis er schließlich im Jahr 1926 nach Ungarn ausgeliefert wurde, wie die österreichische Presse im selben Jahr berichtete.³⁸ Mit einem sozialkritischen Blick führt Halmi (und Bettauer) seine Leser vorurteilsfrei in die Wiener Straßen und eröffnet ihnen Einblicke in die Welt des Kokains. Zu Recht schreibt Hall, dass Bettauer die Gabe auszeichnete, die „Probleme seiner von Krieg und Nachkrieg erschütterten Zeit und Zeitgenossen genau zu erfassen und allgemeinverständlich darzustellen.“³⁹ Dass auch kokainabhängige Leser seine Drogen-Kolumnen wahrgenommen haben, dokumentiert ein Leserbrief aus dem Jahr 1924.⁴⁰ In diesem beschreibt ein junger Fabrikantensohn aus einem Sanatorium seine Kokain- und Morphiumabhängigkeit, er verweist auf sieben erfolglose Entzugsversuche und artikuliert seine Ausweglosigkeit. Die Redaktion rät ihm, sich in Bücher zu vertiefen oder gemeinsam mit einer Frau einen abgelegenen Ort aufzusuchen, an dem er keinen Zugang zu Drogen findet. Einige Monate später, im Jahr 1925, verweist Hugo Bettauer in seinem Artikel *Schleichender Tod* selbst auf den Fall des jungen Fabrikantensohnes. Bettauer berichtet, wie ihn der junge Mann in der Redaktion persönlich aufgesucht und ihm seine Geschichte geschildert habe. Den ersten Kokainkonsum, so Bettauer, habe Franz X. im Jahr 1922 im Umfeld der berühmt berüchtigten Tänzerin Anita Berber erlebt:

Dieses junge, schöne Weib und ihren Kranz von Lebeleuten lernte also Franz kennen und bald gehörte er zu denen, die in ihrem Lichtkreis hin und her taumelten. Fast alle diese Männer und Frauen im Berber-Drostekreis haben ihre Laster und Leidenschaften, die meisten von ihnen brauchen das weiße Pulver, um ihre zerfetzten Nerven zu beleben.⁴¹

Um ihn dem Sog der Droge zu entziehen, die wenige Jahre später zum Tod des Künstlerpaares Droste und Berber führen sollte, ap-

38 Vgl. u. a.: o.V. 1926, S. 4 und o.V. 1926, S. 3.

39 Hall 1978, S. 140.

40 o.V. 1924, S.16.

41 Bettauer 1925, S. 7.

pelliert Hugo Bettauer abschließend an seine Leserinnen, sich zu melden und den jungen Franz X. zu retten.

III. locus terribilis: Kokain in Wien

Die Kokain-Exzesse, die auch der junge Fabrikantensohn in der Gesellschaft von Berber und Droste auskostete, porträtiert 1929 Leo Lania in seinem Roman *Der Tanz ins Dunkel. Anita Berber*. In Berlin und Wien, so heißt es, sei Berber die „Hohepriesterin dieser Zeit“, die unter Kokain wie wahnsinnig tanzte und „in der Orgie des Fiebers und Irrsinns der Inflation [...] die Fratze der Zeit nackter als je bisher [enthüllte].“⁴² Wie Hugo Bettauer war auch der österreichisch-deutsche Schriftsteller Leo Lania (eigentlich Lazar Hermann) ein engagierter Journalist und Verfechter der Reportage, deren „soziale Funktion und sozialen Nutzen“⁴³ er in den Mittelpunkt stellte. So zeichnet sich sein Roman gerade durch eine „typische neusachliche Mischform aus Zeitroman, Biografie, Fakten und Fiktion“ aus. Lania begegnete Anita Berber im Inflationsjahr 1922/1923, er begleitete sie auf ihren nächtlichen Streifzügen und erlebte unmittelbar ihre „exzessive und selbstzerstörerische Spiel- und Drogensucht“ (S. 354). In *Der Tanz in Dunkel* porträtiert er Berber nicht nur anhand dokumentarischen Materials, sondern legt, wie Michael Schwaiger bemerkt, „tiefere Wahrheiten der Zeit, [den] essenziellen Kern unter der trügerischen Oberfläche“ frei (S. 355). In Berliner und Wiener Nachtlokalen traten Berber und Droste mit ihren Programm *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* (1922) auf. Die Mischung aus Erotik, Wahnsinn und Drogenexzessen, die sie in ihren Tanznummern präsentierten, verschmolz mit dem narrativen Rhythmus des Romans. Der Roman kann daher nicht nur als eine biographische Annäherung an die Berber gelesen werden, sondern zugleich als ein literarisches Zeugnis der Nachkriegszeit, das die traumatischen Folgen des Ersten Weltkriegs auf die Tanzbühne überträgt

⁴² Lania 1929, S. 170/171.

⁴³ Schwaiger 2017, S. 2.

und eine Welt des „Scheins und der Oberfläche“, der „Verunsicherung und Realitätsflucht“ entwirft (ebd.). Die im Krieg aufgewachsene Generation vater- und mutterloser junger Menschen – zu der auch Anita Berber zählte – erscheint dabei orientierungslos und durch die Kriegserfahrung traumatisiert.

Lania beschreibt nicht nur die Berliner und Budapester Nachtwelten, sondern stellt insbesondere Wien als eine „verwahrloste“ und zugleich „entfesselte“ Stadt dar, in der „Kälte, Nässe, Hunger“ herrschen, Menschen von Grippe und Typhus heimgesucht werden, von „einem warmen Bett“ träumen und „nach Hause“⁴⁴ wollen. Aus diesem bedrückenden Hintergrund desertiert Anita in das „verbotene Laster“, in die Welt von Kokain, in homosexuelle Aventüren, denn „Hemmungslosigkeit ist die Revolution der Verzweiflung“, wie der auktoriale Erzähler verrät (S. 123).

Ein ähnliches Zusammentreffen von grauem Alltag und Vergnügungsorten zeigt sich bereits in Bettauers *Der Kampf um Wien* (1922/23). Sein Text möchte, wie der Untertitel *Ein Roman vom Tage* signalisiert, das Lesepublikum über allerlei Gegenwartsprobleme aufklären. Aus der Perspektive eines Fremden werden die Laster der Stadt geschildert, womit „von seiner narrativen Anlage her“, wie Walter Fähnders schreibt, der Roman einem „Reisebericht vergleichbar“⁴⁵ wäre. Das politische und geistige Wien lernt der Fremde durch seine Vertreter wie den Bundeskanzler Seipel, einen Agenten des Horthy-Regimes oder die Literaten Arthur Schnitzler, Hermann Bahr, insbesondere aber durch Anton Kuhn (alias Anton Korn), der als „Bildungsreiseführer durch das geistige Wien“⁴⁶ fungiert, kennen. Bettauers Fremdling ist bewusst eine unwissende Figur, die von Amerika nach Wien reist und während ihrer Tage in Wien feststellen muss, dass nicht die mit „furchtbare Erbschaft beladene Republik“ die „Ursache ihres Leidens war“, sondern „der Krieg der Monarchen“⁴⁷. Die Kokainseuche, die Wien heimsucht und die der Fremde erlebt, wird als ein Phänomen des

⁴⁴ Lania 1929, S. 118/119.

⁴⁵ Fähnders 2019, S. 31.

⁴⁶ Hall 1978, S. 29.

⁴⁷ Bettauer 2012, 83.

sozialen Lasters beschrieben, das in alle gesellschaftliche Schichten vorgedrungen ist. Das Problem wird im Roman jedoch nicht nur in Fakten und Statistiken dargestellt, sondern es prägt die Atmosphäre, das „politische und gesellschaftliche Klima eines desolaten Staates“⁴⁸.

Die Geschichte beginnt mit der Ankunft des Paris-Bukarest-Expresszugs am Westbahnhof. Aus ihm steigt ein „junger, großer, muskulöser“ Mann: Ralph O’Flanagan. Es ist das Jahr 1922. O’Flanagan strahlt nicht nur körperliche Vitalität aus – als Sohn eines Sägewerksbesitzers, der ihm ein Imperium hinterlässt, ist der aus Amerika angereiste Mann zudem der reichste der Welt. Seine Mutter, eine kleine, zierliche Wienerin, die als Sängerin in New York seinen Vater kennengelernt hat, hat ihrem Sohn von ihrer Heimatstadt Wien erzählt. O’Flanagan, der seiner Mutter sehr verbunden ist, reist nach ihrem Tod nach Wien. Er durchquert alle Straßen und Gassen, von denen sie ihm berichtet hat, um seine „Urheimat“ kennenzulernen – die Stadt, die er liebt, ohne sie je gesehen zu haben. Doch das Wien aus den Geschichten seiner Mutter ist eine Welt von gestern. Gleich am Bahnhof erwartet ihn und seinen Diener Sam eine Mischung aus „Schweinestall und Obdachlosenheim“⁴⁹. Ein verschmutztes, enges Wien, das, so stellt O’Flanagan fest, „hoffnungsloser“ und „peinigender“, „schäbiger“ als die Bilder ist, die er aus den amerikanischen Großstädten kennt, aus New York oder Chicago. Das verelendete Wien, das O’Flanagan antrifft, ist „die Stadt der Arbeitslosen, Abgebauten, der hungernden Pensionisten und verzweifelten Rentner, die Stadt, die ihre Bildungsstätten verkrümmen lassen, die Spitäler schließen, Wohlfahrtseinrichtungen aufgeben mußte.“ (S. 93)

Aus diesem grauen Alltag rettet sich das Wiener Establishment in überfüllte Vergnügungslokale, die O’Flanagan selbst aufsucht und in denen er „Weinflaschen auf den Tischen, Betrunkene schon lange vor Mitternacht“ vorfindet (ebd.). Je weiter sich O’Flanagan aus der Innenstadt entfernt, desto deutlicher zeigt sich die

⁴⁸ Hall 1978, S. 33.

⁴⁹ Bettauer 2012, S. 9.

elende Lage der verlorenen Stadt: Er befindet sich unter „Zuhältern, Perversen, Desperados, Abschaum der Großstadt“ (S. 216). Als die Wiener Bankiers, Neureichen und Kriegsprofiteure von O’Flanagans Vermögen erfahren, stürzen sie sich auf ihn in der Hoffnung, große Geldsummen zu erhalten. Kurze Zeit später täuscht O’Flanagan jedoch seinen finanziellen Ruin vor und zieht sich aus dem luxuriösen, leerstehenden Hotel *Imperial* in ein einfaches Mietzimmer zurück.

O’Flanagan hat viele Liebschaften, doch sein Herz gehört dem bescheidenen Mädchen Hilde, einer überzeugten Republikanerin, mit der er ein Happy End erlebt. Sein Versuch, Wien zu retten, scheitert trotz finanzieller Hilfe für einige Arbeiter. Obwohl er in Fabriken und nicht in Aktien oder Bankgeschäfte investiert, ist sein Kampf vergeblich: „Zu früh habe [Ralph O’Flanagan] eingreifen wollen, zu früh retten, wo nichts zu retten ist“ heißt es am Ende des Romans (S. 287). Nach seiner Vermählung mit der stillen Braut, die ihn an seine Mutter erinnert, verlässt O’Flanagan das dunkle Wien und kehrt nach New York zurück.

Inmitten der trostlosen Szenerie bringt Bettauer eine Kokainszene in den Roman ein. In Lokalen erlebt O’Flanagan, wie in der Gesellschaft vom „höchsten Adel allnächtlich“ getanz, getrunken, gesungen und der Rausch gelebt wird. Drogen wie Opium und Kokain werden durcheinander konsumiert – insbesondere von der verführerischen, mysteriösen Tänzerin Lolotte Valon, deren skandalöses und unsittliches Auftreten stark an Anita Berber erinnert. Auch O’Flanagan erliegt Lolottes Verführung – und greift selbst zum Opium, das seine Sinne beruhigt und alle Geräusche ausblendet: Was er unter dem Opiumrausch sieht und fühlt, ist ein zweites Ich im Rausch der Geräuschkulisse. Einen weiteren Einblick in O’Flanagans berauschten Zustand bekommt der Leser nicht.

Wien als *locus terribilis* ruft in O’Flanagan Unruhe und Nervosität hervor. Sein Befinden vertraut er Dr. Josuah Teufelsberger an, der aufgrund des vorherrschenden Antisemitismus und Nepotismus an Wiener Kliniken und Universitäten praktischer Arzt und Kokaindoktor geworden ist. Dr. Teufelsberger empfiehlt auch O’Flanagan Kokain:

„Gut für nichts als für den Arzt, der es verschreibt, den Händler, der es verkauft, und den Teufel, der einen früher oder später holt! Aber angenehm, sehr angenehm! Wirksamer als Opium [...]. Ein Trost für alle Dekrepitierten, mit Schmerzen, Gebrechen und Sorgen beladenen. Übrigens schnupft jetzt halb Wien Kokain. Es gibt Kokainklubs und Kokainwirthshäuser, möchte ich sagen!“ (S. 224/225)

In der Zeit der nervösen Gemüther, großer „Sorgen, Schmerzen, Verzweiflung“ ist Kokain, das der Arzt rezeptiert und mit dem er nebenbei ein gutes Geschäft macht, der *Schmerzttöter* schlechthin. Wenn nicht er das Kokain verschreibe, werde es ein anderer Arzt tun, erklärt der Doktor und lädt O’Flanagan zu einem „Koks-Abend“ in die Himmelfortgasse ein.

In der Himmelfortgasse befindet sich ein altes Haus, einstens ein hochherrschaftliches Palais mit einem Ziehbrunnen in dem schön angelegten Hof, jetzt eine Mietskaserne, verwahrlost, angefüllt von Menschen. Im ersten Stock liegt eine Fremdenpension, die neuerdings zur Herberge für Kokainschnupfer geworden ist. (S. 225)

Dr. Teufelsberger, der sich selbst *Kokaindokter* nennt, führt den nervösen O’Flanagan in die Himmelfortgasse, in der er auf über-elegant gekleidete Menschen trifft – darunter einen an Neuralgie leidenden Rechtsanwalt – und in deren „Gesichtszügen Sorgen, Schmerzen und Verzweiflung“ (ebd.) eingraviert sind.

Aus der Nacht treten die Kokser in den verborgenen Raum der Himmelfortgasse, in dem nur eine „einzige elektrische Lampe diskret hinter grünem Schirm“ (S. 256) leuchtet. Hier schnupfen die Gäste liegend oder sitzend ihre Dosis, um danach wieder in der Dunkelheit zu verschwinden. Das Auge des auktorialen Erzählers richtet sich dabei vor allem auf das äußere Erscheinungsbild der Koks-Klienten; was sie im Rausch erleben, steht weniger im Vordergrund. Selbst bei O’Flanagan weiß der Leser lediglich, dass er nach der Einnahme „vor sich hin[döste]“ (S. 226). Unter Kokain beginnt sein Blut schneller zu fließen, Bilder verflüchtigen sich und werden undeutlich, sein Atem wird tiefer. O’Flanagan sieht seine Hilde vor sich und will sie greifen, doch das grünliche Licht holt ihn schnell aus dem kurzlebigen Rausch zurück. Wie-

der bei Besinnung, bemerkt er, dass inzwischen neue Kokskundenschaft eingetroffen ist. Der Rausch, der bei den Abhängigen wohl nicht lange anhält, wie auch ein älterer Herr gegenüber dem Doktor bemängelt, scheint beim Kokain keine ausschlaggebende Intention zu sein: Die „kalte“ Droge soll lediglich Körper und Geist unempfindlich machen,⁵⁰ damit das Leben erträglicher wird. Auch wenn Joël und Fränkel aus medizinischer Sicht dokumentieren, dass Kokain das „Durchschnittsniveau“ des Bewusstseins steigere, Hemmungen abbaue und „Momente[.] der Einengung“ auflöse, bleibt die erwartete Euphorie eines „überirdischen Gefühls“⁵¹ im Roman aus, und stattdessen zeigt sich lediglich der „Wegfall des deprimierten Allgemeingefühls“ (S. 56). Doch wem Kokain nicht weiterhilft, der greift, wie Teufelsberger selbst erklärt, zur Morphiumspritze oder letztlich zum Selbstmord.

Man könnte bei den Namen Dr. Teufelsberger und der Himmelfortgasse zunächst an ein bewusst eingesetztes Wortspiel denken und an die Gegensätze von *Gut und Böse*: Ein *Teufel*, der die Pforte zu *künstlichen Paradiesen* öffnet, oder gar der biblische Teufel selbst, der von einem hohen Berg die Pracht der Welt zeigt und verführt.

Die Himmelfortgasse⁵² war laut einem Wiener Stadtplan aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts der Standort des ehemaligen Palastes von Prinz Eugen von Savoyen und, wie heute noch, Sitz des Finanzministeriums. Außerdem befanden sich dort das Ursulinenstift sowie das legendäre Ronacher-Variété-Theater. Es dürfte kaum ein Zufall sein, dass Bettauer seine Kokaingesellschaft ausgerechnet dort ansiedelt, wo gerade am Beispiel des Palastes symbolisch die Verwesung Wiens verdeutlicht und mit dem berühm-

50 Die „Kälte“ oder die „Panzerung des Ichs“ wird durch den Drogenkonsum hervorgerufen, der Schmerz verdrängt und das Bewusstsein betäubt. Somit agiert in diesem Zustand die „kalte persona“ realitätsfern. Vgl. hierzu auch Lethen 2018, S. 57, 198 ff.

51 Joël und Fränkel 1924, S. 55.

52 Vgl. Auch in Max Pulvers Roman *Himmelfortgasse* (1927), der das Kokainproblem aufgreift und mit dem Titel auf die Wiener Straße verweist, spielt die Handlung in der gleichnamigen Straße.

ten Ronacher-Theater die dekadente kulturelle Atmosphäre der Stadt artikuliert wird. Die „Legion von Kokainschnupfern“, die der Arzt für Wien prognostiziert, bleibt im narrativen Hintergrund präsent. Bettauer entwirft ein Bild der Stadt in neusachlicher Manier, das zudem auf die Beschreibung individueller Schicksale fokussiert: Stadt- und Landschaften treten verzahnt ineinander auf. Das Motiv der Kälte durchzieht dabei nicht nur die dargestellte Kokaingesellschaft, sondern ist ebenso dort präsent, wo der urbane Raum und seine Akteure in einem dynamischen Durcheinander erfasst werden.

Ausblick

Wie Bettauers Wochenschrift und sein Roman zeigen, eröffnet der Kokainrausch weder eine „neue Freiheit“ noch einen Blick in das „Unendliche“⁵³; er wird weder romantisiert noch als eine Einladung zum *ekstatischen Tanz* inszeniert, sondern erscheint vielmehr – trotz des Paradoxons – als Mittel einer (existenziellen) Sicherung des Überlebens. Wien braucht, so die aufklärerischen Worte von O’Flanagans Onkel, weder „Geld noch Kredit“, es braucht einen neuen Organismus: Der alte muss verfaulen und verwesen, damit ein neuer entstehen kann. Bettauer, der seinen (Fortsetzungs-)Roman in einer „chronikalen Natur der Nebenhandlungen“ konzipierte, ihn „sozusagen heute für morgen, laufend geschrieben“ und das „Tagesgeschehen eingewoben und kommentiert“⁵⁴ hat, greift dabei aktuelle gesellschaftliche Probleme wie Armut, Arbeitslosigkeit und Kokainsucht auf, denen er sich auch in seinen Sozialfeuilletons widmen wird.

Sowohl bei Bettauer als auch bei Lania lässt sich als ein zentrales Merkmal die Perspektive des Fremden verstehen, in der zeitgenössische Probleme aus distanzierter Sicht literarisch verhandelt werden. Die Fremden bleiben dabei kühl und unbeteiligt und sind durch ihre Rolle als Durchreisende von vornherein geschützt. In

53 Baudelaire 1902, S. 46/47.

54 Hall 1978, S. 290.

Bettauers Roman sowie in weiteren Kokain-Romanen⁵⁵ zeigt sich, dass Kokain als Zeitdroge des 20. Jahrhunderts primär auf Betäubung abzielt: Auf einen Zustand, der eng verbunden ist mit den Themen der Kriegs-, Hunger- oder Sexualnot, die die österreichische und deutsche Nachkriegsgesellschaft der 1920er Jahre prägten.

Quellenverzeichnis

- Baudelaire, Charles: Die künstlichen Paradiese (Opium und Haschisch). Bd. II. Hg. von Max Bruns. Minde in Westf.: J. C. C. Bruns: 1922.
- Benjamin, Walter: Über Haschisch. Novellistisches. Berichte. Materialien. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.
- Bettauer, Hugo: Der Kampf um Wien. Ein Roman vom Tage. Mit einem Nachwort von Murray G. Hall. Wien: Milena 2012.
- Bettauer, Hugo: Die erotische Revolution. In: Er und Sie. Wochenschrift für Lebenskultur und Erotik. Hg. ders., Nr. 1, 14. 02. 1924, S. 1-2.
- Bettauer, Hugo: Schleichender Tod. In: Bettauers Wochenschrift. Probleme des Lebens, Nr. 1 Jg. 1925, S. 7.
- E. G-r: Koks. Ein Kapitel vom modernen Laster – Die Kokain-Internationale und Kokain-Welthandel. In: Die Bühne. Theater. Kunst. Mode. Film. Gesellschaft. Sport. Nr. 5/1924, S. 27-28.
- Fähnders, Walter: Berlin, Paris, Moskau – und Wien. Metropolenwahrnehmung im Vergleich, mit Blick auf Hugo Bettauer und andere. In: Primus, Heinz, Erian, Martin (Hg.): Exploration urbaner Räume – Wien 1918-38: (Alltags)kulturelle, künstlerische und literarische Vermessungen der Stadt in der Zwischenkriegszeit. Göttingen: V&R 2019, S. 23-37.
- Frankl, Josef: Mitteilung über Coca. In: Zeitschrift der k.k. Gesellschaft für Ärzte zu Wien. XVI/1860, S. 204-206.
- Feustel, Robert: Ein Trick der Vernunft. Die doppelte Kulturgeschichte des Rausches. In: Handbuch. Drogen in sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive. Hg. R. Feustel u.a., Wiesbaden: Springer 2019, S. 41-57.
- Guttman, Richard: C₁₇H₂₁NO₄. In: Der Morgen. Wiener Morgenblatt, 26. Dez. 1922, S. 5.
- Hall, Murray G.: Der Fall Bettauer. Wien: Löcker 1978.
- Halmi, Josef: Das Kokain in Wien. In: Bettauers Wochenschrift. Probleme des Lebens, Nr. 3, 29. Mai 1924, S. 3-5. (Nr. 3 – Nr. 6).
- Hirschfeld, Ludwig: Wien. Was nicht im Baedeker steht. Wien: Milena 2020.
- Jünger, Ernst: Annäherungen. Drogen und Rausch. Stuttgart: Ernst Klett 1980.

55 Vgl. u. a. Ernst Weiß *Der Gefängnisarzt oder die Vaterlosen* (1934) oder Max Brod *Annerl* (1936).

- Joël, Ernst und Fränkel, F.: *Der Cocainismus. Ein Beitrag zur Geschichte und Psychopathologie der Rauschgifte.* Berlin: Springer 1924.
- Kupfer, Alexander. *Göttliche Gifte. Kleine Kulturgeschichte des Rausches seit dem Garten Eden.* Stuttgart/Weimar: Metzler 1996.
- Lania, Leo: *Der Tanz ins Dunkel. Anita Berber. Ein biographischer Roman.* Berlin: Adalbert Schultz 1929.
- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018.
- Morris, David B.: *Geschichte des Schmerzes.* Übers. von Ursula Gräfe. Frankfurt am Main.: Suhrkamp 1996.
- o.V.: Deutschlands Apotheken. In: *Rundschau für die Interessen der Pharmacie, Chemie, Hygiene und der verwandten Fächern.* Nr. 1 – 1. Semester, XIII Jg. Prag 1887, S. 615-616.
- o.V.: Aus dem Journal eines Irrenarztes. In: *Bettauers Wochenschrift. Probleme des Lebens,* Nr. 23: 16. Oktober 1924, S. 5-6.
- . Nr. 24. Oktober 1924, S. 5-6.
- o.V.: Josef Halmi von den Rumänen verhaftet. In: *Der Abend, Wien* 14. Jänner 1926, S. 3.
- o.V.: Der Mord muß verhindert werden! In: *Der Tag,* 15. Jänner 1926, S. 4.
- o.V.: Der Schleichende Tod. In: *Bettauers Wochenschrift. Probleme des Lebens,* Nr. 25, 30. Oktober 1924, S. 16.
- Ohler, Norman: *Der totale Rausch. Drogen im Dritten Reich.* Köln: Kiepenheuer & Witsch 2024.
- Resch, Stephan: *Rauschblüten: Literatur und Drogen von Anders bis Zuckmayer.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.
- Prof. Fenwick: Über neue Drogen und deren Wert für die Heilkunde. In: *Rundschau für die Interessen der Pharmacie, Chemie, Hygiene und der verwandten Fächern.* Nr. 1 – 1. Semester, XIII Jg. Prag 1887, S. 706-708.
- Schivelbusch, Wolfgang: *Die künstlichen Paradiese des 19. Jahrhunderts.* Frankfurt/M.: Fischer 1990.
- Schlör, Joachim: *Nachts in der großen Stadt.* Paris. Berlin. London. 1840-1930. München, Zürich: Artemis & Winkler 1991.
- Schneider, Manfred: *Aufzeichnungen.* In: *Benjamin-Handbuch. Lebe-Werk-Wirkung.* Hg. Burkhardt, Metzler: Stuttgart/Weimar 2011, S. 663-680.
- Schwaiger, Michael: „*Hinter der Fassade der Wirklichkeit*“. *Leben und Werk von Leo Lania.* Wien: mandelbaum 2017.
- Spohr, M. v.: Zur Heisesaison. In: *Wiener Hausfrauen-Zeitung. Organ für hauswirtschaftliche Interessen.* Hg. von Adolf Taussig., Nr. 26, Wien 1888, S. 236 – 237.
- Springer, Alfred: *Kokain. Mythos und Realität. Eine kritisch dokumentierte Anthologie.* Wien/München: Ch. Brandstätter 1989.
- Thumser-Wöhs, Regina: „... zauberlacht Unlust in blaue Heiterkeit“: *Sucht und Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert.* Innsbruck/Wien/Bozen: Studien Verlag. 2017.

Irma Duraković

Prof. Dr. Irma Duraković

ORCID-ID: 0009-0004-0623-354X

Lehrstuhl für Deutsche Literatur- und Kulturwissenschaft

Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät

Universität Sarajevo

Franje Račkog 1, 71000 Sarajevo, BH

E-Mail: irma.durakovic@ff.unsa.ba

Spielregeln des Rausches. Poetologien des Alkohols in Stefanie Sargnagels *Dicht* und Theresa Präauers *Kochen im falschen Jahrhundert*

Maja Dębska (Universität Łódź, Polen)

Abstract Deutsch:

Alkohol- und Drogenerfahrungen gehören zu den zentralen Motiven der Popliteratur. In den Werken von Autorinnen wie Stefanie Sargnagel und Theresa Präauer erscheint der Rausch als Symbol kulturellen und sozialen Kapitals im Sinne Bourdieus: Crémant, Wein, Ottakringer oder Joints markieren Zugehörigkeit, Distinktion und Formen der Selbstverortung. Zugleich eröffnet der Rausch eine temporäre Entgrenzung, die im Sinne Caillois' als Spiel verstanden werden kann – als kalkuliertes Ausbrechen innerhalb klar umrissener Verhaltensmuster und sozialer Positionen. Die reflektierte Ironie und subversive Widerständigkeit dieser Texte verweisen auf die inneren Widersprüche eines postbürgerlichen Milieus und problematisieren dessen normative Ordnung.

Schlüsselwörter: Rausch, Alkohol, Spiel, Liminalität, soziales Kapital, Wien

Rules of Intoxication: Poetics of Alcohol in Stefanie Sargnagel's *Dicht* and Theresa Präauer's *Kochen im falschen Jahrhundert*

Abstract English:

Alcohol and drug experiences are central motifs of pop literature. In the works of authors such as Stefanie Sargnagel and Teresa Präauer, intoxication functions as a symbol of cultural and social capital in Bourdieu's terms: Crémant, wine, Ottakringer beer, or joints mark belonging, distinction, and modes of self-positioning. At the same time, however, intoxication enables a temporary transgression that can be understood as a form of play in Caillois' sense – a calculated breaking out within clearly defined behavioral patterns and correctly established social positions. The reflective irony and resilience of these texts

point to the contradictions of a post-bourgeois milieu and question its normative order.

Keywords: intoxication, alcohol, play, liminality, social capital, Vienna

Einleitung

Das Thema Alkohol und Rausch in der Literatur eröffnet ein Fass ohne Boden: Hans Fallada: Alkoholiker und Morphinit, stirbt „als ein Junkie“,¹ Klaus Mann: Konsument von Opiaten, war ein „Junkie dem es nicht gelang, seine Sucht zu besiegen“ (S. 65), Jean Cocteau: war „nicht wirklich bereit [...], die Droge aufzugeben“ (S. 67), Henri Michaux experimentierte ab 1956 mit Haschisch, LSD und Meskalin und schuf danach „Rauschtexte“, „Rauschimpressionen“ (S. 68), Ernst Jünger: „Meskalinexperimente“, „LSD-Versuche“, nahm an einem „Pilz-Symposium“ teil (S. 69 f.), Walter Benjamin sympathisierte mit Haschisch, Meskalin, Opiaten (vgl. ebd., S. 63). Als Klassiker der Drogenliteratur gelten in Deutschland: Benn, Jünger und Vesper.² Schließlich folgt die Beat-Generation mit Aldous Huxley und William S. Burroughs. Diese Aufzählung ließe sich lange fortsetzen.

Dementsprechend befasst sich die Literaturwissenschaft mit den Fragen der Drogenliteratur, mit dem Thema Drogen und ihrem Einfluss auf das Geschriebene. Literarische Resultate von Drogenexperimenten endeten – so Stephan Resch – oft im „bedeutungslose[n] Wortsalat“ (S. 9), und der Rausch stand „dem Schreibenden eher im Wege als ihm zu helfen“ (ebd.). Im vorliegenden Beitrag soll jedoch nicht die Biografie berauschter Autoren und Autorinnen, die Begeisterung für Rauschmittel oder Versuche, im Zustand des Rausches zu schreiben, im Zentrum stehen. Stattdessen richtet sich der Fokus auf das poetologische Potenzial von Rauschmitteln in der modernen österreichischen Literatur, insbesondere in den Werken von Stefanie Sargnagel und Teresa Präauer. Die

¹ Kupfer 1996, S. 65.

² Resch 2009, S. 19.

Darstellung von Alkohol (und Drogen wie Marihuana) in diesen Texten unterscheidet sich von der Vorstellung des „künstliche[n] Paradiese[s]“³ im Sinne Charles Baudelaires: einem „künstliche[n] Ideal“ (S. 6), einem insbesondere durch den Konsum von Haschisch bewusst herbeigeführten Ausnahmezustand, der zur gesteigerten Wahrnehmung, zur „Überschärfung aller Sinne“, zum Vernehmen „unhörbarer Töne“ und zu „Halluzinationen“ führen sollte (S. 27f.). Die bei Baudelaire beschriebene „Lust an der Unendlichkeit“ (S. 5f.) hingegen, die sich als „Zuversicht auf ein besseres Dasein“ (S. 5), als Form von Leidenschaft oder Belohnung interpretieren lässt, zeigt gewisse Parallelen zu den in den Texten beider Autorinnen beschriebenen Praktiken.

Die Rauschmittel in den Texten Stefanie Sargnagels und Teresa Präauers erfüllen mehr als nur eine hedonistische Funktion. Neben ihrer wohlbekannteren Rolle als Katalysator sozialer Interaktion fungieren sie im literarischen Kontext als Marker für soziale Zugehörigkeit und entfalten spielerisches wie auch subversives Potenzial. Das Potenzial des Rausches, sozialen Status anzuzeigen oder zu subvertieren, mag durch die häufige Darstellung exzessiven Konsums oder der Abhängigkeit nicht im Vordergrund stehen, tritt aber dennoch sowohl in der literaturwissenschaftlichen Betrachtung als auch in den literarischen Texten selbst hervor. So lassen sich etwa in der Stephan Reschs Anthologie vorangestellten „kleinen Geschichte der deutschsprachigen Drogenliteratur“ (S. 9) Hinweise finden, die den Drogenkonsum als Marker für sozialen Status innerhalb der literarischen Szene betonen. Das mit der Kolonialgeschichte des 19. Jahrhunderts verbundene Interesse am Exotischen – etwa am Opium aus China oder am Haschisch aus dem Nahen Osten – entwickelte sich insbesondere in Kreisen des „gehobenen Bürgertums“ (S. 12). Dort wurden diese Substanzen unter anderem „ihres gesellschaftlichen Statuswertes halber genommen“ (ebd.); in den „höheren Gesellschaftskreisen wurde die Droge schick“ (S. 13), und auch das Kokain „gehörte zum guten Ton der Künstlerbohème“ (ebd.).

Die erhoffte Wirkung versprach den Schreibenden wie auch ihren

3 Baudelaire 1925.

Protagonisten zum einen visuelle Halluzinationen, Einblick in das Unbewusste, Selbsterkenntnis sowie eine „gesteigerte literarische Schaffenskraft“ (S. 87). Zugleich diente der Konsum jedoch auch der sozialen Distinktion oder dem Statusgewinn durch das Fremde. Mitunter stand weniger der Rausch selbst im Vordergrund als vielmehr die „damit verbundenen philosophisch-ästhetischen Erkundungen“ (S. 89), die „geistige Freiheit“ (S. 81) und das Gefühl, „nun Teil einer Umwelt zu sein“ (S. 84). Der Rausch versprach eine Lösung von äußeren Realitätsbezügen, er unterließ das „Hier-und-Jetzt-Denken“, die „oberflächliche[] Unterhaltung“ und fungierte als „Ventil“ (S. 13). Auf Grundlage der von Resch angeführten literarischen Beispiele und seiner daraus abgeleiteten Schlussfolgerungen lässt sich erkennen, dass der narkotische Rausch neben dem psychedelischen Bewusstseinsenergieeffekt und der Steigerung literarischer Leistungsfähigkeit zwei weitere Funktionen erfüllt: zum einen eine soziale, die mit dem Bedürfnis nach Zugehörigkeit zu bestimmten Milieus verbunden ist, zum anderen eine, die als Ventil gesellschaftlicher Selbstinszenierung fungiert, geistige Freiheit ermöglicht und eine Haltung der Lässigkeit legitimiert. Damit erschließt sich eine ästhetisch-existenzielle Dimension des Rauschs, die – in weniger exzessiver Ausprägung – auch durch Alkohol und seine Poetiken in der Literatur erfahrbar wird. Auch im Zusammenhang mit Alkoholkonsum treten neue Regeln in Kraft, die ein Ausbrechen aus sozialen Normen ermöglichen und – so Martin Tauss in *Rausch, Kultur, Geschichte* (2005) – „Allophorie“⁴ erlauben. Zustände des „Sich-anders-Fühlens“ (S. 204) eröffnen, wie Tauss weiter ausführt, ungeahnte Einblicke, überschreiten symbolische Grenzen und destabilisieren Identitäten (vgl. ebd.). Resch bemerkt, dass Alkohol für E.T.A. Hoffmann sogar eine bewusstseinsenergieeffekte Droge war.⁵ Die Rauschzustände bilden „eine Schwelle, von der aus symbolische Ordnungen neu oder anders hergestellt werden können“ (S. 204).

In diesem Prozess entwickeln Rauschzustände eine eigensinnige Kraft, die die gesellschaftliche Wirklichkeit hinterfragt und unter-

4 Tauss 2005, S. 204.

5 Vgl. Resch 2009, S. 10.

läuft, ein Potenzial, das über den Handlungsraum der Figuren hinausreicht und Form und Struktur der Texte (de-)formiert und mitbestimmt. Der Text wird monoton, Ereignisse wiederholen sich oder folgen einer Traumlogik, die Erzählstimmen werden unzuverlässig, die Gesten der Protagonisten wirken übertrieben.

Dieses literarische Moment lässt sich mit kultursemiotischen und raumtheoretischen Konzepten der Liminalität in Verbindung bringen. Albrecht Koschorke greift diese in *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie* (2012) auf, wenn er die Denkfigur der Schwelle als Medium mit einer „spezifische[n] Eigengesetzlichkeit“ beschreibt, das den Fokus auf die Grenze selbst richtet (vgl. S. 114). Wie bereits Arnold van Gennep betont, folgt die Schwellenhandlung einem Muster des Übergangs: einem Verlust von Status und Identität, aus dem man am Ende der liminalen Phase in veränderter Form in die soziale Ordnung zurückkehrt (vgl. S. 115). Die liminale Phase selbst ist, so Koschorke, „eine Zone fließender Bedeutungen [...], in der gesellschaftliche Strukturschemata nicht mehr greifen“ (S. 115). Sie eröffnet damit „auflösende Kräfte“, einen Moment des „Überschuss[es]“ oder – in Victor Turners Ritualtheorie – eine Form von „Anti-Struktur“, also einen Zustand, der „zugleich in der Zeit und außer der Zeit“ existiert (S. 115). Die literarische Darstellung von Alkoholszenen nutzt diese Struktur des Übergangs oder der Schwelle, um das transformierende Potenzial des Rauschs sichtbar zu machen. Dadurch werden verborgene oder unterdrückte Bedürfnisse und Sehnsüchte der Figuren erfahrbar, die im „offiziellen“ Alltag keinen Ausdruck finden.

Rausch als Spiel und Ausbruch aus der sozialen Ordnung

Eine theoretische Grundlage bieten unter anderem Pierre Bourdieu und Roger Cailliois. Ihre Konzepte eröffnen einen analytischen Zugang zur literarischen Darstellung des Rausches als Raum der Grenzüberschreitung und symbolischen Re-Codierung gesellschaftlicher Ordnungen. Diese Grenzüberschreitung vollzieht sich in den literarischen Texten in zwei Schritten: Zunächst wird

die bestehende Ordnung dargestellt – etwa als Habitus im bourdieuschen Sinne, der die soziale Stellung und damit verbundene Praktiken und Geschmäcker umfasst. Anschließend setzen sich die Texte von dieser Ordnung ab, indem sie die Protagonisten durch Rauschszenen in einen spielerischen, prekären Raum überführen, in dem die etablierten sozialen Strukturen unterlaufen werden. Der Rausch – den Roger Caillois als eine Form des Spiels begreift – führt zur „folgenlosen Verstellung[]“⁶ gesellschaftlicher Grenzen. Bourdieu beschreibt soziale Klassen und die „feinen Unterschiede“⁷ (1982) zwischen ihnen anhand der Verteilung von ökonomischem und kulturellem Kapital, das sich u. a. in Konsumverhalten und Lebensstil manifestiert. In seinem soziologischen Diagramm, das die Gesellschaft nach Kapitalformen strukturiert, ordnet er alkoholische Getränke bestimmten sozialen Klassen zu: Bier, Whisky und Champagner markieren unterschiedliche Positionen im sozialen Raum. Letzterer nimmt auf der Achse des ökonomischen Kapitals die höchste Position ein. Diese Alkoholika fungieren nach Bourdieu nicht bloß als Konsumgüter, sondern als kulturelle Symbole, die soziale Zugehörigkeit oder Abgrenzung ausdrücken:

Der Lebensstil der unteren Klassen kennzeichnet sich durch die Abwesenheit von Luxuskonsum (Whisky, Gemälde, Champagner, Konzerte, Kreuzfahrten, Kunstaustellungen) nicht weniger als durch den *billigen Ersatz* für etliche dieser erlesenen Güter (Schaumwein statt Champagner, Kunstleder anstelle von Leder, Kitschbilder statt Gemälden) [...] (S. 602).

Auch wenn sich Bourdieus Thesen nicht mehr eins zu eins auf gegenwärtige Gesellschaften übertragen lassen, bleibt das Trinkverhalten ein Ausdruck sozialer Zugehörigkeit und Distinktion. Gerade in rauschhaften Kontexten jedoch scheint diese Ordnung ins Wanken zu geraten. Während alkoholischer Rituale, etwa bei Festen oder im Exzess, kommt es – wie Michail Bachtin am Beispiel

⁶ Caillois 1960, S. 95.

⁷ Bourdieu 1984.

der volkstümlichen Kultur und der karnevalesken Form zeigt – zu einer temporären Aufhebung von Ordnung, Hierarchie und Norm:

[D]er Karneval [zelebrierte] die zeitweise Befreiung von der herrschenden Wahrheit und der bestehenden Gesellschaftsordnung, die zeitweise Aufhebung der hierarchischen Verhältnisse, aller Privilegien, Normen und Tabus. Er war ein echtes Fest [...] des Umbruchs und der Erneuerung. [...] Der Feiertag sanktionierte die Ungleichheit. Im Gegensatz dazu galten im Karneval alle als gleichrangig.⁸

Der Rausch eröffnet einen Raum der Gegenkultur, die von „der Macht der offiziellen Weltanschauung [befreit]“ (S. 316). Trotz der Differenz im Klassenhabitus bleibt die Funktion des Rausches gleich: Er steht für Auflösung, Wechsel, Unverbindlichkeit, das Triviale, „Befreiung von [...] Seriosität“ (S. 316). Karnevaleske Accessoires wie Maske und Rausch interessieren auch Roger Caillois, der sie im Kontext seines Spielbegriffs analysiert. Das Spiel, so Caillois, ist eine „unproduktive“⁹, aber geregelte Handlung, die für einen bestimmten Zeitraum die üblichen Gesetze außer Kraft setzt. Es erzeugt eine „zweite Wirklichkeit“ (S. 16) mit eigener Gesetzgebung. Rauschpraktiken markieren den Übergang in einen Zwischenzustand, in dem eine gegebene Ordnung vorübergehend aufgehoben ist. Ähnlich wie andere Spiele erzeugt der Rausch das Gefühl der „Dauerhaftigkeit des Unbedeutenden“ (S. 90). Er führt (über „tausend Kunstmittel“ [S. 98]) zur kollektiven Entladung, zum „Band des kollektiven Daseins“ (S. 99). Entscheidend ist dabei nicht die Herkunft oder Klasse, sondern das Eintreten in einen Ausnahmezustand des Unbedeutenden.

In der Literatur finden sich viele solche Ausnahmezustände. Literarische Figuren erleben Grenzüberschreitungen, spielen mit sozialen Rollen und geraten in Zustände der „Umnebelung“ (S. 98). Die Literatur selbst wird dabei zu einem Raum des Spiels – einem Ort, an dem Wirklichkeit neu gestaltet wird. Alkohol, Drogen und

⁸ Bachtin 2022, S. 58.

⁹ Caillois 1960, S. 16 [Hervorhebung im Original].

verschiedene Formen des Festes korrespondieren in der langen Geschichte der berauschten Literatur miteinander.

Die soziale Funktion des Rausches. Literarische Tradition

Der Forschungsliteratur, die sich mit der Kulturgeschichte des Rausches beschäftigt, lassen sich bis jetzt zwei prägende Momente entnehmen: Die Industrialisierung und die Erkenntnissuche. Das europäische 19. Jahrhundert gilt als „das Zeitalter des Rausches“¹⁰. Alexander Kupfer schreibt über den Opiumrausch: „[F]ür die Arbeiter in den jungen Industrienationen war das Opium so wichtig wie das tägliche Brot“ (S. 25), ein Mittel, das „der zunehmend anonymen Massengesellschaft mit ihren seelenlosen Produktionsmechanismen entgegenzutreten“ (S. 25) half. Aber nicht nur der technologische Fortschritt führte zum Rausch in der Literatur. Die Romantik mit ihrer Infragestellung rationalistischer Wirklichkeitskonzepte markiert einen wichtigen Punkt in der Kulturgeschichte des Rausches. Sie zeichnet sich durch eine Faszination für den Traum, den romantischen Wunsch, mehr zu sehen, und die Suche nach visionären Zuständen aus (vgl. S. 88).

In der österreichischen Literatur der siebziger Jahre zeigt sich der Rausch u. a. in prosaischer Gestalt. Existenzen, für die der Alkohol – bzw. nur ein Bier – die einzige Währung ist, treten hier in Erscheinung. Ein Beispiel dafür liefert Gernot Wolfgruber in seinem Roman *Auf freiem Fuß* (1975). Gegen Ende des Buches heißt es: „Ich habe den gesamten von mir und meinen Komplizen angerichteten Schaden durch die Tage meiner Untersuchungshaft dividiert und bin zum Ergebnis gekommen, dass ein Tag meines Lebens 7 Schilling und 38 Groschen wert gewesen war. Nicht ganz zwei Bier“¹¹. Auf diese Art und Weise fasst der Protagonist, ein 16-jähriger Lehrling, seine Karriere zusammen. Während seiner Lehrmonate in der Textil-, Glas- und Möbelfabrik und als Schriftsetzer wurde ihm eines beigebracht: „Jetzt saufen wir einmal das Bier [...] und

¹⁰ Kupfer 1996, S. 25.

¹¹ Wolfgruber 1985, S. 116.

[...] dann brunzen wir es wieder“ (S. 94f.). In *Auf freiem Fuß* geht es jedoch nicht um Suchtproblematiken, sondern um grundlegende Fragen der Zugehörigkeit und Identität in der Provinz – eine Existenz im österreichischen Dorf, die trotz jugendlicher Träume, Pop-Sänger zu werden oder Mode zu entwerfen, von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist. Nach jedem Tag in der Fabrik gehen die Arbeiter etwas trinken bzw. „sich den Mut an[saufen], um glauben zu können, dass das Kaffeehaus [...] auch für sie da sei“ (S. 74). Wolfgruber markiert die sozialen Grenzen im Sinne Bourdieus sehr deutlich: Kaffeehäuser sind „Plüsch und Kunstmarmor“, „gedämpfte Gespräche und laute *Bessere*“ (S. 73), in der Bar sitzt „[l]auter Ruß“, „lauter Gesindel“ (S. 64). Die Flucht vor der Realität erweist sich in diesem Entwicklungsroman als erfolglos.

Seine zentralen Motive – das Entkommen aus dem unkontrollierbaren Alltag und das betäubende Trinken als Form der Verweigerung gegenüber gesellschaftlicher Konformität und moralischer Bevormundung – bilden auch ein fundamentales Element der frühen amerikanischen Popliteratur der Beat-Generation. In Romanen, in denen Rauschmittel als Informationsträger eingesetzt werden, spielen somit neben dem unverblühten Konsum auch sozialer Status und finanzieller Hintergrund eine wichtige Rolle.

Ein Motiv, das aus der Ära der Beat-Generation in die Popliteratur übernommen wurde, ist neben dem des armen, proletarischen Trinkens, das Ekstatische, die Performance-Droge, die ein tagelanges Wachbleiben ermöglicht. Kostproben dafür liefert Christian Kracht in *Faserland* (1995), dessen Protagonist parallel zu seinem Trip durch Deutschland auf einem Drogentrip ins Techno-Milieu abdriftet: „Hier [auf einer Technoparty, Anm. M.D.] ist ein ganzer Haufen von Menschen, die man überhaupt nicht ernst nehmen kann, aber auf eine bestimmte Art haben sie alle recht.“¹² Ähnlich wie der Karneval bei Bachtin oder das Spiel bei Caillois impliziert ein Techno-Rave die temporäre Aufhebung sozialer Statusunterschiede. Der Protagonist *Faserlands* reist von Sylt durch Deutschland in die Schweiz. Auffällig sind dabei Statussymbole in der deutschen Landschaft: „In Hamburg ist alles, man kann es nicht

¹² Kracht 2009, S. 108.

anders sagen, Barbourgrün“ (S. 29) – oder das Beige eines Porsches – auch wenn dieser drinnen „nicht porschlochartig“ (S. 113) aussieht. Der Protagonist findet in den Drogen und im Alkohol keinen Trost, jedoch eine Linderung seines Abscheus gegenüber dem „furchtbar ehrwürdige[n] Kolonialhotel“ (S. 89), „Individualisten-Männer[n]“ (S. 86) aus dem Bräunungsstudio und reichen Menschen, die ihre innere Leere mit einem scheinbaren Verzicht auf Konsum zu füllen versuchen und sich dem „Hippie“-Lifestyle zuwenden – auch ein „Klingelschild“ (S. 121) des Status. Festzuhalten bleibt, dass die genannten Autoren nicht die romantische Wahrnehmungserweiterung des Betrunkener- oder Highseins beschreiben. Vielmehr wiederholt sich in ihren Werken das Thema sozialer Ungleichheit, Enttäuschung und möglicherweise eine Übung in Leichtigkeit, in der Suche nach Sinn.

Bier und Kiffen. Jugendkultur und Rausch

Die Wiener Schriftstellerinnen Sargnagel und Präauer beleben diese bekannten Motive neu und entwickeln deren Potenzial weiter. Ähnlich wie bei Wolfruber ist die Protagonistin Steffi in Stefanie Sargnagels Roman *Dicht. Aufzeichnungen einer Tagediebin* (2020) gerade einmal 15 Jahre alt und stammt wie er aus einem Umfeld, das „nicht auf die Menschen, sondern auf *das System*“¹³ ausgerichtet ist. Obwohl es im *Kein-Prolog* (S. 9) heißt, dass die Protagonistin eine „Scheiß-drauf-Mentalität“ (S. 10) verkörpert, wird dies durch ihre Reflexionsfähigkeit relativiert. Tatsächlich prägen Bars, Beiseln und Parks ihren Lebensweg. Doch in der Frage „Warum ist der Madame alles so egal?“ (S. 148) ist nicht die Madame, also die Protagonistin Sargnagels, abgestumpft, sondern der Fragende, ihr Religionslehrer. Die junge Schülerin nimmt jede Künstlichkeit wahr, beispielsweise die Entfremdung der Lehrerinnen während des Frontalunterrichts (vgl. ebd., S. 44), die Konformität von Ärztekindern, die außer Klavierunterricht und Tanzschule kaum andere Freizeitbeschäftigungen kennen, (vgl. ebd., S. 43) sowie die „Bo-

13 Sargnagel 2022, S. 16 [Hervorhebung im Text].

bos“ (S. 220), die es bevorzugen, in guten italienischen Restaurants zu speisen, Designausstellungen zu besuchen, Techno zu hören und Rennrad zu fahren und dabei kreativ, aber dennoch konventionell sind (vgl. ebd.). Die jugendliche Protagonistin erlebt die Autoritätsfiguren als diskriminierend und übergriffig und stellt sich ihnen als Arbeiterkind mit Piercing entgegen. Ihre Rolle als Saboteurin normierter Lebensvollzüge und institutionalisierter Strukturen – etwa des Schulsystems – mag auf den ersten Blick naiv erscheinen, stellt sich jedoch als Ausdruck einer reflektierten Kritik dar. Es handelt sich um einen bewussten ästhetischen Eingriff der Autorin, die das kritische Potenzial ihrer jungen Figur gezielt hervorhebt. Dieses Potenzial erinnert an Holden, den jugendlichen Protagonisten aus *The Catcher in the Rye* (1951), der sich hauptsächlich gegen die Welt der Erwachsenen auflehnt. Der Unmut der Protagonistin Sargnagels richtet sich gegen die als unecht und künstlich wahrgenommenen sozialen Umgebungen und deren performative Selbstinszenierungen. Dieses Gefühl der Entfremdung verlangt nach Kompensation. Nach der Schule – solange diese noch Teil ihres Alltags ist – kauft sie regelmäßig Bier und begibt sich entweder in den Park oder zur Wohnung ihres älteren Freundes Michi. In seiner Gemeindefwohnung hat er eine Oase geschaffen, eine abgeschottete Welt, die als Bier-, Tschik- und Jointkommune dient. In diesem Refugium fühlen sich alle „einfach pudelwohl“ (S. 84) und „leben [...] wie Könige (Ottakringer statt Gambrianus)“ (S. 64). Die Grenze zwischen Biertrinken und Schule beginnt zu verschwimmen. Bei Michi trinken sie, nehmen Drogen und kiften jeden Tag: „Am Abend vor der Prüfung trank ich bei Michi bis Mitternacht Bier. Alle redeten mir gut zu. ‚Du machst sie fertig!‘“ (S. 112); „Jack sagte: ‚La dolce vita.‘ Dann begann er, einen Joint zu bauen“ (S. 172). Zu Beginn konsumieren sie hauptsächlich Bier, das die Protagonistin mit ihren letzten Euros in der billigsten Variante kauft (vgl. ebd., S. 124). Über die Jahre entwickelt sich der Geschmack der 15-Jährigen, die süße „Liebfrauenmilch“ (S. 75) meidet und die Bitterkeit stärkerer Alkoholika zu schätzen lernt. Der Drogenkonsum der Protagonistin reift ebenfalls: von einem „Klumpen Hasch“ (S. 121) über Ecstasy hin zu einem Interesse an LSD, mit dem sie sich nicht nur berauscht, sondern auch li-

terarisch auf Entdeckungsreise geht, indem sie sich in psychedelische Bücher stürzt. Sie strebt danach, ihr „drittes Auge zu öffnen“ (S. 135). Doch selbst von diesem „total[en] high“ (S. 136) wird sie immer wieder auf den harten Boden der Realität zurückgeholt, der in Sargnagels Werk eine wiederkehrende Rolle spielt: sei es der klebrige Boden eines Beisls, auf dem Steffi vor Lachen liegt (vgl. ebd., S. 143), ein beschmutzter oder sehr dreckiger: „Der Boden wurde dunkler und dunkler, weil jeder seine Zigaretten darauf ausdrückte und seine Asche fallen ließ. Alle paar Monate sammelte Michi von jedem ein paar Euros ein und borgte ein Schleifgerät aus dem Baumarkt aus.“ (S. 125)

Sargnagel nutzt Raumdimensionen, um ihre Protagonisten sowohl auf der topografischen Karte Wiens als auch innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie zu positionieren. Intellektuell überwinden sie oft soziale Barrieren, besuchen Lesungen, besorgen sich den Kulturpass und erlauben sich „ab und zu [...] bürgerliche Freizeitaktivitäten“ (S. 35). Doch ähnlich wie den männlichen Protagonisten bei Wolfgruber und Kracht, wenn sich diese auch aus anderen sozialen Gründen von der Oberschicht distanzieren – bei Wolfgruber aufgrund der einfachen Herkunft, bei Kracht infolge der Wohlstandverwahrlosung – gelingt es ihnen nicht, in den exklusiven Salons Fuß zu fassen: Weder sind sie im Innenstadtcafé, dem Prückel mit seinen „hohen Decken“ (S. 168) zuhause, noch im Hotel Hilton, wo sich Michi und Jack einschleichen, um Champagner zu probieren und im oberen Stock ein Bad zu nehmen (vgl. ebd., S. 173). Sargnagel verortet ihre Protagonisten intellektuell über dem Milieu, in dem sie sozial verankert bleiben. Ihre Weltsicht ist voll von jugendlicher Unbekümmertheit und Aufbruchgeist, doch erscheint diese Naivität als bewusst gesetzte ästhetische Strategie. Die Figuren wirken mitunter überfordert von der Grobheit gesellschaftlicher Verhältnisse – ein Moment, das ihre kritische Haltung zugleich verletzlicher und eindringlicher macht. Sargnagel erzielt diese Wirkung nicht zuletzt durch die Konsequenz von Stil und formaler Gestaltung. An keiner Stelle strebt sie danach, einen großen, klassischen Roman zu verfassen; sie bleibt vielmehr konsequent bei Aufzeichnungen, die die Routinen des Alltags unablässig wiederholen. Einige Ereignisse und Abenteuer der (Anti-)Helden

wirken austauschbar und monoton. Der einzige Ort, der die Monotonie des Alltags unterbricht, ist Michis Wohnung – ein Raum mit eigenen Regeln, der durch den Konsum von Rauschmitteln, insbesondere Bier und Marihuana, einen Zustand ermöglicht, in dem die als defizitär empfundene Realität abgeschwächt erscheint.

Der Rausch ermöglicht einen spielerischen Umgang mit alltäglichen Belastungen – schulischen Anforderungen, familiären Konflikten, psychischen Verstimmungen sowie der Suche nach dem eigenen Selbst. Ob in Form symbolischer Eroberungen wie dem Besuch des Hotels Hilton oder kleinkrimineller Handlungen wie dem „[F]ladern“ (S. 190) im Supermarkt – die auf Rausch basierenden subversiven Akte eröffnen den Protagonistinnen alternative Erfahrungsmöglichkeiten, in denen sie sich nicht depressiv, sondern kreativ erleben. Diese Momente des vermeintlich Unbedeutenden verdichten sich im Verlauf der Erzählung und markieren die Bewegung von einer jugendlichen Logik der Routine hin zu einer komplexeren Struktur des Erwachsenwerdens. Der rebellische Ton dieser Literatur zeigt sich nicht nur in der Beharrlichkeit der Protagonisten, ihrem anhaltenden Rauschzustand und dem Spiel mit sozialen Konventionen, sondern auch in der formalen Gestaltung des Textes. Die Wiederholung alltäglicher Inhalte erfolgt ohne intellektuelle Selbstvergewisserung. Stattdessen bleibt Raum für Brüche, Unschärfen und ästhetische Offenheit. Der Roman ist als ein Schreiben „gegen Interpretation“¹⁴ verfasst – in Anlehnung an den Essay von Susan Sontag – und somit eine Absage an den elitären Literaturbetrieb, wobei sich dieses Gegenschreiben zugleich als inszeniertes Außenseitertum innerhalb desselben Feldes lesen lässt.

Crémant. Distinguiertes Trinken

In Teresa Präauers *Kochen im falschen Jahrhundert* (2023) treffen wir auf Protagonisten in einer anderen Lebensphase und in stabileren Verhältnissen. Es ist die Zeit des „Erwachsenenlebens“ und

¹⁴ Vgl. Sontag 1982, S. 11-22.

des Wohnens „in deiner eigenen Wohnung“,¹⁵ im obersten Stock eines Altbaus. Obwohl die Wohnung „nicht mehr als ein Zimmer“ (S. 5) umfasst, steht sie symbolisch für Stabilität und eine Abgrenzung vom sorglosen, studentischen Dasein. Diese Abgrenzung vollzieht sich subtil: Der Kaffee wird nicht mehr gezuckert, man trinkt trockenen Wein (auch wenn Cola anfangs besser schmecken würde) und differenziert zunehmend, beinahe therapeutisch, zwischen den eigenen Wünschen und jenen der Elterngeneration. Doch gibt es auch markante Zeichen des Übergangs ins bürgerliche Erwachsenenleben: Die Polizei grüßt freundlich oder verschwindet aus dem Blickfeld, wenn Besuch auf dem Balkon ist. Die Wohnung besticht durch gepflegtes Parkett: „Umzugskartons waren in einer Ecke übereinandergestapelt, dutzende Bücher waren nicht eingeräumt, sondern über den Parkettboden verstreut. Noch! Die Ehefrau stakste in ihren Stiletto, die das Potenzial besaßen, Parkettböden zu beschädigen, durch den Raum.“ (S. 102) Es gibt eine Vase „mit frischen [...] Feuerlilien“ (S. 40) und den „dänischen Esstisch“ (S. 15), darauf Iittala-Glas, eine Pfeffermühle von Michael Grave, Besteck Mono A und einen espressokocher von Alessi. Sogar „die Abendluft war klar und milde“ (S. 43), und man hört Musik „für Jazzliebhaber mit wenig Ahnung und viel Geschmack“ (S. 9). Diese idyllische Atmosphäre fordert ihren Tribut. Im Gegensatz zu Steffi Sargnagels Figur übt sich Präauers Protagonistin, gerade von Freunden besucht, in angepasstem Verhalten: „im Zuhören“ (S. 33), in „Geduld“ (S. 59) und „Gelassenheit“ (S. 15). Letztere wird im Buch fast schmerzhaft praktiziert, an mindestens drei Stellen: „Die Gastgeberin übte sich in Gelassenheit gegenüber den Wachstropfen, ließ sie fest werden und entfernte sie nicht. Ein Esstisch müsse schließlich vom Leben erzählen“ (S. 15). „Ein Boden müsse schließlich vom Kommen und Gehen erzählen.“ (S. 26). „Der Gestank von kaltem Rauch störte die Gastgeberin, seit sie selbst nicht mehr rauchte, aber sie übte sich in Gelassenheit“ (S. 115f.). Im Gegensatz zum von der Beat-Generation und von William S. Burroughs inspirierten, gegenkulturellen Rauschtrinken der Figur aus Sargnagels Werk erleben wir bei Präauer eine elegante und ge-

¹⁵ Präauer 2023, S. 5.

sittete Trinkkultur. Präauers Figuren sind schon lange keine Studierenden mehr und scheinen eine gewisse Bobo-Schicht zu repräsentieren, wie Juliane Bergmann anmerkt: „Alle sind sie gesetzelte Gut-Verdiener, bemüht locker, dabei spießig bis in jede Faser.“¹⁶ Im Gegensatz zu den Genussmitteln, die bei dem Protagonisten aus *Faserland* beliebt sind, wo Prosecco als „weder Wein [...] noch Champagner, sondern nur so ein blödes Zwischending“¹⁷ abgetan wird, greifen Präauers Figuren im Jahr 2023 zu Crémant – „weder Champagner noch Sekt [...] sondern immer nur Crémant“¹⁸, „[a]us dem Elsass, selbstverständlich“ (S. 13), und mit einem ansprechenden „lavendelfarbene[n] Etikett“ (S. 13) für Instagram. Der Prosecco der 1990er Jahre in *Faserland* findet im Crémant des aktuellen Romans von Präauer sein Pendant: Beide Getränke erscheinen als modische Statussymbole, die gesellschaftliche Distinktion oder gar utopische Exklusivität versprechen, zugleich jedoch ironisch gebrochen werden. In *Faserland* beschreibt der Erzähler den Prosecco mit deutlicher Distanz. Er erscheint alles andere als glamourös, vielmehr als ambivalentes Symbol für Oberflächlichkeit, soziale Leere und selbstbeobachtete Entfremdung. In *Kochen im falschen Jahrhundert* wird der perlende Schaumwein subtil ironisch inszeniert. Die übertriebene Aufmerksamkeit, die den alltäglichen Trinkritualen und dem vermeintlich „perfekten Schluck“ gilt, entlarvt die Selbstinszenierung einer digital geprägten Lebenswelt. Crémant wird hier zum Medium gesellschaftlicher Kommunikation, zum Ritualträger und Spiegel zwischenmenschlicher Dynamiken. Je stärker die Figuren ihre Partykultur mit ironisch überhöhten Gesten („Playlist Women in Jazz“, „Pekannüsse“ [S. 47, 51]) zelebrieren, desto mehr steigert sich Präauers Text bis zur surrealen Überhöhung:

Der Crémant hatte einen weitläufigen, nicht sehr tiefen See gebildet, der den Innenhof bewässerte und sich aus einem Zufluss aus Rot-

¹⁶ Bergmann 2024. Der Text ist online nicht mehr abrufbar, aber über die Redaktion von NDR Kultur erhältlich (Kopie liegt der Autorin vor).

¹⁷ Kracht 2009, S. 39.

¹⁸ Präauer 2023, S. 15.

wein speiste. Die Mauern des Hauses, in welchem die Gastgeberin wohnte, bildeten das Ufer. (S. 153)

Anfangs gönnt sich die Gastgeberin nur einen „winzigen Schluck“ (S. 32), leert ihr Glas jedoch schnell und schenkt sich erneut ein. Später, während sie sich in Gelassenheit übt, trinkt sie in großen Zügen aus der dritten, schließlich vierten gekühlten Flasche des „herrliche[n] Crémant de Limoux aus der Weinbauregion Languedoc, zu Schaum gefroren“ (S. 73). Dieser Rausch ist gezähmt, Teil des Lebensstils. Ein Konsum zum Quadrat, ein konsumistischer Konsum, bei dem nicht nur der Geschmack, sondern auch Marke, Etikett, Verpackung und Oberfläche zählen. Das entspricht den Distinktionsmerkmalen der oberen Klasse im Sinne Bourdieus, denn dort ist nicht nur entscheidend, *was* man isst und trinkt, sondern auch *wie* – nämlich in eleganten, kleinen Schlucken und Bissen.

Hier geht es nicht um politisches oder gesellschaftliches Engagement, welches bei den Protagonisten in Sargnagels *Dicht* noch in Spuren erkennbar war, wo die Figuren anfänglich Ambitionen haben, jedoch schnell das Interesse verlieren. Im 7. Bezirk Wiens, der Welt von Präauers Figuren, sind solche Ambitionen aufgrund ihres Lebensalters jenseits der Jugend nicht mehr vorhanden, im Gegenteil: Klimaaktivisten nerven (S. 43). Viel wichtiger ist es, sich in einem Instagram-Beitrag mit demonstrativer Coolness als glücklich zu inszenieren. Präauer zeigt eindrücklich, wie mit zunehmendem Alter oder sozialem Status das Bedürfnis schwindet, vertraute Strukturen grundlegend zu hinterfragen. Zugleich arbeitet sie mit Elementen der Popkultur, deren Symbole sie in einem von Ironie, mitunter Zynismus geprägten Stil dekonstruiert. Auf diese Weise werden verborgene Sehnsüchte sichtbar – etwa der Wunsch, sich für einen Moment von der Rolle der erwachsenen, kontrollierten Gastgeberin zu lösen. Das bürgerliche Kostüm wird zumindest einmal abgelegt:

Die Ehefrau, der Schweizer und der Partner der Gastgeberin tranken Brüderschaft, dann tranken sie Schwesternschaft, dann schlürften sie Kräuterlikör aus dem Nabel des jeweils anderen, wie sie es als Jugendliche zuletzt gemacht hatten. [...] Die drei kicherten wie Teen-

ager. Schließlich war es gar nicht so einfach, bloß den Bauch freizumachen, wenn man ein Kleid trug.¹⁹ (S. 159)

Der distinguierte Crémant-Rausch in Teresa Präauers Werk ist dennoch mehr als nur ein modisches Accessoire oder ein hedonistischer Akt; er birgt ein spielerisch-subversives Potenzial. Während er auf der Ebene der Handlung primär den Status der Figuren definiert und als Mittel sozialer Kohäsion innerhalb einer Gruppe wohlhabender Wiener und Wienerinnen wirkt, die nach Freiheit und Authentizität streben, signalisiert er auf einer Metaebene eine bewusste Distanzierung von vorgegebenen gesellschaftlichen Rollen. Diese Abgrenzung richtet sich insbesondere gegen die in der österreichischen Literatur vielfach thematisierte Bürgerlichkeit, die sich zwar in eine zeitgemäße Pop- oder Post-Ikea-Form des Bürgertums gewandelt haben mag, jedoch nach wie vor traditionellen Normen verpflichtet bleibt. Der zunehmend befreiende Rausch kann somit als eine Form des spielerischen Ausbruchs gegen diese geordneten und stets korrekten Haltungen gelesen werden. Die Bananenkisten, die von der ersten bis zur letzten Seite des Buches auf dem Parkettboden verbleiben, symbolisieren möglicherweise den Widerwillen der Protagonistin, sich vollständig in diese Welt zu integrieren.

Fazit

Die Romane der beiden Wiener Autorinnen zeigen unterschiedliche Formen der Überschreitung sozialer Grenzen durch den Rausch. Eine davon, verwurzelt in der Tradition der Arbeiterliteratur, zeichnet eine Lebenswelt, die vom Alkoholkonsum – Bier

¹⁹ Eine vergleichbare Szene findet sich in Präauers Text *Ich sehne mich nach Après-Ski* (2021). Der Fokus liegt nicht auf dem Skisport selbst, sondern auf den gesellschaftlichen Ritualen danach – einem maßlosen, lässig inszenierten Trinken, das in einer Szene kulminiert, in der aus dem Bauchnabel geschlürft wird: „[I]ch sehne mich nach Zungenkuss, aber der Roli schlürft jetzt Tequila aus dem Bauchnabel der Monika“. Präauer 2021, S. 160-164, hier: S. 163.

und Schnaps – und von Figuren geprägt ist, die ihre Zeit bevorzugt im Beisl verbringen, statt zu arbeiten. Stefanie Sargnagel aktualisiert diesen Typus des Widerstands: Ihre Protagonisten leben in einem Dauerzustand der Bekifft- und Betrunkeneheit. Trotz ihrer kritischen Perspektiven, die sich beispielsweise bei Klimaprotesten oder im Widerstand gegen soziale Ungleichheit und Kapitalismus äußern, zielt ihr Protest letztlich tiefer und komplexer: Er ist eine Forderung nach Chancengleichheit und gesellschaftlicher Akzeptanz. Eine andere Form stellt das domestizierte Trinken dar, das den Lebensstil der Wiener „Bobo“-Wohlstandsbürger prägt und zugleich eine nostalgische Sehnsucht nach proletarischen oder studentischen Trinkritualen beinhaltet. Der Crémant-Rausch bei Präauer wendet sich gegen bürgerliche Normen, etablierte Vorstellungen von Erwachsensein, elitäre Verhaltensmuster sowie gegen eine bewusst inszenierte „Instagram-Coolness“ (vgl. ebd., S. 193). Gemeinsam ist beiden Texten das Streben ihrer Figuren nach Selbstermächtigung, Emanzipation und Authentizität. Der Alkohol ermöglicht ihnen, „die symbolischen Grenzen der Welt und des Selbst [zu] überschreiten“²⁰ und ihr Setting – nach Tauss – ihre kulturelle Biographie, den Prozess ihrer Sozialisation sowie die gesellschaftliche Wirklichkeit zumindest temporär auszublenden (vgl. ebd., S. 205). In Anlehnung an Roger Caillois lässt sich die Poetik des Rausches in beiden Büchern als Spiel verstehen – als kalkulierter Bruch etablierter Regeln. Mit Beginn des Festes, sei es in Michis Wohnung mit abgenutztem Parkettboden oder in den sorgfältig gestalteten Räumlichkeiten im 7. Wiener Bezirk, setzt ein Rauschritual ein, das die Grenzen des Alltags verformt, Identitäten zeitweise auflöst und eine „Dauerhaftigkeit des Unbedeutenden“²¹ oder eine alternative Wirklichkeit verspricht, zumindest vorübergehend. Wie Papajorgis formuliert, wird „die Ausnahme [gefeiert], die der Regel spottet [...] Wie alles, was in Überschwang und Wallung geschieht,

²⁰ Tauss 2005, S. 204

²¹ Caillois 1960, S. 90.

nimmt der Rausch nichts ernst und spricht auf seine Weise allen Konventionen Hohn“.²²

Beide Texte teilen die zentralen Motive Alkohol, Drogen und Rausch sowie verwandte soziale Themen wie die kulturelle Codierung von Konsum. Die Autorinnen verbindet zudem eine spielerische, unkonventionelle Erzählweise, geprägt von experimentellen Strukturen und einer Umdeutung des Traumhaften – weg von der Schilderung psychedelischer Erfahrungen der Beat-Generation hin zu einer Traumlogik, die sich in der Wiederholung ritueller Abläufe manifestiert. Ihre Erzähltechniken spiegeln die Monotonie und Routinen des Alltags wider und integrieren den Rausch in den Erzählfluss.

Quellenverzeichnis

- Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2022.
- Baudelaire, Charles: Die künstlichen Paradiese. München: Georg Müller 1925.
- Bergmann, Juliane: „Kochen im falschen Jahrhundert“. In: NDR Kultur. Online unter: <https://www.ndr.de/kultur/buch/tipps/Kochen-im-falschen-Jahrhundert-Witziger-Roman-von-Teresa-Praeauer,praeauer108.html> [Zugriff am 06.03.2024].
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.
- Caillois, Roger: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. München: Langen-Müller 1960.
- Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt am Main: S. Fischer 2012.
- Kracht, Christian: Faserland. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2009.
- Kupfer, Alexander: Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 1996.
- Papajorgis, Kostis: Der Rausch. Ein philosophischer Aperitif. Aus dem Griechischen von Gaby Wurster. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998.
- Präauer, Teresa: Ich sehne mich nach Après-Ski. In: Präauer, Teresa: Das Glück ist eine Bohne. Göttingen: Wallstein 2021, S. 160-164.
- Präauer, Teresa: Kochen im falschen Jahrhundert. Göttingen: Wallstein 2023.
- Resch, Stephan: Rauschblüten. Literatur und Drogen von Anders bis Zuckmayer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.
- Sargnagel, Stefanie: Dicht. Aufzeichnungen einer Tagediebin. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2022.

²² Papajorgis 1998, S. 11. Vgl. Tauss 2005, S. 38.

Maja Dębska

Sontag, Susan: Gegen Interpretation. In: Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien. München: S. Fischer 1982, S. 11-22.

Tauss, Martin: Rausch, Kultur, Geschichte. Drogen in literarischen Texten nach 1945. Innsbruck: Studienverlag 2005.

Wolfgruber, Gernot: Auf freiem Fuß. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1985.

Dr. Maja Dębska

ORCID ID: 0000-0001-6851-8760

Institute of German Philology

Department of German Media and Austrian Culture

University of Lodz

ul. Pomorska 171-173

90-236 Łódź, POLAND

E-MAIL: maja.debska@uni.lodz.pl

Rausch und Ekstase im Roman *Drama* von Arad Dabiri

Eva Höhn (Wirtschaftsuniversität Bratislava, Slowakei)

Abstract Deutsch:

Der Beitrag untersucht Arad Dabiris Debütroman *Drama* (2023) im Spannungsfeld von Migration, Trauma und Rauscherfahrung. Im Mittelpunkt steht die Frage, wie Ekstase und Rausch nicht nur thematisch, sondern auch als narrative Verfahren gestaltet werden. Auf der Grundlage psychoanalytischer Konzepte (Bowlby, Hašto) wird gezeigt, wie Bindungsunsicherheit, Scham und gesellschaftliche Ausgrenzung zur Fragmentierung des Selbst führen und literarisch durch die Inszenierung von Rauschzuständen Ausdruck finden.

Besondere Aufmerksamkeit gilt der Struktur des Romans, der in sieben „Akte“ gegliedert ist. Diese verweist formal auf die Tradition der Tragödie, verweigert jedoch zugleich die klassische Katharsis. Wien erscheint als zentrale literarische Figur: In Anlehnung an Wendelin Schmidt-Denglers Studien zur Wiener Moderne wird die Stadt nicht als bloße Kulisse, sondern als Spiegel innerer Zerrissenheit und Bühne existenzieller Entfremdung gedeutet.

Dabiris Text verbindet so die Themen Migration und Identität mit ästhetischen Strategien der Moderne und eröffnet neue Perspektiven auf die literarische Verarbeitung von Fremdheit und gesellschaftlicher Marginalisierung im postmigrantischen Europa.

Schlüsselwörter: Migrationsliteratur, Trauma, Bindungstheorie, Rausch, Wien, Arad Dabiri, gesellschaftliche Ausgrenzung

Ecstasy and Alienation in Arad Dabiri's *Drama*: A Psychological Portrait of a Protagonist with Migration Background

Abstract English:

This article examines Arad Dabiri's debut novel *Drama* (2023) in the context of migration, trauma, and experiences of ecstasy. The central focus lies on how ecstasy and intoxication function not only as thematic motifs but also as narrative devices. Drawing on psychoanalytic concepts (Bowlby, Hašto), the analysis demonstrates how insecure attachment, shame, and social exclusion result in a fragmented self,

which is literarily represented through recurrent states of intoxication.

Particular attention is given to the novel's structure, divided into seven "acts." While this form alludes to the tradition of classical tragedy, it simultaneously refuses the notion of catharsis. Vienna emerges as a central literary figure: following Wendelin Schmidt-Dengler's studies on Viennese modernism, the city is interpreted not merely as a backdrop but as a mirror of inner fragmentation and as a stage of existential alienation.

Dabiri's text thus intertwines the themes of migration and identity with aesthetic strategies of modernism, opening new perspectives on the literary representation of otherness and social marginalization in post-migrant Europe.

Keywords: migration literature, trauma, attachment theory, ecstasy, Vienna, Arad Dabiri, social exclusion

Einleitung

Der vorliegende Beitrag möchte zeigen, wie Ekstase im Zusammenhang mit Migration und Trauma eine wichtige Rolle spielt. Der Protagonist des im Folgenden interpretierten Romans sucht nach einem stabilen Ich, während ihn immer wieder rauschhafte Zustände prägen. Diese beeinflussen nicht nur die Themen, sondern auch den Aufbau des Werkes. Die fragmentarische Erzählweise, das ständige Wechseln zwischen Realität und Erinnerung, spiegeln seine innere Zerrissenheit wider, die durch gesellschaftliche Ausgrenzung noch verstärkt wird. Ekstase und Rausch erscheinen somit nicht nur als Themen, sondern auch als erzählerische Mittel, die den psychischen Zustand des Ich-Erzählers sichtbar machen. Arad Dabiris Debütroman *Drama* (2023) behandelt aus dieser Sicht nicht nur den Rausch, sondern auch die Suche nach Identität im Kontext von Migration. Ekstase ist hier nicht nur ein Moment des Exzesses, sondern eine Erfahrung an der existenziellen Grenze. Sie zeigt Augenblicke, in denen der Erzähler versucht, seine schwierige Vergangenheit, sein unsicheres Selbstbild und seine Einsamkeit zu überwinden.

Im Mittelpunkt des Romans steht ein Ich-Erzähler, der seine Kindheit, Jugend und Studienzeit in Wien verbringt. Seine Eltern stammen aus einem nicht näher genannten Land im Nahen Osten und sind vor vielen Jahren nach Österreich gezogen. Später lebt der Erzähler in Berlin. Durch die Einladung eines alten Freundes kehrt er nach langer Abwesenheit nach Wien zurück. Die „Geister“ der Stadt erscheinen dabei nicht nur als Erinnerungen an vergangene Erlebnisse, sondern auch als Symbole für die kulturelle und emotionale Fremdheit, die den Erzähler bis heute begleitet:

Ich sehe aus dem Fenster, während wir abheben. Bald, ja bald wird man bestimmt schon die Umrisse von Wien erkennen können. Die Umrisse meiner Vergangenheit, und dabei verspüre ich diese Angst (Dabiri 2023, S. 9).

Im Verlauf der Reise setzt beim Ich-Erzähler ein retrospektiver Erinnerungsprozess ein, in dem zentrale Lebensabschnitte wie Kindheit und Jugend in Wien rekonstruiert werden. Das familiäre Umfeld erscheint im Text als weitgehend harmonisch, bleibt jedoch unthematisiert. Diese Zurückhaltung verweist möglicherweise darauf, dass die familiäre Herkunft zwar als Hintergrund präsent ist, jedoch keiner detaillierten psychologischen oder sozialen Darstellung unterzogen wird. Die Eltern haben dem Erzähler in der Migration eine sichere materielle Grundlage geboten. Gleichzeitig haben sie von ihm erwartet, dass er einen angesehenen und sicheren Beruf wählt. Darin zeigt sich ein wichtiges Thema vieler Geschichten aus der Diaspora: ein Konflikt zwischen den Erwartungen aus der Herkunft und dem Leben in der Gegenwart:

Heraus kam das finanziell sichere und prestigeträchtige Medizinstudium. Eine der drei Standardscheinungen meiner Kultur. Das war mein Entschluss, also irgendwie nicht direkt meiner. Es lag nicht in meiner Hand, damals (S. 44).

Weitere Protagonisten des Romans entstammen dem ehemaligen Freundeskreis. Neben dem Freund Yasin sind es vor allem Bona, die verlorene große Liebe, sowie Hubert, ein drogenabhängiger

Freund aus wohlhabender Familie, der nun den Erzähler nach Wien einlädt. Die Rückkehr in die frühere Heimat bedeutet dabei nicht nur eine räumliche Bewegung, sondern auch den Auslöser einer inneren Rückschau, in der psychische Konflikte sichtbar werden.

Das inhaltlich aufschlussreiche Werk bietet dank seiner thematischen Vielschichtigkeit zahlreiche Interpretationsmöglichkeiten. Es lassen sich drei zentrale Themenbereiche erkennen: die Auseinandersetzung mit sich selbst, mit der Stadt Wien und schließlich die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Fragen aus der Perspektive eines Österreicherers mit Migrationshintergrund.

Trauma und Identität zwischen Realität und Fiktion: Der Fall Hedviga Malinová und der Ich-Erzähler in *Drama*

Bevor die Analyse des inneren Konflikts des Ich-Erzählers erfolgt, erscheint es sinnvoll, einen kurzen Exkurs in die politische und gesellschaftliche Realität der Slowakei zu unternehmen, konkret in den aufsehenerregenden Fall der Studentin Hedviga Malinová im Jahr 2006. Dieser Fall, der breite mediale und politische Resonanz fand, steht paradigmatisch für Formen von Diskriminierung. Malinová, Angehörige der ungarischen Minderheit in der Slowakei, wurde nach einem mutmaßlich politischen Angriff von der Polizei befragt und öffentlich beschuldigt, nicht die Wahrheit zu sagen. Presseberichte und politische Kommentare stellten ihr Verhalten als unglaubwürdig dar, wodurch sie zum Symbolfall der Stigmatisierung nationaler Minderheiten im öffentlichen Raum wurde.

Die daraus resultierende öffentliche Diffamierung hatte schwerwiegende psychische Folgen: Malinová entwickelte Symptome tiefgreifender seelischer Erschütterung, die sie über Jahre hinweg in psychiatrische Behandlung brachten. In dieser Zeit wurde sie von dem angesehenen slowakischen Psychiater Jozef Hašto betreut, dessen Arbeiten zur Psychotraumatologie, insbesondere im Hin-

blick auf Demütigung und innere Spaltung, wertvolle Impulse für eine literarische Analyse liefern.¹

Die Parallelen zum Ich-Erzähler in *Drama* sind evident. Auch er ist eine Figur, deren biografische Herkunft außerhalb der Mehrheitsgesellschaft liegt. In seinem Fall außerhalb der österreichischen Mehrheitskultur. Beide Fälle zeigen, wie Fremdzuschreibung und öffentliche Diskurse tief in die psychische Verfassung der Menschen eingreifen können.² Während Malinová durch mediale und politische Rhetorik als „falsches Opfer“ etikettiert wurde, erfährt der Ich-Erzähler in Dabiris Roman die Zuschreibung als „Mann südländischer Erscheinung“ (S. 131).

Die von Malinová erlittenen Stigmatisierungen und Diskriminierungen lassen sich fruchtbar im Rahmen der psychoanalytischen Objektbeziehungs- und Bindungstheorie deuten. Insbesondere die Konzepte von „unsicherer Bindung“³ und „fragmentiertem Selbst“⁴ bieten hier einen interpretatorischen Schlüssel. Sie erklären, wie gesellschaftliche Entwertung verinnerlicht wird und zu Störungen des Selbstbildes führt.

Dabiris Roman macht diesen Zusammenhang literarisch erfahrbar. Der innere Konflikt des Ich-Erzählers wird im Verlauf des Romans zu einer existenziellen Krise, einem inneren Drama, das sowohl individuelle als auch gesellschaftliche Traumata in sich trägt. Insofern dient der Vergleich mit Malinová nicht als bloßer Exkurs, sondern als paradigmatisches Beispiel.

Zur Darstellung von Identitätskonflikten

Die psychische Konstitution des Subjekts wird nach der Bindungstheorie maßgeblich durch frühkindliche Beziehungserfahrungen geprägt. Als Begründer dieser Theorie gilt John Bowlby. Er beschreibt die zentrale Bedeutung von sicheren versus unsi-

1 Hašto 2005.

2 Vgl. Wodak 2020 und 2024.

3 Bowlby 2010.

4 Hašto 2005, S. 96 ff.

cheren Bindungen, die in den ersten Lebensjahren entstehen und das Selbst- und Fremdverständnis dauerhaft beeinflussen.⁵ Eine sichere Bindung fördert Selbstvertrauen und Stabilität, unsichere Bindungserfahrungen hingegen Desintegration und Angst.

Jozef Hašto hat diese Konzepte unter besonderer Berücksichtigung traumatischer Erfahrungen weiterentwickelt. Er verweist auf Demütigungen, die im Falle von Ausgrenzungserfahrungen entstehen.⁶ Während Bowlby die theoretische Basis liefert, macht Hašto deutlich, wie gesellschaftliche Faktoren, vor allem Minderheitenstatus, Diskriminierung und demütigende politische Narrative, Bindungsstörungen verstärken und zu einem fragmentierten Selbst führen können.⁷

Diese theoretischen Ansätze lassen sich produktiv auf den Protagonisten in Dabiris *Drama* anwenden. Anhand zahlreicher narrativer Passagen, in denen sich innere Zerrissenheit und emotionale Leere artikulieren, wird deutlich, dass der Ich-Erzähler unter den Traumatisierungen leidet. So verweist bereits der Beginn des Romans auf die Erfahrung des Entwurzeltseins. In der Kindheitserinnerung an sich selbst und seinen Freund Yasin, zwei Kinder mit Migrationshintergrund in Wien, wird ein Diskriminierungskontext sichtbar:

Unsere Familien waren Nachbarn, damals in der Turmburggasse.
An der Grenze zwischen Margareten und Mariahilf. Unsere Straße,
jeden Tag, zwei Kinder mit brauner Haut (Dabiri 2023, S. 8).

Im Licht von Bowlbys Theorie lässt sich diese Passage als Hinweis auf eine unsichere Bindung lesen. Die Erfahrung, nicht selbstverständlich akzeptiert zu sein, führt zu einem schwachen Selbst. Haštos Perspektive ergänzt dies, indem er auf die langfristigen Folgen solcher Diskriminierung verweist – etwa die Scham für die eigene Herkunft und die daraus resultierende Selbstspaltung.

⁵ Bowlby 2010.

⁶ Hašto /Vojtová 2012, S. 30 ff.

⁷ Vgl. Hašto/Vojtová 2012.

Im weiteren Verlauf des Romans verdichtet sich das psychische Leiden in Form körperlicher Symptome, welche die literarische Inszenierung des Subjektzerfalls hervorbringen:

Ein Schweißtropfen bildet sich auf meiner Stirn. Langsam, aber stetig. Bevor er völlig autonom mein Gesicht herunterrinnt, wische ich ihn mit dem Ärmel weg. Die Schläfen pochen, und ich wünschte, ich könnte jetzt rauchen (S. 11f.).

Und weiter:

Die Natur der Dinge, das ist der Schmerz. [...] Ich nehme meinen Pappbecher mit Weißwein, umschließe ihn von oben mit meiner Hand. Rühre mit meinem Zeigefinger darin. Die Bewegung suggeriert mir ein Urlaubsgefühl. Eine künstlich herbeigeführte Gelassenheit (S. 16).

Diese Szenen sind nicht nur Manifestationen von Leiden, sondern zeigen auch, wie das Subjekt durch Alkohol, Nikotin und Drogen als Ersatzmechanismen für eine fehlende sichere Bindung kompensatorische Strategien entwickelt. Die Bindungstheorie macht so verständlich, warum der Erzähler trotz sozialer Kontakte in emotionaler Isolation lebt. Er sehnt sich nach Anerkennung, fürchtet aber zugleich Ablehnung. Dieses (ambivalente) Verhalten wird narrativ durch Emotionslosigkeit oder sogar Aggression gestaltet. Damit zeigt der Text literarisch, wie psychische Zerrissenheit aus dem Zusammenspiel von gestörter Bindungserfahrung und gesellschaftlicher Ausgrenzung hervorgeht:

Da ist es wieder, jenes Gefühl. [...] Ich fühle mich beobachtet. Ein Gefühl, das ich heute schon die ganze Zeit spüre. Dieser gewisse Mantel, der sich über die Stadt, über all die Leute und über mich legt. Also lasse ich meinen Blick durch das Lokal schweifen. Da ist es schon wieder. Ich werde beobachtet – zumindest fühlt es sich so an. Genau wie vorhin am Flughafenkiosk. Diesmal starrt mich aber die Frau am Tisch neben der Theke an. [...] Doch ich darf auf gar keinen Fall handgreiflich werden. Ich bin sowieso schon verurteilt – mit meinem Aussehen. Polizeisprecher beschreiben Leute wie mich gerne als ‚Mann südländischer Erscheinung‘ (S. 130 f.).

Im dritten Kapitel des Romans kulminieren die Ereignisse in einem intensiven emotionalen Höhepunkt. Die zentrale Szene spielt im wohlhabenden Wiener Bezirk Hietzing, wo der Protagonist gemeinsam mit Marie, Dion und weiteren Mitgliedern des ehemaligen Wiener Freundeskreises an einem exklusiven Abendessen bei Hubert teilnimmt. Im Verlauf des Abends kommt es zu einer dramatischen Wendung, als Hubert seine unheilbare Hirntumorerkrankung offenbart. Diese Enthüllung wird zum katalytischen Moment, der eine Kette von Reaktionen auslöst.

Anstelle authentischer Gefühle tritt jedoch ein Verdrängungsmuster zutage, das durch exzessiven Alkohol- und Drogenkonsum vermittelt wird. Besonders drastisch zeigt sich dies in der Figur Dion, der sich im Zustand der Betäubung das Leben nimmt. Diese affektive Leere, ein Mangel an sichtbarer Trauer und Empathie, durchzieht auch das Verhalten des Ich-Erzählers.

Dieses Verhalten lässt sich ebenfalls produktiv im Rahmen der Bindungstheorie interpretieren. Der kafkaeske, namenlose Ich-Erzähler zeigt ein deutliches Defizit an inneren Bindungsmechanismen. Er unterdrückt emotionale Regungen und rationalisiert traumatische Situationen. Exemplarisch wird dies in seiner Entscheidung deutlich, die Gruppe unmittelbar nach Huberts Geständnis zu verlassen. Doch weisen einzelne Momente auf ein Bedürfnis nach Nähe hin. Die weiblichen Figuren, insbesondere Marie und Bona, treten in diesem Zusammenhang potenziell als emotionale Anker hervor. In der Bindungstheorie entspricht dies der Funktion einer Bezugsperson, zu der man in Situationen der Bedrohung zurückkehrt.⁸ Der Roman verweigert jedoch die Hoffnung auf Bindung. Dies wird eindrucksvoll in einer der Schlüssel-szenen deutlich:

Ich greife nach Bonas Hand und drücke sie, während wir dastehen. Ich drücke so fest, doch sie erwidert den Druck nicht. Also greife ich zu Maries Hand und mache dasselbe, ohne Ergebnis (S. 200).

⁸ Wöller 2006, S. 166 ff.

Die emotionale Isolation des Ich-Erzählers kulminiert in der vierten Szene des dritten Kapitels mit dem Titel *ESKALATION*. Der dreifach wiederholte Satz: „Ich brauche noch mehr Rausch“ (S. 210) stellt nicht nur den Ausdruck existenzieller Verzweiflung dar, sondern verweist auch auf die Unfähigkeit, mit der emotionalen Überforderung des Abends konstruktiv umzugehen. Der Rausch durch Alkohol und Zigaretten erscheint hier als letztes Mittel, um die innere Leere und emotionale Überforderung zu betäuben. Der Ich-Erzähler scheitert damit nicht nur an den realen Ereignissen des Abends, insbesondere an Huberts Ankündigung eines assistierten Suizids, sondern zugleich an seinem eigenen inneren Konflikt.

Inszenierte Tragik und gescheiterte Katharsis. Die dramatische Struktur

Ein zentrales Merkmal in Dabiris Roman *Drama* ist die Gliederung in sieben Kapitel, die der Autor selbst als „Akte“ bezeichnet. Diese dramaturgische Struktur verweist explizit auf die antike Tragödiendition, insbesondere auf Aristoteles' *Poetik*. Nach Aristoteles entsteht bekanntlich durch die Nachahmung einer tragischen Handlung mittels Mitleid (*éleos*) und Furcht (*phóbos*) eine Reinigung der Affekte – die Katharsis.⁹

Dabiris „Akte“ nehmen diese Struktur auf, unterlaufen sie aber zugleich. Besonders deutlich wird dies im dritten Akt, der die exzessive Party bei Hubert ins Zentrum rückt. Anstelle der aristotelischen Katharsis entsteht ein Szenario der Überforderung: Alkohol, Drogen und laute Musik bilden den Hintergrund einer eskalierenden Nacht. Die Erwartung einer klärenden Erkenntnis wird in ein Gefühl der Leere geführt. Im fünften Akt, in dem Huberts Hirntumorerkrankung offenbart wird, kulminiert die Tragik. Hier wird die aristotelische Konstellation von Mitleid und Furcht zwar evoziert, denn die anwesenden Freunde reagieren mit Trauer, doch die erhoffte kathartische Wirkung bleibt aus. Der Erzähler

⁹ Aristoteles 1962, S. 55 ff.

empfindet die Offenbarung nicht als Läuterung, sondern als erneute Bestätigung seiner eigenen Entfremdung: „Ich wusste nicht, ob ich um Hubert weinen oder um mich selbst“ (S. 145). Damit stellt Dabiri dar, was als gescheiterte Katharsis bezeichnet wird. Die formale Struktur (sieben Akte) führt die Lesenden zwar in die Erwartung einer klassischen Tragödie, doch die eigentliche Gestaltung widerspricht dieser Erwartung. Diese ästhetische Strategie verweist auf einen Paradigmenwechsel in der modernen Literatur: Katharsis wird als unerreichbares Ziel und existenzielles Scheitern thematisiert.

Auch die Figur Hubert ist widersprüchlich. Er organisiert das Abendessen, bestimmt die Gespräche und den Moment seiner Offenbarung, womit deutlich wird, dass er sein Ende nicht einfach hinnimmt, sondern bewusst gestaltet. Seiner Endlichkeit kann er nicht entkommen, sie wird zwar geformt, aber nicht überwunden. Die verschlossenen Türen im Haus stehen symbolisch für seine inneren Schutzmechanismen: Erinnerungen und Gefühle werden weggesperrt, um dem Schmerz zu entgehen; „Das zweite Stockwerk teilt sich in viele Zimmer auf. Unzählige Türen, der Großteil scheint verschlossen“ (S. 195).

Die letzte Szene endet mit der Rückkehr nach Wien, ohne dem Erzähler eine Erlösung zu bringen. Der Ich-Erzähler steht am Ende allein mit sich selbst. Zwar markiert die S^zene einen Abschluss, bleibt aber inhaltlich offen. Die Rückkehr nach Berlin wird angekündigt. Doch was folgt? Wie überleben, wo und warum? Diese Fragen bleiben offen.

Wien als Spiegel innerer Zerissenheit. Topographien der Entfremdung

Die Stadt Wien spielt eine zentrale Rolle im inneren Konflikt des Ich-Erzählers. Trotz seines Berliner Neuanfangs wird bereits während des Fluges deutlich, dass Wien ihn nie losgelassen hat. Seine Flucht war keine Befreiung, sondern nur eine Pause. Wien wird zur Metapher für seine Entfremdung: „Sollte es zur Prohibition kommen, der Zigarettenkonsum auf der Welt verboten werden.

Dann würde Wien die Flagge hochhalten“ (S. 95). Die Großstadt erscheint in *Drama* nicht als bloßes Hintergrundpanorama, sondern wirkt aktiv im inneren Konflikt des Ich-Erzählers.

Ich warte und warte auf die Landung, warte auf mein Schicksal. Auf die folgenden Stunden in Wien, vor dem es mir graut. Ich habe mich während der letzten Jahre erholt, in einer neuen Stadt, einer Umgebung, mit neuen Menschen. Doch alte Narben bleiben tief unter der Haut [...] (S. 17).

Damit folgt Dabiri einer langen Tradition der deutschsprachigen Großstadtliteratur, in der urbane Räume als Orte der existenziellen Selbstsuche inszeniert werden.¹⁰ In einer Szene des Romans von Dabiri wird diese Verklammerung von Stadt und Psyche besonders deutlich: „Vor mir Wien, hinter mir Berlin. Vor mir beklemmende Gefängniszelle, hinter mir die ganze Welt“ (S. 79). Hier spricht der Erzähler Wien selbst eine aktive, ja feindliche Qualität zu: „Heute werfe ich mich unbedarft in dieses große, offene Raubtiermaul“ (S. 15). Wien erscheint nicht mehr als vertrauter Heimatort, sondern als bedrohliches Wesen.

Die Darstellung Wiens im Roman *Drama* lässt sich mit Wendelin Schmidt-Denglers Studie *Die Stadt wird ergangen* (2004) vergleichen. Schmidt-Dengler zeigt anhand von Schnitzlers *Leutnant Gustl* (1900), Musils *Mann ohne Eigenschaften* (1951) und Doderers *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre* (1951), dass Wien in der literarischen Moderne nicht nur als Kulisse erscheint, sondern als „erlebbarer Raum“, in dem Identität und Alltag eng miteinander verbunden sind. In *Drama* wird Wien jedoch nicht durch Spaziergänge „er-gangen“, sondern als traumatische Bühne erfahren. Damit knüpft der Roman einerseits an die Wiener Moderne an, thematisiert aber zugleich die existenziellen Erfahrungen von Entfremdung und Diaspora. Die Metropole ist im Roman von einem inneren Konflikt geprägt. Einerseits steht die Stadt für glänzende Fassaden im ersten Bezirk, am Karlsplatz oder in wohlhabenden Gegenden wie Hietzing. Andererseits treten

¹⁰ Vgl. Javorčiková-Mistričková 2024.

auch die Schattenseiten der Stadt hervor, wie sie in Bezirken wie Favoriten und Meidling sichtbar sind. Margareten scheint dabei als symbolische Grenzlinie zwischen Glanz und Elend zu stehen. Der Ich-Erzähler beschreibt Wien in einer Mischung aus Erwartung, Angst und innerer Zerrissenheit – eine Ambivalenz, die auch in Dimitré Dinevs *Engelszungen* (2003) in ähnlicher Weise zum Ausdruck kommt. So wird Wien zugleich zum Ort der Hoffnung und der sozialen Ausgrenzung:

Ich möchte heute nicht in Wien sein, doch diese Stadt will mich. Zieht mich zu sich. Und am Ende ist es wie eine sehr toxische Beziehung. Heute werfe ich mich unbedarft in dieses große, offene Raubtiermaul (S. 15).

Zusammenfassung

Der innere Konflikt des Ich-Erzählers in Arad Dabiris *Drama* ist nicht nur psychologisch, sondern auch durch gesellschaftliche und politische Zuweisungen geprägt. Besonders deutlich wird das vor dem Hintergrund der migrationspolitischen Debatten in Österreich in den 2010er Jahren. Während der sogenannten „Flüchtlingskrise“ 2015/16 gewann die FPÖ mit ihrer populistischen Rhetorik an Einfluss. Sie verbreitete ein nationalistisch gefärbtes Bild, das eine „weiß-christliche Leitkultur“ gegen eine angebliche Überfremdung verteidigen sollte. In diesem Kontext erscheint Migration nicht als Teil der gesellschaftlichen Realität, sondern als Bedrohung. Der Protagonist, dessen Identität zwischen verschiedenen Kulturen und Sprachen liegt, gerät dadurch in einen Konflikt zwischen gesellschaftlicher Fremdzuschreibung und individueller Selbstsuche.¹¹

Arad Dabiris Debütroman *Drama* thematisiert die Identitätssuche eines namenlosen Ich-Erzählers, die von Migrationserfahrungen, Traumatisierungen und sozialer Ausgrenzung geprägt ist. Unter Rückgriff auf psychoanalytische Konzepte zeigt sich, wie frühe

¹¹ Vgl. Šuša 2021, S. 55f.

Diskriminierung, Ablehnung und Stigmatisierung durch die Mehrheitsgesellschaft zu einem fragmentierten Selbst führen, das im Rausch nach Stabilität sucht. Die Gliederung des Romans in „Akte“ verweist auf die Tradition der Tragödie, unterläuft jedoch das Prinzip der Katharsis. Der Rausch erscheint als Ersatzhandlung für mangelnde emotionale Bewältigung. Die Stadt Wien übernimmt dabei nicht nur die Funktion bloßer Kulisse, sondern wird zur literarischen Figur, die den inneren Konflikt des Protagonisten spiegelt und als Bühne der Traumatisierung und Entfremdung gedeutet werden kann. Der Roman *Drama* erweist sich damit als ein literarisches Psychogramm und zugleich als gesellschaftskritischer Text, der Identität und Migration in Europa reflektiert.

Quellenverzeichnis

- Aristoteles. Poetika. Praha: Orbis 1962.
- Bowlby, John: Vazba : teorie kvality raných vztahů mezi matkou a dítětem. Praha : Portál 2010.
- Dabiri, Arad: Drama. Wien: Septime Verlag 2023.
- Hašto, Jozef: Vztahová väzba. Ku koreňom lásky a úzkosti. Trenčín: Vydavateľstvo Psychiatria, psychoterapia, psychosomatika 2005.
- Hašto, Jozef / Vojtová, Hana: Posttraumatická stresová porucha, bio-psycho-sociálne aspekty EMDR a autogénny tréning pri pretrvávajúcom ohrození. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci Cyrilometodějská teologická fakulta 2012.
- Javorčíková, Jana / Mistrik, Erich: The Cultural Memory of European Cities. Köln: Kirsch-Verlag 2024.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. 2004. Die Stadt wird ergangen. Wien bei Schnitzler, Musil, Doderer. In: Gassen und Landschaften. Heimito von Doderers Die Dämonen; vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet (hrsg. von Gerard Sommer). Würzburg : Königshausen & Neumann, S. 105-122.
- Šuša, Ivan: Ideológia a/versus kultúrny transfer. In: Nová filologická revue. Nr. 2/ 2021, S. 54-65.
- Wodak, Ruth u. a.: Zur diskursiven Konstruktion österreichischer Identitäten 1995-2015/2020. Wien: Universität Wien, Institut für Sprachwissenschaft 2024.
- Wodak, Ruth u. a.: Österreichische Identitäten im Wandel. Empirische Untersuchungen zu ihrer diskursiven Konstruktion 1995-2015. Berlin: Springer 2020.

Eva Höhn

Mag. Eva Höhn, PhD.

ORCID ID: 0000-0002-6918-3728

Faculty of Applied Languages

University of Economics in Bratislava

Dolnozemska cesta 1

852 35 Bratislava Slovak Republic

E-Mail: eva.hohn@euba.sk

Ekstasen unterwegs. On the Road mit Jack Kerouac und Peter Rosei

Edit Király (ELTE Budapest, Ungarn)

Abstract Deutsch:

Ekstase ist ein zentraler Begriff unterschiedlicher Religionen. Sie bezeichnet eine Entrückung, ein Außer-sich-Sein, das einem ermöglicht, das Göttliche direkt zu erschauen. Wie ist aus dieser mystischen Entrückung in der Popkultur der 1950er Jahre ein verrücktes Rasen mit dem Automobil kreuz und quer durch den amerikanischen Kontinent geworden? Welchen Einfluss hat das neue Setting auf die Ekstase in Jack Kerouacs *On the Road* (1957)? Ob direkt von Kerouac inspiriert oder eher von den von Kerouac inspirierten *road movies*, Peter Roseis Buch mit dem Titel *Von Hier nach Dort* (1978) greift auf Topoi der amerikanischen Beat-Kultur zurück und verarbeitet in seinem Text neben sexuellen Abenteuern und Drogengeschäften auch mystische Erfahrungen. Doch bei allen thematischen und motivischen Ähnlichkeiten bringt die Suche nach Unmittelbarkeit, die jeder mystischen Erfahrung eigen ist, bei Rosei ganz andere Textverfahren hervor als bei Kerouac. Es bleibt zu fragen: Wie kann das Textmedium hier wie dort den Eindruck von Unmittelbarkeit erzeugen?

Schlüsselwörter: Kerouac-Rezeption in Europa, Jack Kerouac, Peter Rosei, experimentelle Literatur, Sprache der religiösen Ekstase, Pioniermythos, Beat-Generation, Reise als Modell

Ecstasies on the road with Jack Kerouac and Peter Rosei

Abstract English:

Ecstasy is a central concept in various religions. It denotes a rapture, a feeling of being outside oneself that enables one to see the divine directly. How did this mystical rapture in 1950s pop culture turn into a mad dash across the American continent in an automobile? And how did this new setting change the meaning of ecstasy in Jack Kerouac's *On the Road* (1957)? Whether directly inspired by Kerouac or rather by the Kerouac-inspired road movies, Peter Rosei's book *From Here to There* (1978) draws on topoi of American Beat culture and deals with mystical experiences as well as sexual adventures and drug deals in

his text. However, despite all the thematic and motivic similarities, the search for immediacy, which is inherent in every mystical experience, produces completely different textual processes in Rosei's work than in Kerouac's. The question remains: How can the textual medium create the impression of immediacy here and there?

Keywords: European reception of Kerouac's *On the Road*, Jack Kerouac, Peter Rosei, experimental literature, language of religious ecstasy, pioneer myth, beat generation, travel as a model

Einleitung

Reisen heißt Aufbrechen, Grenzen überschreiten. Reise ist folglich ein grundlegendes Modell für unterschiedliche Entgrenzungserfahrungen. In diesem Modell begegnen sich selbst kulturell so unterschiedlich besetzte „andere“ Zustände wie die mystische Erfahrung oder die Beschleunigungspraktiken moderner Lebensstilvervolten. Doch ist Reise hierbei nicht nur metaphorisch, sondern auch wortwörtlich zu verstehen.

Ekstase ist schon von der Wortbedeutung her eine Entrückung, ein Außer-sich-sein. Sie ermöglicht einem, das Göttliche direkt zu erschauen und bildet eine der ersten Phasen im Stufenmodell der mystischen Gottesvereinigung. In der mittelalterlichen christlichen Mystik wurde der Begriff meistens mit dem Wort *raptus* (aus dem lateinischen *rapere* „rauben“, „fortnehmen“) ersetzt, das das Gewaltsame, Körperliche dieser Entrückung betonte. Der eine wie der andere Begriff bezeichnete jedenfalls eine vertikale Bewegung *über* das eigene Selbst hinaus.¹ „Berichte über ekstatische Erlebnisse [weisen in der Folge] oft Züge von Berichten über Reisen zu fremden und ungewohnten Aufenthaltsorten [...]“ auf.² Im mystischen Schrifttum mischen sich folglich „formal-chronikalische Strukturen“ einer Wegbeschreibung mit der metaphorischen Sprache, die als ein ähnliches Unähnliches das Unsagbare eines mystischen Erlebnisses wiederzugeben berufen ist. (S. 274/277)

¹ Vgl. Elliott 2012, S. 189.

² Tuczay 2008, S. 14.

Umso überraschender ist es, wenn sich religiöse Formen der Ekstase in durchwegs säkularen Zusammenhängen wiederfinden, wenn sich eine verrückte Autofahrt kreuz und quer durch den amerikanischen Kontinent als Vehikel moderner mystischer Erfahrung verstehen lässt, wenn mithilfe des Automobils sogar die „religiöse Bedeutung der eigenen Existenz“³ neu ausgehandelt wird. Es steht zunächst die Tradition in Frage, auf die sich eine solche Verbindung von religiösen und säkularen Elementen stützt, aber auch, wie das neue Setting die Bedeutung von Ekstase verändert. Denn diese war in der christlichen Mystik des Mittelalters eine genau beschreibbare Stufe in der Sequenz des mystischen Erlebnisses, während sie in der Beat-Generation und noch mehr in der Gegenkultur der 1960er Jahre zu einem undifferenzierten Kennwort verkam, das für alles verwendet wurde, was mit der Lebensstilrevolte, dem Über-die-Stränge-Schlagen dieser Generation in Verbindung gebracht werden konnte, von Sex bis zu den Drogen und vor allem mit einem bestimmten rauschhaften Zustand des Musikhörens, das nicht nur mit den Ohren, sondern mit dem ganzen Körper stattfand.

Jack Kerouacs *On the Road* (1957), ein Gründungstext der Beat-Generation, der deren Besonderheit und Einmaligkeit zu beweisen berufen war, nimmt auf all diese Dinge Bezug, auf Drogen, Sex, Alkohol und Musik, aber vor allem, und das ist wichtig: auf eine strukturell entscheidende Art auch auf die Straße, ohne allerdings dieser Straße ein Ziel zuzuordnen. Der Roman erkor stattdessen „in Bewegung [zu] sein“ zur „einzig edle[n] Funktion“ seiner Zeit⁴ und erklärte Dean Moriarty, den besessenen Freund, der den Ich-Erzähler Sal Paradise auf seine Reisen mitnimmt, zu ihrem Mystiker (Kerouac 1968, S. 113).⁵

3 Löffler 2015, S. 95.

4 „[W]e all realized we were leaving confusion and nonsense behind and performing our one and noble function of the time, move“ Kerouac 2001 [1957], S. 80.

5 „I had never dreamed Dean would become a mystic. These were the first days of his mysticism [...]“ Kerouac 2001 [1957], S. 71.

Jack Kerouac: Auf dem Weg zur Veröffentlichung von *On the Road*

Einen Kultstatus erlangte Jack Kerouacs *On the Road* schon wegen seiner Entstehungsumstände. Kerouac soll das Werk binnen drei Wochen im Rausch⁶ – nach einer Version im Benzodrin-rausch, nach einer anderen, vorsichtigeren bei gesteigertem Kaffeekonsum – geschrieben haben, und für diesen ununterbrochenen, ekstatischen Schöpfungsvorgang bürgte das angeblich ursprüngliche Manuskript.⁷

Diese sogenannte Urfassung, eine 36 Meter lange Papierrolle, die von dem Gestus eines genialischen, durch keinen Tag- und Nacht-Rhythmus, durch keine Alltagsroutinen unterbrochenen Schaffens zeugte und – hier wieder die Legende – zudem auch durch keine Absätze und Satzzeichen unterbrochen war,⁸ ist in der Folge selbst zu einer Art Straße geworden, die in die Unsterblichkeit führte. Als der Verleger die Urfassung bekam und Kerouac gegenüber meinte, er werde diese Rolle zerstückeln müssen, soll jener geantwortet haben: „An diesem Manuskript wird nicht ediert [...] denn dieses Manuskript wurde vom Heiligen Geist diktiert.“⁹ *On the Road*, wie es 1957 bei Viking Press erschien und bald den Status einer „kulturellen Bibel“ erlangte, war jedoch eine vielfach redigierte und gekürzte Version dieser Papierrollenfassung. Das Manuskript wurde von Kerouac nicht nur mehrmals auf Seiten von Normalgröße neugetippt, auch die Namen der Protagonisten wurden durch fiktive Namen ersetzt, Orte und Beziehungen verändert, Anspielungen auf homosexuelle Beziehungen getilgt und zudem um vieles gekürzt, bevor sich Viking Press nach längerem Zögern 1957 zu ihrer Veröffentlichung entschloss. Wegen des stark autobiographisch-faktischen Charakters haben Juristen des Verlags sogar

6 Kerouac 1959, 1:15-2:00 vgl. Kerouac 1997, 5:00-5:40.

7 Vgl. Kerouac 1997, 5:00-5:40, 23:00-23:30.

8 Nagy 2018, 12.

9 Kerouac 1997, 23:30-23:36.

auf die Freigabe seitens einiger darin vorkommender realer Figuren (etwa Neal Cassadys) bestanden.¹⁰

Tatsächlich war *On the Road* das Ergebnis jahrelangen Schreibens und Experimentierens, das bis 1948 zurückreichte,¹¹ seine Veröffentlichung wiederum erfolgte im Kontext geschäftlicher, rechtlicher und ästhetischer Überlegungen der Verlage und Redakteure.¹² Tim Hunts Rekonstruktion zufolge war die Papierrollenfassung, die sogenannte „Urfassung“, die dritte Version des Romanprojekts, an dem Kerouac schon zweieinhalb Jahre gearbeitet hatte.¹³ Sie war insofern das Produkt einer jahrelangen Arbeit, in der Kerouac verschiedene Möglichkeiten des Reisesujets und hierzu auch verschiedene Erzählsituationen sowie verschiedene Grade der Symbolisierung durchprobierte.¹⁴ Tim Hunt charakterisiert die Veränderung des Materials im Laufe der Arbeit mit dem vielsagenden Kapiteltitle „From Fact to Vision: The Road Book“. Erst die fünfte Version gab die lineare und konventionellere narrative Struktur ganz auf und wurde posthum unter dem Titel *Visions of Cody* herausgegeben.

On the Road in der Form, wie das Buch 1957 veröffentlicht wurde, war also weder die erste noch die letzte Fassung, auch in der von Tim Hunt analysierten Bewegung von einer realistischen zu einer visionären Prosa befand sie sich auf halbem Weg, sie zeichnete sich durch eine Mischung von beiden aus und dies trug, ebenso wie ihre konventionelle narrative Struktur, wahrscheinlich mit zu ihrem Erfolg und ihrem Kultstatus bei. Sie wurde von etlichen wichtigen Repräsentanten der Gegenkultur der 1960er Jahre als ihre Bibel bezeichnet¹⁵ oder auch als eine entscheidende Aufforderung zum Aufbruch zu nicht herkömmlichen, intensiveren Lebensweisen.¹⁶

¹⁰ Theado 2024, S. 35.

¹¹ Hunt 1981, S. XVII.

¹² Vgl. Theado 2024.

¹³ Hunt 1981a, S. 1.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Dylan 2005, S. 57, zit. n. Hemmer 2024, S. 100.

¹⁶ Für eine Zusammenfassung vgl. Hemmer 2024, S. 99ff.

Das amerikanische Meisternarrativ

Es waren aber nicht nur die Entstehungslegende und die Verbindung von Faktualem und Visionärem, die dem Buch einen quasi-religiösen Charakter verliehen. Dieser ergab sich auch aus jener Tradition, auf die sich der Roman stützte. Seine Helden durchquerten nämlich einen literarisch und diskursiv vorgeformten Raum, ein imaginäres Amerika, das schon in Texten des 19. Jahrhunderts als Gelobtes Land vorgestellt wurde. Dieses Amerika ist freilich, so Oliver Simons, ein Konstrukt, ein Topos, der in seiner Geschichte literarisch vorgeprägt war.¹⁷

Der Raum, den Glücksuchende der „Neuen Welt“ im Bann eines Versprechens durchquerten, war durch die fortwährende Verschiebung des Horizonts als endlos gesetzt und versprach eine individuelle Erlösung. Die Straße, die diesen Raum durchquerte, konnte den Glauben, wie Philipp Löffler formuliert, „an eine größere religiöse Bedeutung der eigenen Existenz aufs Neue ausrichten oder verwerfen.“¹⁸ Als Beispiel dafür, wie diese auf die Straße projizierte Heilsgeschichte von ihren puritanischen Wurzeln entkoppelt wird, steht bei Löffler Kerouacs *On the Road*. Kerouac, Vertreter einer neuen Generation und zudem Katholik, überschrieb den Raum „der neuen Welt“ teils mit säkularen, teils aber auch mit ganz anderen religiösen Zeichen.

Die Gottessuche ist ein wiederkehrendes Motiv von *On the Road*. Bei einer Wiederbegegnung der beiden Hauptprotagonisten in Paterson, New Jersey, spricht Dean Moriarty über Gott mit einem direkten Bezug zum Reisen:

„Gott existiert ohne alle Skrupel. So wie wir diesen Weg entlangrollen, bin ich ohne Zweifel davon überzeugt, dass alles für uns geregelt wird – daß sogar du, während du am Steuer sitzt, mit deiner Angst vor dem Lenkrad (ich hasste das Fahren und fuhr vorsichtig) – das

¹⁷ Simons 2009, S. 197.

¹⁸ Löffler 2015, S. 95.

Ding wird von selbst weiterlaufen, und du wirst nicht im Graben landen, und ich kann schlafen.“¹⁹ (S. 112f.)

Diese moderne motorisierte Gottsuche ist nicht an ein Ziel gekoppelt, sondern besteht im Reisen (und Rasen) selbst. Das Unterwegssein ist der Zustand einer Bereitschaft oder Offenheit, diese Erfahrung zu machen. Es bedeutet ein Gegenmodell zu der gesetzten, arbeits- und familienbezogenen, bürgerlichen Lebensweise und wird nicht nur durch musikalische Jazzmotive getragen, sondern auch durch den Konsum von Rauschgift und Alkohol sowie durch den in der 1957er Ausgabe nur vorsichtig thematisierten freien Sex. Die Reisenden, Dean Moriarty, Sal Paradise (gelegentlich Marylou und andere) rasen immer wieder, teils auch nackt, durch die Gegend.²⁰

Sal Paradise' Reisen vollziehen sich in unregelmäßigen Rhythmen kreuz und quer durch den amerikanischen Kontinent ohne ein endgültiges Ziel. Ihre Unruhe und Ziellosigkeit wurde immer wieder auch in Analogie zu den ekstatischen Bewegungen der Jazzmusiker gesehen.²¹ Im ersten Teil reist er im Jahre 1947 zunächst noch ohne Dean Moriarty von Paterson nach Denver und von dort nach San Francisco und LA, von dort über Harrisburg zurück nach New York City. Im zweiten, dritten und vierten Teil unternimmt er dann seine Reisen mit Dean Moriarty. 1948 von New York nach New Orleans und San Francisco und von dort wieder zurück nach New York (2. Teil), 1949 zunächst nach Denver, von dort mit dem Bus nach San Francisco, von dort nach Sacramento, von Sacramento nach Denver und Chicago und schließlich wieder nach New York (3. Teil). 1950 reisen Dean und Sal nach einem

19 „[...] God exists without qualms. As we roll along this way I am positive beyond doubt that everything will be taken care of for us – that even you, as you drive, fearful of the wheel' (I hated to drive and drove carefully) – ,the thing will go along of itself and you won't go off the road and I can sleep.' [...]“ Kerouac 2001 [1959], S. 71.

20 „Every now and then a big truck zoomed by; the driver in high cab caught a glimpse of a golden beauty sitting naked with two naked men.“ Kerouac 2001 [1957], S. 94.

21 Vgl. Cresswell 1992, S. 257.

längeren New Yorker Aufenthalt über Texas nach Mexico City (4. Teil). Der kurze abschließende fünfte Teil erzählt schließlich Sals Heimreise im Herbst 1950 aus Mexico City nach New York, seine Entscheidung für ein gesetztes bürgerliches Leben und seine letzte Begegnung mit dem inzwischen immer weiter heruntergekommenen Dean.

Entscheidend für den Roman ist die Beziehung des Ich-Erzählers zu seinem Freund Dean Moriarty. Dean, der seit jungen Jahren von den Eltern verlassen, verwaist in halbkriminellen Milieus verkehrt, hat die Rolle des Initiators und Verführers. Der Ich-Erzähler Sal hingegen ist derjenige, der seine Verrücktheit, die bald zu einer gemeinsamen Verrücktheit wird, apperzipiert, reflektiert und aufzeichnet, bis er sich am Ende des Buches von seinem Freund entfernt. Im Unterschied zu der Rezeption der 1960er Jahre, die die Aufbruchsszenarien des Buches feierte, wurde für spätere Interpretationen dieser Schlusspunkt wichtig. Entweder verstanden sie Sals und Deans Reise als Flucht vor dem Leben, oder sie deuteten das Buch als einen Erziehungsroman, in dem Sal schlussendlich Distanz zu seinem Freund gewinnt.²²

Die Beziehung des Romans zu Grundwerten der amerikanischen Kultur wurde von Tim Cresswell als komplex beschrieben, während er einerseits Stabilität und Besitz in Frage stelle, bestätige er andererseits einen fundamentalen amerikanischen Mythos von der Mobilität der „male outlaws“²³ und verbinde diesen mit dem Automobil, dem emblematischen Vehikel der im Amerika der 1950er Jahre propagierten individuellen Freiheit.²⁴ Entsprechend ist auch der Hinweis auf Amerika im Roman allgegenwärtig.²⁵

Dean erscheint in Sals Darstellung mal als Heiliger, mal als Verrückter: „Dean, der die enorme Energie einer neuen Gattung amerikanischer Heiliger hatte.“²⁶ (S. 38) Doch dieses Attribut wird in

22 Für erstere vgl. Vopat 2004, für letztere vgl. Tim Hunt 1981a.

23 Cresswell 1992, S. 249.

24 Seiler 2008, S. 4f., 79-87.

25 Cresswell 1992, S. 259.

26 „Dean, who had the tremendous energy of a new kind of american saint.“ Kerouac 2001 [1957], S. 37.

Bezug auf ihn wie andere oft in Verbindung mit dem Verrückten und Idiotischen verwendet: „Ich erkannte plötzlich, dass Dean auf Grund der enormen Reihe von Sünden im Begriff war, der Idiot, der Blödian, der Heilige dieser Gesellschaft zu werden. [...] Das ist's, was Dean war, der HEILIGE BLÖDIAN.“ (S. 179f.)²⁷ An anderer Stelle wird er als „der heilige Hochstapler“ (S. 197)²⁸ bezeichnet, was auch das weite, schillernde semantische Spektrum des Wortes „heilig“ in diesem Umfeld zeigt.

Raum der Ekstase: Überhöhung der Landschaft

Die amerikanische Landschaft wird im Roman immer wieder metaphysisch überhöht, sie wird als eine offene (endlose) See beschrieben, auf der das Auto wie ein Schiff navigiert.²⁹ (S. 211) Dean erscheint in einer Anspielung auf den besessenen Kapitän in Melvilles *Moby Dick* als verrückter Ahab (S. 136).³⁰ Eine grundlegende Eigenschaft des durchquerten Raumes ist seine Unbegrenztheit. Auch im letzten Absatz wird Amerika als Meer metaphorisiert, wenn es heißt, dass „das rauhe Land“, „in einem unglaublichen, riesenhaften Wulst der Westküste zurollt“.³¹ (S. 284) An anderen Stellen wird der amerikanische Kontinent als „Riesenraum“³² (S. 284) bezeichnet oder als eine „allzu gewaltige Welt, die uns überwölbt“ (S. 144).³³ Mit ähnlichen Attributen der Unbegrenztheit ist auch der Mississippi ausgestattet. Wenn man ihn überquert, so

27 „Dean, by virtue of his enormous series of sins, was becoming the Idiot, the Imbecile, the Saint of the lot.“ ebd., S. 113, „That's what Dean was, THE HOLY GOOF.“ Ebd.

28 „[T]he holy con-man“ ebd., S. 113.

29 „It was a magnificent car; it could hold the road like a boat holds on water. Gradual curves were its singing ease. ‚Ah, man, what a dreamboat,‘ sighed Dean.“ Ebd., S. 134.

30 „[T]hat mad Ahab at the wheel.“ Kerouac 2001 [1957], S. 136.

31 „[A]ll that raw land that rolls in one unbelievable huge bulge over to the West Coast,“ ebd., S. 178.

32 „[A]ll the people dreaming in the immensity of [the land].“ ebd.

33 „[I]t's the too-huge world vaulting us,“ ebd., S. 155.

kreuzt man „die Ewigkeit“ (S. 144).³⁴ Auf dem Weg quer durch Amerika erscheint dieses als ein riesiges Ganzes. Man fährt „über den ächzenden Kontinent“ (S. 215),³⁵ wo man „die Krümmung der Erde“ sieht (S. 245)³⁶ oder den Ort, wo „der Kontinent zu Ende“ ist (S. 163).³⁷

Metaphern des Schreibens und Lesens laden den endlosen Raum mit Bedeutung auf. Es heißt etwa: „[D]ie Ebenen wickelten sich vor ihm ab wie eine Rolle Papier“ (S. 214)³⁸, „dies war ein Schriftwerk der Nacht“ (S. 146)³⁹, „aber ich zog es dann doch vor, während der Fahrt lieber die amerikanische Landschaft zu lesen“ (S. 94)⁴⁰. Die Botschaften, die die Landschaft bereithält, erschließen sich allerdings nur jenen Eingeweihten, die sich auf den Weg machen, manchmal nicht einmal ihnen. Zugleich wird in der Metapher der Papierrolle Amerika mit der Papierrolle eins, auf die *On the Road* getippt wurde.

Zeit und Geschwindigkeit

Wie Kerouacs Buch die vorherrschende amerikanische Zeitordnung konterkariert, ihr ein Leben im Jetzt, eine Aufhebung der Zeit in der Vision wie auch eine spontane und zugleich gemeinschaftliche Zeiterfahrung der Jazzimprovisation entgegengesetzt, wurde von Erik R. Mortenson in einer Studie eingehend dargelegt.⁴¹ Ein weiterer entscheidender Moment ist die Verflechtung von Raum- und Zeiterfahrung in der rasenden Geschwindigkeit

34 „[We] suddenly saw the great black body below the bridge and crossed eternity again.“ Ebd., S. 156.

35 „We got ready to cross the groaning continent again.“ Kerouac 2001 [1957], S. 77.

36 „[T]he curve of the Earth.“ Ebd., S. 122.

37 „[E]nd of the continent.“ Ebd., S. 80.

38 „[I]t made the plains unfold like a roll of paper.“ Ebd., S. 135.

39 „This was a manuscript of the night [...].“ Ebd., S. 92.

40 „[B]ut I preferred reading the American landscape as we went along.“ Ebd., S. 61.

41 Mortenson 2001.

der Autofahrt, wie sie von Dean und Sal immer wieder gemacht wird. Besonders eindrücklich ist die Schilderung der Fahrt von Denver nach Chicago im 8. und 9. Kapitel von Teil 3. Deans Vorliebe fürs Rasen bringt ihm hypertrophe sakrale Attribute ein, mal wird er als „Engel des Schreckens“ (S. 215)⁴², mal als „Teufel“ (S. 208)⁴³ bezeichnet. Die Autos, mit denen Dean und Sal durch die Gegend rasen, bieten einen Raum, wo die beiden wichtige Gespräche führen (S. 213f.), wo Dean über seine Vergangenheit erzählt (S. 213f.) und wo die Geschwindigkeit zu einer existenziellen Erfahrung wird (S. 215). Indem sie sich dabei gelegentlich ausziehen (S. 149), wird auch die Sinnlichkeit dieser Erfahrung betont. Der Unterschied von Dean und Sal manifestiert sich auch in ihrem unterschiedlichen Verhältnis zur Geschwindigkeit. Von Dean heißt es: „Alles, was er brauchte, war ein Rad in der Hand und viere auf der Straße“ (S. 194).⁴⁴ Im Gegensatz zum vorsichtigeren Sal ist er erst beim Rasen in seinem Element (S. 124) – bei einer Geschwindigkeit, die unter Umständen dem Auto das Tachometer bricht. (S. 207) Denn wie könnte auch richtiges LEBEN gemessen oder bemessen werden, wenn es stimmt, wie es im Buch heißt, dass „die Straße [...] das Leben [ist]“? (S. 196)⁴⁵ Das Privatauto, das Vehikel spätmoderner Selbstbestimmung, wurde 1990 von Paul Virilio in seinem *Rasenden Stillstand*⁴⁶ (S. 31f.) zwar als Inbegriff der Geschwindigkeit totgesagt – an seine Stelle, so heißt es dort, seien die elektronischen Medien getreten –, doch in Kerouacs *On the Road* gilt es noch definitiv als Vehikel der Freiheitssuche, und es ist die Geschwindigkeit des Automobils, die eine volle Intensität des Lebens, des Augenblicks ermöglicht.

Als Kultbuch der Beat-Generation wurde *On the Road* zur Inspirationsquelle für die unterschiedlichsten Richtungen der amerikani-

42 „Angel of Terror.“ Kerouac 2001 [1957], S. 136.

43 „[D]evil.“ Ebd., S. 131.

44 „All he needed was a wheel in his hand and four on the road.“ Ebd., S. 122.

45 „[T]he road is life.“ Ebd., S. 196.

46 Virilio 1992, S. 31f.

schen Unterhaltungsmusik⁴⁷ und für den amerikanischen Film der 1960er Jahre, doch findet man manche seiner Motive auch in europäischen Literaturen wieder. Besonders interessant ist die Aufnahme des Reisesujets in experimentelle Texte der österreichischen Literatur in den 1970er Jahren.

Utopielos Unterwegs: Peter Roseis *Von Hier nach Dort*

Die ausgeprägteste Ähnlichkeit mit Kerouacs *On the Road* weist vielleicht Peter Roseis Buch *Von Hier nach Dort* (1978) auf, das von ziellosen Reisen kreuz und quer über den europäischen Kontinent handelt.⁴⁸ Doch sein reisender Protagonist folgt keinem über sich hinausweisenden utopischen Auftrag wie Kerouacs Helden, dies unterstreicht auch die betont nüchterne Bestimmung der Reise im Titel als einer Bewegung „von Hier nach Dort“.

Das Werk wird in der Rosei-Philologie entweder den frühen Romanen⁴⁹ oder Roseis mittlerer Schaffensperiode⁵⁰ zugerechnet, die durch Reisetexte charakterisiert ist. In diesen – so Peter Ensberg – sind die „Protagonisten [...] aus vertrauten Bezügen herausgefallen und sehen sich der Forderung nach neuer Selbstdefinition gegenüber. Sie sind Außenseiter [...]“.⁵¹

Ob der Text direkt von Kerouac inspiriert war oder eher von den von Kerouac inspirierten *road movies*, wird in der Rosei-Philologie kaum erörtert. Peter Rosei gibt in seinem Essay *Album von der traurigen und glücksstrahlenden Reise* (2002) diesbezüglich Auskunft: „Was mich betrifft, war wohl *On the Road* ein Einfluss; überhaupt alle die Bücher von Kerouac, die – im Verlaufe der Lek-

47 Für eine Übersicht vgl. Hemmer 2024; Warner 2024.

48 Obwohl etliche von Peter Handkes Werken dieser Zeit durch Reisen geprägt sind, ist Handkes Suche nach Unmittelbarkeit nicht an rauschhafte Zustände gebunden.

49 Kubaczek 2000.

50 Ensberg 1994.

51 Ensberg 1994, S. 34.

türe – auf meine ‚alteuropäische‘ Bilderwelt aufokuliert wurden.“⁵² Als weitere Inspirationsquellen erwähnt er die trivialisierten Formen der Beatnikmythen, die *road movies*, darunter *Easy Rider* (1969). „Von hier nach dort, dieses Buch ist, so gesehen, eine Art Übersetzung amerikanischer Mythen in europäisches, bildungsge-sättigtes Idiom [...]“,⁵³ – und Rosei benennt auch gleich einige zeitgenössische „europäische“ Werke, die den amerikanischen Mythos von *On the Road* in eine europäische Bilderwelt übersetzt haben: etwa „die frühen Bücher von Peter Handke oder die Filme von [Wim] Wenders“ oder auch [H.C.] Artmanns *Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken* (1964).⁵⁴ Roseis Gedankengang möchte man hinzufügen, dass im experimentellen Kontext dieser Werke die Reise auch zum willkommenen Sujet wird, um tradierte Wahrnehmungsmuster und Sinnzusammenhänge aufzubrechen.

Reise und Ekstase

Das Sujet ist bei Rosei denkbar einfach. Sein 1978 veröffentlichter Roman erzählt in der Ich-Form von der Reise eines jungen Mannes namens Karl, der mit seinem offenbar durch Drogenhandel verdienten Geld eine Motorradfahrt in den Norden ans Meer unternimmt und nach seiner Rückkehr dann in einer nicht benannten Großstadt mit seinem Freund Perkins (offenbar: wieder) bei einem Drogendealer arbeitet. Nach erhaltener Bezahlung fliegt er in eine durch den Flughafen Fiumicino als Rom erkennbare große Stadt im Süden, wo er sich von einem Taxi ziellos herumfahren lässt. Schließlich kommt er in einer unbekanntem Vorstadt von Rom bei einem Lunapark an, wo ihm ein Automat ein Horoskop erstellt. Roseis Protagonist umkreist – ähnlich wie Sal Paradise in Kerouacs *On the Road* – Möglichkeiten eines seiner üblichen Begrenzungen enthoben, zugleich freieren und intensiveren Le-

⁵² Rosei 2002, S. 31.

⁵³ Rosei 2002, S. 31f.

⁵⁴ Rosei 2002, S. 33.

bens, doch ist dies hier stärker sozial markiert, die Verkommenheit der beiden Hauptfiguren wird deutlicher akzentuiert (etwa durch das Hotel Bahia als Unterkunft und den Drogenhandel als Beschäftigung). Ähnlich wie bei Kerouac klingt auch hier das Thema der Männerfreundschaft an, doch Karl und Perkins unternehmen keine gemeinsamen Reisen und haben auch sonst nur wenig Austausch. Perkins ist den Drogen erlegen, während Karl auch andere Möglichkeiten zum Außer-sich-Sein zur Verfügung stehen. Neben Drogen spielt bei ihm auch flüchtiger Sex eine Rolle, wenn auch keine allzu große. Als der wichtigste Entrückungsmoment erscheint jedoch die Motorradfahrt selbst, die Karl immer wieder auch als ein Fliegen imaginiert: „Ich war glücklich. Ich versuchte zu fliegen, und es gelang.“⁵⁵ Oder etwas später: „Einmal fuhr ich über Land, ohne stehenzubleiben. Mein Rad war wunderbar. Eigentlich war es kein Rad mehr, eher schon ein fliegendes Haus.“ (S. 42) Einmal, als der Ich-Erzähler zu seinem Freund Perkins spricht, setzt er Fahren und Fliegen explizit gleich: „Mein Rad steht vor der Tür, mein Flieger: Es kann losgehen, mein Freund, jederzeit.“ (S. 69) Oder auch: „Ich lächelte, als mir einfiel, ich konnte fliegen und seltsame Rufe ausstoßen über den Nachtgründen.“ (S. 102) Die Omnipotenzphantasie vom Fliegen steht hier jedoch nicht im Kontext von amerikanischen Pioniermythen bzw. einer Aussteigerkultur, sondern wirkt als fantastische Kompensation für die eigene soziale Isolation und Not.

Der Reisende als Außenseiter

Rosei selbst betont in seinem Reise-Essay, dass der amerikanische Hippie in den europäischen Reisetexten eine „soziale[.] Dimension“ bekommt.⁵⁶ Im Falle seiner Protagonisten scheint diese gerade darin zu bestehen, dass sie aus allen sozialen Kontexten herausgefallen sind und sich selbst in ihrem Wunsch nach Leben im Weg stehen.

⁵⁵ Rosei 1978, S. 7.

⁵⁶ Rosei 2002, S. 32.

„Ich will leben, aber es gelingt mir nicht“, sagt Karl am Anfang des Buches,⁵⁷ und sein Freund Perkins ruft ihn an, um zu sagen: „[I]ch weiß nicht, was soll ich tun, ich versuche zu leben, aber es gelingt mir nicht.“ (S. 32)

Als Zeichen für den Wunsch und zugleich die Unfähigkeit, dem eigenen Leben einen Sinn und ein Ziel zu geben, eignet sich daher Karl fremde Lebensgeschichten an. Er hebt das Foto eines 4-jährigen Kindes auf, das ihm ein fremder Mann, der Vater des Kindes, gezeigt hat, als er über seine Familie erzählte. Als Begründung heißt es: „Das ist mein Junge, dachte ich, sieht er mir nicht ähnlich, ist er nicht so wie ich?“ (S. 38) Danach sagt er auch Fremden, dass auf dem Foto sein Sohn zu sehen sei. (S. 46)

Auch das Horoskop-Heftchen, das Karl am Ende aus einem Automaten zufällt, ordnet ihm letztlich ein fremdes Leben zu. Sein Anfangssatz „Du bist eine so verdienstvolle Person, dass Erfolg dich hold sein muss [...]“ ist schon in seiner sprachlichen Fehlerhaftigkeit als Lüge gekennzeichnet und daher kaum als Entwurf für das eigene Leben zu gebrauchen. (S. 117)

Reisen ohne Ziel erscheint selbst als eine Allegorie des eigenen Bedeutungsverlustes und wird nicht nur durch die Beziehungs- und Planlosigkeit des Ich-Erzählers, sondern auch durch die fehlende geographische Verortung seiner Reise unterstrichen. Diese geht „von Hier nach Dort“ und verläuft ohne genaue Ortsangaben. Wenn es etwa heißt „Im Morgengrauen sah ich zum ersten Mal ein Straßenschild, das einen Ortsnamen trug mit dem Zusatz *An Zee*“ (S. 57) – so weist der „Zusatz“, wenngleich mit einem fehlenden „a“, auf Orte der holländischen Nordseeküste hin (Egmond aan Zee, Nordwijk aan Zee etc.), lässt aber eine genauere Verortung nicht zu. Am Ende lässt die Aufschrift „Fiumicino“ auf dem Flughafengebäude (S. 107) indirekt auf Rom als Karls Aufenthaltsort schließen, denn dieser wird sonst nur ganz allgemein als „Stadt“ bezeichnet. (S. 108, 110, 114)

Ähnlich vage und letztlich inadäquat antwortet Karl auf die Frage nach dem Ort seines Herkommens:

57 Rosei 1978, S. 13.

„Woher ich denn komme, fragte mich eines der Kinder.
Vom Süden, sagte ich.
Er kommt vom Süden, sagten die Kinder und kicherten.“ (S. 14)

Insgesamt finden aber die fehlenden Toponyme in der fehlenden symbolischen Verortung des Ich-Erzählers ihr Pendant: „Es war mir immer schrecklich gewesen, an einem Ort, an irgendeinem Ort zu denken: Hier bist du daheim.“ (S. 40) Doch wenn die Ortsangaben im Text indirekt oder auch inadäquat erscheinen, so gibt es Zeitangaben nicht einmal ansatzweise.

Indem Roseis Buch es vermeidet, das Leben von Karl oder Perkins als eine Geschichte mit ihren kausalen Zusammenhängen, Raum-Zeit-Angaben und Zukunftsplänen zu erzählen, unterscheidet es sich deutlich von Kerouacs *On the Road*. Jene Deutungsrahmen, die sich für die Reise anbieten, sei es die Eroberung eines unbekanntes Kontinents, der Auszug aus gesetzten Verhältnissen, die Suche nach Identität oder auch nur das Modell der Lebensreise, werden im Text, wenn überhaupt angeschnitten, sofort auch verworfen.

Der Text hat weder einen eindeutig definierten Anfang noch ein Ende. Er beginnt mit der Aufzählung von Sachen, die man zum Reisen braucht, ohne einen Grund oder ein Ziel der Reise anzugeben, und schließt mit dem Satz: „Ich ging dann weiter“ (S. 118), – was auf kein Ende schließen lässt. Anders als *On the Road* erscheint *Von Hier nach Dort* nicht als die Geschichte eines Abenteurers, einer Desillusionierung oder einer Entwicklung, sondern als Ansammlung locker zusammengefügter Wahrnehmungen, die nur indirekt auf Charaktere oder deren Lebenslauf verweist. Der Fokus liegt hier auf dem Ver-Rücken von tradierten Wahrnehmungs- und sprachlichen Rastern, und gerade dadurch wirkt der Text deutlich unkonventioneller und experimenteller als Kerouacs Roman.⁵⁸

⁵⁸ Zu der These, dass die posthum veröffentlichte *Visions of Cody*, die experimentelle und unkonventionelle 5. Version von *On the Road* ist, vgl. Hunt 1981b.

Verrückte Sprache, verrückte Textur

In *Von Hier nach Dort* fällt zunächst das Fehlen jeglicher Hinweise auf den Status einzelner Textfragmente auf, wodurch es schwierig wird, diese als eine zusammenhängende Erzählung zu lesen. Es fehlen nicht nur genaue Orts- und Zeitangaben, die kausalen Zusammenhänge oder starke kompositionelle Markierungen des Anfangs und des Endes, sondern oft auch orientierende Begriffe, ob einzelne Textteile als Erinnerung, als Wahrnehmung, als Teil eines Dialogs oder als Tatsachenbericht zu verstehen sind. All das lässt sich nur indirekt bzw. durch den Kontrast einzelner Textteile erschließen und sorgt für die ständige Unterbrechung der größtenteils linearen Struktur und für eine Hervorhebung einzelner Textelemente. Dies unterstreicht auch das mit weißen Leerstellen immer wieder unterbrochene, aber in keine Kapitel unterteilte Layout des Textes.

Durch das Wegfallen von Rahmungen verselbständigen sich halluzinative Wahrnehmungen, es werden Grenzen verwischt, so etwa jene zwischen öffentlichem und privatem Raum, zwischen Gegenständen und Personen, wenn Radio- und Fernsehansagerinnen den Ich-Erzähler direkt ansprechen: „der Radioansager erzählte mir aus dem Radio heraus allerlei Dinge“⁵⁹, oder „Auf der Mattscheibe erschien dann eine Frau, die mir sagte, wie weiß ich mein Hemd bekommen könnte.“ (S. 33) Ebenso scheinen Elemente der Landschaft den Ich-Erzähler direkt anzusprechen: „Sonnenblumen, die über Zäune hängen, grüßen“ (S. 20), oder umgekehrt, der Ich-Erzähler diese Elemente der Landschaft: „Ich schaute zu den Bäumen im Garten hinüber, die wuchsen. Da standen sie in dem Laub. Ich grüße euch.“ (S. 12)

Gelegentlich wird auch der Drogenkonsum als Ursache absurder Kombinationen und Grenzüberschreitungen angedeutet: „Grüne Grasstengel anstelle meiner Augen hätte ich gern. Man könnte mich für eine Wiese halten, in der Bewußtlosigkeit, wenn ich zuviel erwische, auf irgendeiner Toilette, aus bin.“ (S. 33) Doch bleibt in der Verschränkung der metaphorischen und nicht metaphorischen Ebe-

59 Rosei 1978, S. 33.

nen das Absurde im Vordergrund, etwa dass man aufgrund einer Überdosis auf der Toilette für eine „Wiese“ gehalten werden möchte. Ähnlich absurd wirkt die Verbindung einer bedrohlichen Ansicht mit einer harmlosen Beschreibung, etwa wenn es von den Kühltürmen eines Atomreaktors heißt, dass sie „[w]ie vergessenes Spielzeug“ anzuschauen waren. (S. 10) Auch die Suche nach Unmittelbarkeit, die jeder mystischen Erfahrung eigen ist, bringt bei Rosei ganz andere Textverfahren hervor als bei Kerouac.

Dean Moriartys Versuch, über eine Gotteserfahrung zu sprechen, wird von Sal Paradise mithilfe des Unsagbarkeitstopos als ein Nicht-Sagen-Können beschrieben: „Nichts von dem, was er sagte, war klar, aber was er sagen *wollte*, wurde irgendwie rein und klar.“⁶⁰ In Roseis Text wird hingegen die bekenntnishafte Form vermieden, ja sie wäre nicht einmal denkbar, da alles als subjektive Wahrnehmung präsentiert wird, das Erlebte aber nur indirekt erschließbar ist. Statt des zu Hypertrophien neigenden Sprachgebrauchs von *On the Road*, der inflationären Verwendung von Steigerungsformen wie „greatest“, „sadest“ oder „wildest“,⁶¹ findet man bei Rosei eine sachliche, beschreibende Sprache mit wenigen, aber umso ungewöhnlicheren Metaphern.

Jenes vorgestellte Land etwa, das dem Ich-Erzähler Karl an drei Stellen – und jedes Mal fast identisch beschrieben – in einer Art mystischen Vision erscheint, wird durch das eher neutral wirkende „träumen“ eingeleitet und durch einfache Sätze beschrieben:

Einmal träumte ich von einem Land, das weit war, grün und weit.
Bäche waren darin und Seen. Sie glitzerten. Und es war eine Art von Musik über dem Land, ein Tönen, und Bäume, Gras und Felsen standen darin wie erlöst.⁶²

Hier weist einzig der Ausdruck „eine Art von Musik [war] über dem Land“ auf einen religiösen Topos, auf eine paradiesische Szene

⁶⁰ Kerouac 1968, S. 113. „There was nothing clear about the things he said, but what he meant to say was somehow made pure and clear.“ Kerouac 2001 [1957], S. 71.

⁶¹ Vopat 2004, S. 4.

⁶² Rosei 1978, S. 15, 69, 83.

hin. Zwar klingt auch im Wort „erlöst“ eine mögliche religiöse Bedeutung mit, es bezieht sich aber nicht auf ein mögliches Subjekt der Erlösung, sondern auf Objekte wie „Gras“ und „Felsen“. Mit der Überschreitung der Grenze zwischen Subjekt- und Objektkategorien tritt auch der Satz aus seiner gewohnten Ordnung heraus. Die Sprache, die hier eine mystische Erfahrung vermitteln soll, ist aufs äußerste reduziert, überraschend zusammengefügt und voller Lücken. Mit Martin Kubaczeks Vergleich ist sie wie „ein nicht geschlossenes Puzzle“⁶³, eines, das man nie ganz (er)schließen kann.

Fazit

So unterschiedlich die sprachlichen Strategien von Jack Kerouacs *On the Road* und Peter Roseis *Von Hier nach Dort* auch sind, in beiden Texten ist es letztlich die Reise und die Geschwindigkeit, die Ekstase ermöglichen. Diese ist in beiden Texten als ein Aus-sich-Heraustreten, als ein Verlassen der gewohnten (Lebens-)Ordnungen konzipiert und oft mit dem Konsum – bei Roseis Protagonist auch mit dem Verkauf – von Rauschmitteln verbunden. Doch während Kerouacs Reise kreuz und quer durch den amerikanischen Kontinent an den amerikanischen Pioniermythos angelehnt ist und ihre Energien gerade aus dessen Hinterfragung und Neuformulierung bezieht, vermeidet Rosei eine genauere erzählerische Fundierung der Reise. Sie wird durch keine Zeit- und Raumangaben konkretisiert und mit keinen tradierten Bedeutungen aufgeladen, da die Motivation des Reisenden kaum zu erraten ist. Die Reise dient hier als eine Art Minimalsujet, das die lose Folge von Beschreibungen und Wahrnehmungen miteinander verbindet. Die Ekstase findet nicht in der Lebenswelt der Protagonisten statt, sondern im Medium der Sprache. Sie ist es, die „außer sich“ gerät, indem Grenzen sprachlicher Kategorien konsequent überschritten werden. Obwohl Kerouacs *On the Road* ein Kultbuch der Lebensstilrevolte wurde, ist Roseis *Von Hier nach Dort* in seinen sprachlichen Lösungen deutlich experimenteller.

63 Kubaczek 2000, S. 94.

Quellenverzeichnis

- Cresswell, Tim: Mobility as resistance: a geographical reading of Kerouac's *On the Road*. In: Transactions of the Institute of British Geographers. Vol 18, No 2 (1993), S. 249-262.
- Dylan, Bob: Chronicles Volume One. New York: Simon & Schuster Paperbacks 2005.
- Elliott, Dian: Raptus/Rapture. In: Hollywood, Amy/ Beckman, Patricia Z. (Hg.): The Cambridge Companion to Christian Mysticism. Cambridge: Cambridge University Press 2012, S. 189-199.
- Ensborg, Peter: „Einfach unterwegs sein“. Zur Wahrnehmungsproblematik und zum Problematischen der Wahrnehmung bei Peter Rosei. In: Fuchs, Gerhard/ Höfler, Günther A. (Hg.): Peter Rosei. Graz: Literaturverlag Droschl 1994, S. 33-63.
- Field, Douglas: Kerouac and the 1950s. In: Beletto, Steven (Hg.): The Cambridge Companion to Jack Kerouac 2024, S. 82-95.
- Hemmer, Kurt: The Impact of *On the Road* on the 1960s Counterculture. In: Beletto, Steven (Hg.): The Cambridge Companion to Jack Kerouac 2024, S. 96-109.
- Hunt, Tim: An American Education. Kerouac's Crooked Road. Development of a Fiction. Hamden, CT: Archon Books 1981a, 1-76.
- Hunt, Tim: From Fact to Vision: The Road Book. In: Kerouac's Crooked Road. Development of a Fiction. Hamden, CT: Archon Books 1981b, 77-142.
- Hunt, Tim: Kerouac's Crooked Road. Development of a Fiction. Hamden, CT: Archon Books 1981.
- Kerouac, Jack: Unterwegs. [Übersetzer nicht benannt] Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968.
- Kerouac, Jack: *On the Road*. New York: Viking Press 2001 [1957].
- Kerouac, Jack: Visions of Cody. New York: Penguin Books 1972.
- Kubaczek, Martin: Literarische Polyphonie. Zum Textverfahren Peter Roseis. In: Vogl, Walter (Hg.): Basic Rosei. Wien: Sonderzahl Verlag 2000, S. 91-121.
- Löffler, Philipp: Zwischen Pragmatismus und Heilsgeschichte. In: Wegerhoff, Erik (Hg.): *On the Road/ Über die Straße*. Automobilität in Literatur, Film, Musik und Kunst. Berlin: Klaus Wagenbach 2015, S. 87-111.
- Mortenson, Erik M.: Beating Time: Configurations of Temporality in Jack Kerouac's *On the Road*. In: College Literature Vol. 28, No. 3 (Fall 2001), S. 51-67.
- Nagy, M. Miklós: A fordító előszava [Vorwort des Übersetzers]. In: Kerouac, Jack: Úton. Az eredeti tekerés [Unterwegs. Die ursprüngliche Rolle]. Budapest: Helikon 2018, S. 5-16.
- Rosei, Peter: Album von der traurigen und glücksstrahlenden Reise. Graz: Literaturverlag Droschl 2002.
- Rosei, Peter: Von Hier nach Dort. Salzburg: Residenz 1978.
- Seiler, Cotten: Republic of Drivers. A Cultural History of Automobility in America. Chicago: Chicago University Press 2008.
- Simons, Oliver: „Amerika gibt es nicht“ – On the Semiotics of literary America in the twentieth century. Trans. by Daniel Bowles. German Quarterly 2009, 82(2), S. 196-211.
- Theado, Matt: Kerouac and the Profession of Authorship. In: Beletto, Steven (Hg.): The Cambridge Companion to Jack Kerouac 2024, S. 23-37.
- Tuczay, Christa Agnes: Ekstase im Kontext. Mittelalterliche und neuere Diskurse einer Entgrenzungserfahrung. Wien: Peter Lang 2008.

- Virilio, Paul: Rasender Stillstand. Essay. Aus dem Französischen von Bernd Wilczek. München: Carl Hanser Verlag 1992.
- Vopat, Carole Gottlieb: Jack Kerouac's *On the Road*. A re-evaluation. In: Bloom, Harold (Hg.): Jack Kerouac's *On the Road*. Philadelphia: Chelsea Publishers 2004, S. 3-18.
- Warner, Simon: Kerouac's Enduring Influence on the Anglo-American Popular Music Composers and Performers. In: Mortenson, Erik/ Sawczuk, Tomasz (Hg.): Rethinking Kerouac: Afterlives, Continuities, Reappraisals. New York: Bloomsbury Academic 2024, S. 187-198..

Onlinequellen:

- Jack Kerouac on the Steve Allen Show 1959 <https://www.youtube.com/watch?v=3LLpNko09Xk> [Zugriff am 30.6.2025].
- Jack Kerouac – On the Road to Desolation 1997 <https://www.youtube.com/watch?v=1RpDphH0EDI> [Zugriff am 30.6. 2025].

Dr. habil. Edit Király

ORCID: 0000-0002-7753-3425
PhD-School of Literary and Cultural Studies
ELTE University, Budapest, Faculty of Humanities
Rákóczi út 5
1088 Budapest, Hungary
email: kiraly.edit@btk.elte.hu

Sex? And Drugs? And Rock 'n' Roll? Peter Henisch's Roman *Morrison's Versteck*

Gábor Kerekes (ELTE-Universität Budapest, Ungarn)

Abstract Deutsch:

Peter Henischs Roman *Morrison's Versteck* dekonstruiert die Figur Jim Morrison, indem an die Stelle des ikonisierten Rockstars eine ambivalente Persönlichkeit tritt, deren rauschhafte Intensität zugleich entzaubert und relativiert wird. Dies geschieht mit Hilfe komplexer Narrationsstrategien wie wechselnden Erzählperspektiven und unzuverlässigen Erzählinstanzen. Die daraus resultierende narrative Vagheit führt zu einer Rezeptionsunsicherheit, die in dieser Form innerhalb von Henischs Œuvre singulär, zugleich aber auch ein problematisches Experiment ist.

Schlüsselwörter: österreichische Literatur, moderne Literatur, Peter Henisch, Roman, Multiperspektive

Sex, Drugs, and Rock 'n' Roll? Peter Henisch's Novel *Morrison's Versteck*

Abstract English:

Peter Henisch's novel *Morrison's Versteck* (*Morrison's Hideout*) deconstructs the figure of Jim Morrison by replacing the iconic rock star with an ambivalent personality whose intoxicating intensity is simultaneously demystified and relativised. This is achieved with the help of complex narrative strategies such as shifting narrative perspectives and unreliable narrators. The resulting narrative vagueness leads to a reception uncertainty that is unique within Henisch's oeuvre and, at the same time, a problematic experiment.

Keywords: austrian literature, modern literature, Peter Henisch, novel, multiperspectivity

Einleitung

Jim Morrison gehört mit Janis Joplin, Jimi Hendrix und Brian Jones zu den bekanntesten Toten der Rockmusik, die nach einem durch unterschiedliche Exzesse geprägten Leben im Alter von 27 Jahren verstarben und deshalb in der Presse auch als der „Club 27“ bezeichnet wurden. Jahrzehnte später erweiterte man diesen Club auch noch um die Namen Kurt Cobain und Amy Winehouse, die inzwischen im gleichen Alter aus dem Leben geschieden waren. Für den – wie Jim Morrison – 1943 geborenen Peter Henisch war von diesen Toten besonders der Sänger der Rockgruppe *The Doors* wichtig geworden, dem er in seinem Roman *Morrisons Versteck* (1991) ein Denkmal setzte. Angesichts des Umstandes, dass einerseits Jim Morrison immer wieder durch Skandale im Zusammenhang mit Drogenmissbrauch und verschiedenen sexuellen Aspekten seiner Bühnenauftritte sowie Songtexten in die Schlagzeilen geriet und andererseits Peter Henisch einer Generation angehört, für die die so genannte sexuelle Revolution und der Konsum von Drogen nichts Unbekanntes darstellen und zu deren Gallionsfiguren u.a. Jim Morrison gehört, erscheint es legitim, der Frage nachzugehen, wie Rausch und Ekstase in dem genannten Roman Peter Henischs dargestellt werden.

Peter Henisch in österreichischen Handbüchern zur Literatur

Der 1943 in Wien geborene Peter Henisch publiziert seit den frühen 1970er Jahren kontinuierlich literarische Arbeiten und zählt damit zu den produktivsten Autorinnen und Autoren der österreichischen Gegenwartsliteratur. Sein Œuvre ist entsprechend breit gefächert und umfangreich, wobei zu berücksichtigen ist, dass sich die Gesamtzahl seiner Publikationen ohne die wiederholten Neu-, Über- und Bearbeitungen eigener Texte noch deutlich mehr betragen würde. Angesichts dieser quantitativen Präsenz überrascht es umso mehr, dass Henischs Rezeption im deutschsprachigen Raum vergleichsweise marginal bleibt und deutlich hinter jener anderer österreichischer Schriftsteller seiner Generation zurückliegt.

Ähnlich lässt sich diese nur sehr eingeschränkte Rezeption seines Lebenswerkes in Ungarn aufzeigen, wo ansonsten österreichische Literatur immer mit einer freundlichen Aufnahme rechnen konnte und kann: Für ein ausschließlich ungarischsprachiges Publikum ist Henisch nahezu unsichtbar, da bislang lediglich eine einzige Übersetzung vorliegt, nämlich die 1993 erschienene Ausgabe von *Die kleine Figur meines Vaters* (*Apám kicsi alakja*). Auch innerhalb Österreichs ist die literaturgeschichtliche Wahrnehmung Henischs auffällig zurückhaltend.¹ Erwähnungen erfolgen meist nur kurssorisch, und zwar im Kontext der Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre erhobenen Forderungen nach einer Politisierung der Literatur, einer Strömung, mit der Henisch – ebenso wie Michael Scharang, Peter Turrini, Helmut Zenker oder Gustav Ernst² – in Verbindung gebracht wird, sowie als Autor unangepasster, gesellschaftskritischer Figuren.³

Besonders deutlich wird diese selektive Rezeption im Werk von Wendelin Schmidt-Dengler. In dessen 1995 erschienener Studie *Bruchlinien* bleibt Henisch gänzlich unerwähnt, auch in der Bibliographie der Primärliteratur findet er keine Berücksichtigung. Erst in der korrigierten dritten Auflage von 2010 wird Henischs Name mehrfach genannt, jedoch ebenfalls ohne Aufnahme in die Bibliographie.⁴ Zwar hat Schmidt-Dengler Henischs Roman *Schwarzer Peter* (2000) in einer Rezension für den *Falter* (Extra zu Nr. 12/2000) in höchstem Maße gewürdigt, doch bleibt es bei dieser punktuellen Anerkennung: In dem postum erschienenen *Bruchlinien II* wird Henischs Werk lediglich in einer kurzen Reminiszenz an den Roman *Schwarzen Peter* erwähnt („es sei hier an Peter Henischs bemerkenswertes Opus *Der schwarze Peter* [2000] erinnert“⁵), ohne dass eine weiterführende Auseinandersetzung mit seinem Gesamtwerk oder seiner poetologischen Position erfolgt. Die bislang umfassendste und differenzierteste Einordnung He-

1 Zeyringer /Gollner 2012, S. 652, 689 und 717.

2 Zeyringer 1999, S. 161.

3 Zeman 2014, S. 780f.

4 Schmidt-Dengler 2010, S. 421, 425 und 427.

5 Schmidt-Dengler 2012, S. 266.

nischs bietet Wynfrid Kriegleder in seiner *Literaturgeschichte Österreichs* (2018), wo sowohl die thematische als auch die stilistische Vielfalt des Œuvres herausgestellt wird.⁶

Henischs Selbsteinschätzung als Literat

Die Zurückhaltung der Literaturwissenschaft gegenüber Peter Henisch mag auch damit zusammenhängen, dass der Autor seit den 1980er Jahren seine eigene literarische Positionierung explizit „zwischen den Stühlen“ verortete: zwischen einer ihm inhaltlich zu unpolitischen traditionellen Literatur auf der einen und einer als übermäßig formalistisch empfundenen avantgardistischen Literatur auf der anderen Seite. Bereits die Gründung der Zeitschrift *wespennest* (1969) durch Henisch und Helmut Zenker, die nicht zuletzt als Publikationsforum für eigene Texte gedacht war, kann als Ausdruck dieser Zwischenposition gelesen werden – sie stellte sich programmatisch zwischen die „zu brave“ Zeitschrift *Literatur und Kritik* (seit 1966, als Nachfolge von *Wort in der Zeit* [1955]) und die „zu avantgardistischen“ *manuskripte* (seit 1960). In seinen Reflexionen zur literarischen Selbstverortung zieht Henisch die Grenze besonders deutlich gegenüber den *manuskripten*, also der literarischen Avantgarde, während er sich im Hinblick auf die Forderung nach Verständlichkeit in der Literatur stärker mit Autorinnen und Autoren der Zwischenkriegszeit verbunden sieht: „Die Poesie darf nicht auf Kosten der Verständlichkeit gehen. [...] Wenn ich nämlich von der Voraussetzung ausgehe, daß man für Leser schreibt, nicht im Sinne einer Anbiederung, sondern als Einsicht in die Funktion als Autor, dann ist der ganze Schmah mit dem Innovatorischen eine Ausrede.“⁷

Im Laufe seiner Karriere publizierte Henisch bei insgesamt 15 verschiedenen Verlagen, wobei sich insbesondere der Residenz Verlag als eine Art „Stammhaus“ herauskristallisierte.⁸ Seine Selbstbe-

⁶ Kriegleder 2018, S. 527f.

⁷ Henisch 1982, S. 31f.

⁸ S. Fischer (Frankfurt), Thomas Sessler Verlag (Wien u. München), Jugend und Volk (Wien), G. Grasl (Baden b. Wien), David-Presse (Wien), Lan-

schreibung als Autor hebt dabei den Primat des literarischen Werks hervor: „Ich bin kein Sekundärliterat: was ich zu sagen habe, sage ich in meinen Texten.“⁹ Besonders hervorzuheben ist zudem Henischs explizites Bekenntnis zu Österreich: „Ich bin ein österreichischer Autor, kein deutscher. [...] Und dann die Sprache, die österreichische Sprache. Also ich bin der Ansicht, daß sich die, und das sollte man nicht verleugnen, recht grundsätzlich von der deutschen unterscheidet“ (ebd., S. 211). In dieser Perspektive betont Henisch die eigenständige literarische Tradition Österreichs – von Nestroy, Horváth und Roth bis zu Musil und Qualtinger –, die sich seiner Ansicht nach nicht nur sprachlich, sondern auch mentalitätsgeschichtlich von der deutschen unterscheidet.

Der Roman *Morrison's Versteck*

Jim Morrison

Jim Morrison war vielleicht der erste Rocksänger, in dessen Bühnenshow, den Songtexten, die er für seine Band *The Doors* verfasste, und dementsprechend auch in seinem Image die Sexualität nicht nur eine wichtige Rolle spielte, sondern auch offen-offensiv zur Schau getragen wurde. Sicherlich war das nicht sein alleiniges Verdienst, lag nicht nur in seinem Mut zur offenherzigen Präsentation der Geschlechtlichkeit begründet, sondern die fortschreitende sexuelle Revolution ermöglichte es ihm Ende der 1960er Jahre, viel direktere sexuelle Formulierungen zu gebrauchen und auf der Bühne Körperbewegungen zu vollführen, die weit über den in den 1950er Jahren noch als anstößig empfundenen Hüftschwung von Elvis Presley hinausgingen. Auch waren die Vorurteile gegenüber der Homosexualität geringer geworden, sodass Morrison, während

gen Müller (München), Buchgemeinschaft Donauland Bertelsmann (Gütersloh), Hannibal (Wien), Mary Hahns Kochbuchverlag (München) Nymphenburger (München), Residenz (Salzburg), Bibliothek der Provinz (Weitra), dtv (München), Podium (St. Pölten), Deuticke (Wien).

⁹ Henisch 1982, S. 187.

Little Richard in den 1950er Jahren seine eigene Gleichgeschlechtlichkeit¹⁰ noch nur auf eine derart vorsichtige Weise anzudeuten wagte, dass sie für große Teile seines Publikums nicht erkennbar war, bereits mit dem Bild der sexuellen Offenheit in Richtung beider Geschlechter spielen konnte. Nick Cohns bekannte Formulierung „Jim Morrison [...], der aussah, als hätten ihn sich zwei Schwule am Telefon ausgedacht“¹¹ ist nicht weniger provokant als seine Beschreibung von den Bühnenauftritten Morrisons, der zunächst „ein netter Mensch“ zu sein schien,

Dann kam er auf die Bühne und war kein netter Mensch mehr, überhaupt nicht, er war ein Phantom. Er trug schwarze Lederhosen, so eng, daß man seine Maschine sehen konnte, und er litt Höllenqualen, er sah aus, als sei sein normaler Verstand zum Essen gegangen. Er zuckte, taumelte, wand sich. Er tastete nach dem Mikrophon wie ein Blinder, und sein Gesicht verzerrte sich in Wut und Schrecken. Er sah aus wie ein Mann auf einem schlechten Trip, zum Wahnsinn gebracht durch Alpträume, Wahnvorstellungen, von Dingen, die er nicht begreifen kann. Zuerst flehte er, dann war er obszön, dann brach er zusammen, dann flehte er wieder. Er stammelte, stolperte, konnte keine Worte finden. Er war ein Sadist, im nächsten Augenblick ein Masochist. Er verschwamm, sein Gesicht war wie Gelee. Und am Ende war er Psychopath „Vater? Ja, Sohn? Ich will dich umbringen, Mutter, ich will dich ... Aaaaaaaaaaaaauuuuggh.“¹²

Es ist offensichtlich, dass Jim Morrison ein Sinnbild für rauschhaftes und ekstatisches Verhalten war und für viele Jugendliche seiner und der nachfolgenden Generation(en) zu einem Idol wurde. Dementsprechend begann bald nach seinem Tod am 3. Juli 1971 in Paris, wo er leblos in einer Badewanne aufgefunden wurde, und den man offiziell als Herzstillstand einstufte, weshalb ihm keine Obduktion folgte, die Legendenbildung um ihn und seinen Tod,

10 <https://edition.cnn.com/videos/entertainment/2023/09/02/little-richard-profile-respers-france-acostanr-vpx.cnn> [Zugriff am 3.9.2025]

11 Cohn Peelaert 1977, S. 131.

12 Cohn 1971, S. 178f. (Das Zitat im Zitat ist offensichtlich aus dem Songtext von *The End*, wo es heißt: „Father?“ / „Yes, son?“ / „I want to kill you“ / „Mother, I want to ...“)

wozu auch Spekulationen darüber gehörten, dass er gar nicht verstorben sei. Der Titel von Henischs Roman weist in diese Richtung: auf die Frage, ob, und wenn ja, wo es ein Versteck des gar nicht verstorbenen Jim Morrison geben mag. (Eine Frage, die – um es vorwegzunehmen – im Roman nicht beantwortet wird.)

Freundlich-irritierte Reaktionen auf den Roman und seine Schwächen

Der Morrison-Roman erschien das erste Mal 1991 im Residenz Verlag,¹³ wobei Henisch 2003 einräumte: „Das Morrison-Projekt habe ich seit 1971 mit mir herumgetragen.“¹⁴ Dabei habe das gemeinsame Geburtsjahr eine Rolle gespielt, doch sei es „Blödsinn“, zu vermuten, dass er sich mit dem Sänger identifiziert habe. Dieser sei ihm „als Repräsentant dieser Generation erschienen“ (ebd.). Die „vom Autor neu überarbeitete Ausgabe“¹⁵ kam 2001 bei dtv heraus. Henisch selbst nannte diese Ausgabe eine „Neufassung“, denn: „[I]ch habe die Gelegenheit zu einer radikalen Überarbeitung genutzt“.¹⁶ Die Reaktionen auf das Werk fielen allerdings spärlich aus. Zwar sind die veröffentlichten Besprechungen allesamt freundlich, doch bei genauer Betrachtung muss man erkennen: Die Rezensionen sind letztlich nichtssagend und zeugen dadurch auch von der Ratlosigkeit der Verfasser. In der *Neuen Zürcher Zeitung* lobt Eva Haldiman 1991 „ein mit Poesie und Ironie durchwobenes Patchwork aus zahllosen kurzen, brillant eingesetzten Versatzstücken“, um dann einschränkend zu resümieren: „Zwar sind alle Elemente einer sehr heutigen Wirklichkeit entnommen, doch wird nichts Wirklichkeit: Soeben Aufgebautes wird unverzüglich hinterfragt, Mutmassungen werden sofort widerlegt, alles zerfällt zu Staub [...]“.¹⁷ Dennoch sei es eine „außerordentlich vergnüglic-

¹³ Henisch 1991.

¹⁴ Schuh 2003, S. 217.

¹⁵ Henisch 2001, S. 4. (Im Weiteren MV2.)

¹⁶ Schuh 2003, S. 218.

¹⁷ Haldimann 2003, S. 198.

che Lektüre“. Ebenso sind die auf der Homepage von Peter Henisch¹⁸ auszugsweise zitierten Rezensionen allesamt freundlich, doch alles andere als konkret: „Es geht um Leib und Seele nicht nur Morrisons, sondern eines Zeitalters.“ (Helmut Schödel), „So ist die Suche nach den vielfältigen Wahrheiten einer Rocklegende, die eben mehr ist als das, auch die Geschichte einer Recherche, einer uferlosen freilich, einer Reise ohne Ende ins Universum der Zusammenhänge.“ (Stefan Bachmann). Am nächsten kommt dem gestalterischen Problem des Werkes Wolfgang Schörkhuber, indem er auf den Ich-Erzähler verweisend fragt: „Oder passiert das alles nur im Kopf Pauls?“

Ebenso ist der Tenor der Ausführungen von Renata Schmidtkunz aus dem Jahre 2015, in der sie auf den Umstand der inzwischen erfolgten Bearbeitung gar nicht eingeht. „Wo nun Morrisons Versteck sich befindet, ob er überhaupt eines braucht, das erfahren wir nicht. Macht aber auch nichts.“¹⁹ Als kryptische, eher jedoch hilflose Schlussfolgerung sieht sie im Buch „eine Liebeserklärung eines Menschen an einen anderen Menschen“.²⁰ Wen sie mit diesen Menschen meint (ob Henisch, Morrison, die Romanfiguren Petra, Peter, Morgenrot, M. oder andere), wird dabei nicht klar.

Dabei wäre es ungerecht, den Rezensenten ihre Ratlosigkeit vorzuwerfen, denn der 300 Seiten umfassende Roman bietet wenig Konkretes. Allein schon die verwickelte Erzählsituation erschwert die Deutung der Handlung, wenn sie sie vielleicht nicht sogar unmöglich macht. Der Roman beginnt mit dem Worten:

Ich habe Jim Morrison, sagte er, nie leiden können.

Diese provokant langweilige Stimme, dieses unverschämt leere Gesicht, dieser lächerlich laszive Körper!

Diese mißglückte Nachgeburt Elvis Presleys.

[...]

Noch unerträglicher als Morrisons Organ war mir nur die Instrumentalbegleitung der DOORS.

Ray Manzareks ödes Orgelgedudel, John Densmores phantasieloses

¹⁸ <https://henisch-peter.at/morrisons-versteck/> [Zugriff am 3.9.2025]

¹⁹ Schmidtkunz 2015, S. 139.

²⁰ Ebd.

Schlagzeuggehämmer, zu Robby Kriegers Gitarrenwürge fällt mir nicht einmal ein Adjektiv ein ...

Sagte Morgenrot, aber der weiß nicht, wovon er redet, schrieb Petra.²¹

Die Passage präsentiert sogleich die im Romantext ständig anzutreffende mehrfache Brechung der Perspektiven: Der Ich-Erzähler berichtet, was die Figur Morgenrot – wann, wo und unter welchen Umständen bleibt unklar – über Morrison gesagt hat, was wiederum von der anderen Figur Petra schriftlich als irrelevant hingestellt wird – wobei auch hier unklar bleibt, wann, wo und unter welchen Umständen.

Der Ich-Erzähler Paul ist ein Schriftsteller, der – so wie Peter Henisch auch – nach dem Erfolg seines Buches die Möglichkeit erhält, zu Lesungen in die USA zu reisen, wo er sich mit Jim Morrison beschäftigt, Bücher und Artikel über ihn liest sowie seine Lektüren zu rekonstruieren versucht, deren Auflistung über 3 Seiten hinweg im Roman auch erfolgt (ebd., S. 167ff.). Dabei ist für die Nachforschungen Pauls über Morrison maßgeblich Petra verantwortlich, deren Freund er einst gerne gewesen wäre, da sie ihn 1971 mit ihrer Erscheinung – Motorradjacke, schwarzes T-Shirt, schwarz lackierten Fingernägel, „die erste Frau mit schwarzen Lippen, die ich je gesehen habe“ (ebd., S. 16f.) – tief beeindruckt hat. Petra bittet Paul um die Plattenhüllen der Doors und um Informationen über Morrison, was Peter zu seinen Recherchen veranlasst. Dabei spricht Petra auch immer wieder mit M., „diesem Jim Morrison und / oder auch seinem fragwürdigen Geist“ (ebd., S. 49), der zwar abstreitet, Morrison zu sein, aber aus dessen Leben erzählt oder zumindest vorgibt, authentisch zu erzählen. Dabei bleibt selbst der Umstand unklar, ob M. eine reale Person oder nur eine Illusion, eine Art Halluzination ist.

Problematisch ist auch, dass im größten Teil des Romantextes nicht eindeutig erkennbar ist, wann und wo sich die Handlung abspielt, wer gerade spricht. Wie in einem Oratorium melden sich häufig in neuen Absätzen Stimmen zu Wort und erzählen über Morrison, deren Einordnung nicht immer möglich ist. Dies fällt

²¹ Henisch 1991, S. 5.

vor allem dann ins Auge, wenn man diesen Roman mit jenen anderen Werken Henischs vergleicht, in denen er kulturell bedeutende Gestalten ins Zentrum stellt: So besteht der Reiz des Romans *Vom Wunsch Indianer zu werden. Wie Franz Kafka Karl May traf und trotzdem nicht in Amerika landete* gerade darin, dass hier ein nie stattgefundenes Treffen zweier grundverschiedener Autoren, des eher als Textproduzenten zu bezeichnenden Karl May mit dem für die moderne Literatur eminent bedeutenden Franz Kafka auf eine Weise gestaltet wird, die historisch-kalendarisch möglich und plausibel ist. Dabei besteht in keinem Moment Unsicherheit darüber, welche Figur gerade was sagt und wo sich die Handlung abspielt. Dass dies durch die Integration von Zitaten, von Textteilen aus den Werken und Schriften der beiden so unterschiedlichen Schriftsteller in den Romantextkorpus geschieht, macht die Lektüre für Kenner der Werke der beiden Autoren besonders reizvoll und interessant. Natürlich war durch die Übernahme ganzer Passagen aus den Werken und Schriften Mays und Kafkas der Spielraum für eine Umarbeitung – wenn man denn an den übernommenen Textteilen festhalten wollte, was offensichtlich Henischs Intention war – deutlich begrenzt, und wie oben bereits angesprochen gehört es zu den wenigen Veränderungen im Text, wenn in dem Satz „Eines der größten und gewaltigsten Gleichnisse, die Manitou uns predigt“²² das letzte Wort durch „offenbart“²³ ersetzt wird, womit Henisch zwar von der ursprünglich von Karl May niedergeschriebenen Formulierung abweicht²⁴, so aber durch das Austauschen des christlich-neutestamentarische Assoziationen hervorrufenden Wortes die Aussage für die Kafka-Figur des Werkes akzeptabler macht. Insgesamt beschreibt dieser Roman mit Hilfe konkreter und stimmiger Zitate ein nachvollziehbares Ereignis, das nicht stattgefunden hat, aber auf die hier dargelegte Weise durchaus hätte passieren können.

Die beiden anderen ähnlich angelegten Werke Henischs sind die

²² Henisch 1994, S. 151.

²³ Henisch 2012, S. 146.

²⁴ May 2003, S. 68 und May 1960, S. 64.

beiden Romane *Hoffmanns Erzählungen. Aufzeichnungen eines verwirrten Germanisten* aus dem Jahre 1983 sowie *Der verirrte Messias* von 2009. In beiden bleibt es letztlich ungewiss, ob im Roman tatsächlich E.T.A. Hoffmann bzw. Jesus Christus persönlich anzutreffen sind, doch ist in beiden Büchern für den Leser zumindest zu keinem Zeitpunkt unklar, wann, wo und wer spricht und wie die zeitliche Abfolge der Handlung aussieht.

Die Fülle der in *Morrison's Versteck* eingebrachten Perspektiven, die ohne eine eindeutige Zuordnung hinsichtlich ihrer Glaubwürdigkeit bleiben, lassen alles Gesagte als möglich, zugleich aber als ungesichert erscheinen. Da dies auch noch durch Kommentare und Aussagen geschieht, von denen – im Gegensatz zu dem Quasi-E.T.A.-Hoffmann- und dem Quasi-Jesus-Roman – an vielen Stellen gar nicht erkennbar ist, unter welchen Umständen diese getroffen worden sind, verbleibt alles im Ungewissen und Vagen.

Selbstverständlich könnte man einwenden, es gehe im Roman auf einer grundsätzlichen Ebene um die Problematik der eingeschränkten Erkenntnismöglichkeiten hinsichtlich der Person eines Menschen oder gar überhaupt um die Frage, wie problematisch die Suche nach der Wahrheit ist, nur bleibt zu fragen, ob dies nicht eine etwas dürftige, weil alles andere als neuartige Aussage und Erkenntnis ist. Das Verbleiben im Vagen und Ungewissen ist darüber hinaus vielleicht auch nur eine Notlösung für Schriftsteller, um darüber hinwegzutäuschen, dass sie letztlich nicht in der Lage sind, der durch sie erschaffenen Welt im jeweiligen Roman eine plausible Deutung zu geben.

Massive Bearbeitung ohne wirkliche Relevanz

Peter Henisch sprach im Zusammenhang mit der Neuauflage des Romans von einer „radikalen Überarbeitung“²⁵, und das Textkorpus der Erstausgabe hat sich durch die Überarbeitung auch wesentlich verändert. Am deutlichsten fällt die Streichung zahlrei-

25 Schuh 2003, S. 218.

cher Passagen ins Auge²⁶ sowie neben der Umstrukturierung auch das Einsetzen von Kapiteltiteln, die Neuformulierung von Passagen bzw. das Einfügen vieler neuer Textteile²⁷, doch ist das Endresultat kaum von Relevanz, denn die Aussage (d.h. die Unsicherheit, die Uneindeutigkeit des Präsentierten) ist in beiden Textvarianten identisch, da die mehrfachen Perspektiven im Werk und die teilweise offensichtliche Unzuverlässigkeit des durch den Ich-Erzähler Mitgeteilten in beiden Varianten gleichermaßen anzutreffen sind. Trotz aller Veränderungen, trotz der Einfügung sprachlich sicherlich ausgefeilterer Passagen, bleibt der Grundcharakter des Buches erhalten, der in der Mehrdeutigkeit, dem Changieren zwischen Rausch, Phantasie und Realität, den verschiedenen Perspektiven liegt, wodurch dem Leser eine (beruhigend) eindeutige Auslegung des Romans verwehrt bleibt: So wird aus den letzten beiden Sätzen „Da sah ich die Mauer. Und dahinter den Garten.“²⁸ in der Überarbeitung: „Den Vampirpfahl hatte ich glatt vergessen.“²⁹ Im Grunde zeigt diese Überarbeitung, dass es Henisch nicht darum geht, seinen Text hinsichtlich der Aussage zu modifizieren, sondern vielmehr darum, sowohl die Struktur als auch den Text selbst zu verfeinern. Offensichtlich sind für Henisch seine Bücher nicht abgeschlossene Werke, mit denen er als Verfasser nach deren Beendigung nichts mehr zu tun haben will, sondern das Gestaltete bzw. die sprachliche Gestaltung des von ihm Mitgeteilten beschäftigt ihn auch noch nach der Veröffentlichung seines Manuskriptes, was ihn zur Neu- und Umformulierung längerer Textteile veranlasst, um die schon einmal in Worte gefasste Aussage noch prägnanter werden zu lassen. Da aber die Grundthese des Romans, dass es zwar Meinungen gibt, die Jim Morrison nicht für verstorben halten, es aber zugleich für das Weiterleben des Rocksängers keine Gewissheiten gibt, unangetastet bleiben sollte und

26 Z.B. erkennbar im Vergleich von Henisch 1991 und Henisch 2001: Henisch 1991 S. 9, S. 11f. und S. 14 sowie die Einteilung in betitelte Kapitel, die wiederum in Unterkapitel eingeteilt worden sind.

27 Vgl. Henisch 1991, S. 259-300 mit Henisch 2001, S. 227-296.

28 Henisch 1991, S. 600.

29 Henisch 2001, S. 296.

auch in beiden Varianten des Werkes unverändert bleibt, ändert sich über die Streichung bzw. die Neuaufnahme zahlreicher Passagen hinsichtlich der Aussage des – etwas sperrigen – Werkes nichts. Die beiden Varianten präsentieren die gleiche Konklusion, wenn auch mit zahlreichen veränderten Textteilen. Offensichtlich ist Jim Morrison für Peter Henisch eine wichtige und verehrte Persönlichkeit, die ihn beschäftigt hat, vermutlich immer noch beschäftigt und der er ein Denkmal setzen wollte, doch dürfte die Aufnahme des Romans – trotz freundlicher, wenn auch etwas summarischer Kritiken – hinter dem zurückgeblieben sein, was der Autor erhofft hat. Inwieweit die Veränderungen im Romantext, die in die erneute Ausgabe des Werkes im Haymon Verlag 2011 übernommen worden sind, wobei dort auf Seite 2 im engeren Sinne zwar richtig die 1991er Ausgabe als die „Originalausgabe“ genannt wird, ohne allerdings auf die veränderte Textgestalt hinzuweisen, dem Werk größeren Erfolg bescheren können, bleibt fraglich. Ausgesprochen an Jim Morrison interessierte Leser werden das Buch vermutlich auch in Zukunft als konfus und frustrierend empfinden, da sie ja eigentlich etwas über ihr Idol lesen wollten, hier aber außer unsicheren Spekulationen und den Meinungsäußerungen diverser Figuren nichts Substantielles vorfinden.

Die – fehlende – Darstellung von Rausch und Ekstase in *Morrisons Versteck*

Hinsichtlich der Fragestellung der Darstellung von Rausch und Ekstase in Henischs Roman sind von den drei im Titel dieser Studie angeführten Elementen nur zwei von Relevanz: Der Rock 'n' Roll, die Musik, spielt erstaunlicherweise im Buch hinsichtlich der Darstellung und Beschreibung nur eine marginale Rolle, was auch überrascht, da Peter Henisch selber immer wieder zusammen mit anderen Musikern auftritt und auf ein eigenes musikalisches, hauptsächlich dem Blues zuzuordnenden Repertoire verfügt. Insofern wäre es beinahe schon zu erwarten gewesen, dass der Autor auch die Entstehung oder den Vortrag und die Wirkung auf das Publikum von für die Rockmusik derart grundlegen-

den Songs wie *The End* oder *When the Music's over* gestaltet – doch nichts dergleichen kommt im Werk vor. Es wird zwar klar, dass die *Doors* eine suggestive Wirkung auf ihre Zuhörerschaft ausüben, dies wird aber lediglich als zusammengefasstes Faktum mitgeteilt, und gibt es keinerlei Beschreibung irgendeines kompositorischen Schaffensprozesses; ebenso fehlt eine Darstellung der hypnotisierenden oder der einen rauschhaften Zustand auslösenden Wirkung der Musik auf ihre Produzenten und das Publikum im Rahmen eines Auftritts.

Was bleibt, sind die Sexualität und die Drogen. In beiden Fällen erfolgt eine Art von De- oder Entmythisierung Jim Morrisons – immer mit der mitschwingenden Unsicherheit, ob der im Namen Morrisons sprechende „M.“ Morrison ist oder ob er überhaupt existiert.

So wird die Frage der unbändigen Sexualität, der Promiskuität Morrisons deutlich relativiert, indem er – bzw. M. oder nur eine Phantasiegestalt – gesteht:

Was willst du? Ich sang zu laut und ich rauchte zu viel.

Aber daß ich damals zu viel und zu wahllos herumgevögelt haben soll, ist Blödsinn!

Monogamie, zumindest wenn sie öffentlich bekannt geworden wäre – das wäre doch damals, in Zeiten des Aufbruchs zu neuen Ufern auch sexueller Befreiung für eine Figur wie mich direkt imageschädigend gewesen.³⁰

Dabei wird auch eingeräumt, wie sehr es sich um bewusste Kalkulation und keinesfalls um irgendeine Form von Rausch oder Ekstase gehandelt hat: „Und es ist wichtig, sagte er, daß du ein Image aufbaust, mit einem Image, notierte er, kann dir fast nichts mehr passieren.“ (ebd.) Diese Art von Berechnung kommt auch in Morrisons Umgang mit der Homosexualität vor, die – so die Schlussfolgerung, die sich aus dem Romantext ergibt – Morrison fremd war, die er aber nicht in Abrede stellte und, wenn es ihm Vorteile brachte, durchaus zu seinem Vorteil einsetzte:

³⁰ Henisch 2001, S. 214.

Der Chef dort (so M.) war ein Schwuler, der an mich ran wollte. Ich hatte da, sagte M., gewisse Probleme. Vor allem: der Typ gefiel mir nicht; aber für die vielen Drinks, die er mir spendierte, mußte ich ihn ab und zu ein bißchen was spüren und sehen lassen. Außerdem machte er mir (so M.) Komplimente. Du hast so was, sagte er, ja, ich glaube, du hast es. Manche haben's, die meisten haben es nicht. (ebd., S. 116)

Es findet sich in diesem Roman keinerlei direkte Beschreibung der Sexualität, weder in der Weise, wie es Anaïs Nin in der Beschreibung konkreter sexueller Praktiken in ihren erotischen Erzählungen bereits in den 1940er Jahren gestaltet hatte – wobei die deutsche Ausgabe ihres Bandes *Das Delta der Venus* erst 1977 erschien –, noch durch die Nachzeichnung der inneren Befreiung des Menschen durch die von Tabus befreite Sexualität, wie sie z.B. Henry Miller in mehreren seiner Werke beschrieb, die ab den 1950er Jahren in deutscher Übersetzung vorlagen – um nur bei Beispielen für die Darstellung von Sexualität in der ernsthaften Literatur des 20. Jahrhunderts zu bleiben und Titel aus dem Bereich der gehobenen Unterhaltungsliteratur wie z.B. Erica Jongs Bestseller *Angst vorm Fliegen* (1973, deutsch: 1976) außen vor zu lassen.

Der Roman widerspricht also dem Image der gesteigerten Sexualität Jim Morrisons und entlarvt diese als eine nur aufgesetzte Pose. Ebenso zeigen jene Passagen des Romans, in denen es um Rauschgifte und deren Wirkung geht, in eine Richtung, die nichts mit irgendeiner bewusstseinsweiternden Erfahrung, der unschuldigen Sehnsucht nach dem Erreichen irgendeines höheren inneren Zustandes oder der Erlangung von euphorisierter und beglückender Freiheit zu tun haben. Es finden sich aber auch keinerlei Beschreibungen über die Suchtgefahr, die von den Rauschgiften ausgeht, keine Darstellung des Ringens mit den Drogen, wie es etwa in dem seit 1963 auf Deutsch vorliegenden Roman *Junkie* von William S. Burroughs oder in der deutschsprachigen Literatur in den Werken von Jörg Fauser immer wieder dargestellt worden ist.

In *Morrisons Versteck* gehört der Drogenkonsum zum Alltag:

[...] ein bißchen Hasch, das so süß war, obwohl es im Grunde bitter schmeckte, würde nichts schaden.

Morgens 1 Joint und der Tag ist dein Froind. [...]

Und da eine Pille und dort eine Pille (nur gegen die Kopfschmerzen).

Und Aspirin mit Cola macht auch high, das wissen sie schon auf der Elementarschule.

Und das gute Gras aus Mexiko, das am Strand angeboten wurde. [...] sollte man auch nicht verkommen lassen.

Und Koks ist sehr praktisch, das schnupft sich so zwischendurch und tut rasch seine Wirkung.

[...] wo ist der nächste Fliegenpilz? Und auch wenn der erste Trip, den er wieder versuchte, ein Horrortrip gewesen sein sollte, mit schlimmen Atembeschwerden und Angst, zu ersticken, zu ertrinken – du mußt da durch [...]. (ebd. S. 170)

Und die Frage nach der Motivation, verschiedenste Substanzen zu sich zu nehmen, erhält eine prosaische Auflösung, die nichts mit philosophischen Fragen zu tun hat, sondern puren Eskapismus angesichts einer als unbefriedigend und ungenügend erlebten Welt darstellt:

Warum glaubst du wohl, wirft, schluckt, snieft, säuft einer so gut wie alles, dessen er habhaft werden kann, in sich hinein? Na, dreimal darfst du raten!

Sicher, zuerst war es, hab ich behauptet, um an die Grenzen und darüber hinaus zu kommen, alle nur vorstellbaren und womöglich auch nicht vorstellbaren Erfahrungen zu machen, zur anderen Seite durchzubrechen... [...]

Weil man nämlich allmählich oder auch sehr rasch kapiert hat, wie das da, diese Hohlwelt, in der wir gefangen sind, die Welt der hohlen Köpfe und ausgehöhlten Herzen, so überhaupt nicht die unsere ist, obwohl es sie sein sollte. Und wenn wir sie nicht verändern, usurpieren können oder uns anpassen, einpassen wollen [...], was können wir dann tun? Dann müssen wir sie, erst nur versuchsweise, auf Ausflüge sozusagen, aber irgendwann einmal konsequent, auf eine größere, große Reise verlassen.³¹

31 Henisch 2001, S. 261f.

Der Roman ist eine vorsichtige Entmythisierung Jim Morrisons, indem die ihm zugeschriebenen rauschhaften und ekstatischen Elemente entmythisiert und auf eine prosaische Motivation zurückgeführt werden. Dabei wäre das Moment der Entmythisierung Morrisons wirkungsvoller und anerkennenswerter, wenn dies nicht schon zuvor an anderer Stelle geschehen wäre. Der bereits zitierte Nick Cohn merkt zu Person und Bühnenauftritt Jim Morrisons in seinen 1969 niedergeschriebenen, auf Deutsch bereits 1971 erschienenen weiteren Ausführungen an, „es war alles theatralisch, einstudiert, perfekt ausbaldowert, es war zum Ritual geworden“³².

Das einzig Neue in Henischs Präsentation von Morrison besteht in dem Aspekt der dem Sänger zugeschriebenen Unzufriedenheit mit den Zuständen, die durch die „hohlen Köpfe und ausgehöhlten Herzen“ unerträglich sind, womit seine Verzweiflung zwar deutlich, zugleich aber frei von jedweden sozialen oder politischen Aspekten und Schlussfolgerungen ist und auf der Ebene einer individuellen Tragödie verbleibt.

Fazit

Peter Henischs Roman *Morrisons Versteck* unternimmt den Versuch, die schillernde und mythisch überhöhte Figur Jim Morrisons einer kritischen Dekonstruktion zu unterziehen. An die Stelle des ikonisierten Rockstars tritt eine ambivalente, bisweilen widersprüchliche Persönlichkeit, deren rauschhafte Intensität zugleich entzaubert und relativiert wird. Diese Entmythisierung vollzieht sich über komplexe Narrationsstrategien: wechselnde Erzählperspektiven, ein Spiel mit unzuverlässigen Erzählinstanzen sowie die Einführung einer Stimme, die im Namen Morrisons spricht, deren Identität und sogar deren ontologischer Status jedoch in der Schwebe bleibt. Die daraus resultierende narrative Vagheit führt dazu, dass zentrale Motive – insbesondere das titelgebende „Versteck“ – bewusst uneingelöst bleiben. Trotz sprachlicher Raffinesse und einzelner eindrucksvoller Szenen erzeugt der Text insgesamt eine ge-

32 Cohn 1971, S. 179.

wisse Rezeptionsunsicherheit, die sich weniger in produktiver Offenheit als in einer schwer greifbaren Unbestimmtheit niederschlägt. Innerhalb von Henischs Œuvre stellt der Roman insofern ein singuläres, zugleich aber auch problematisches Experiment dar.

Quellenverzeichnis

- Cohn, Nick: *AWopBopaLooBopALopBamBoom. Pop History*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1971.
- Cohn, Nick / Peelaert, Guy: *Rock Dreams. Die Bildergeschichte des Rockzeitalters*. München: Schönmeyer Verlag 1977.
- Haldimann, Eva: *Virtuoses Verwirrspiel*. In: Grünzweig, Walter / Fuchs, Gerhard (Hg.): *Peter Henisch. Dossier 231*. Graz/Wien: Verlag Droschl 2003, S. 196-198.
- Henisch, Peter: *Morrison's Versteck*. München: dtv Verlag 2001.
- Henisch, Peter: *Vom Wunsch, Indianer zu werden*. St. Pölten/Salzburg/Wien: Residenz Verlag 2012.
- Henisch, Peter: *Zwischen allen Sesseln*. Wien: Hannibal Verlag 1982.
- Kriegleder, Wynfrid: *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich*. Wien: Praesens Verlag 2018.
- May, Karl: *Winnetou IV*. München: Weltbild Verlag 2003.
- May, Karl: *Winnetous Erben*. Bamberg: Karl-May-Verlag 1960.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: *Bruchlinien*. St. Pölten/Salzburg: Residenz Verlag 2010.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: *Bruchlinien II*. St. Pölten/Salzburg/Wien: Residenz Verlag 2012.
- Schmidtkunz, Renata: *Transzendenz als Wirklichkeit*. In: Kubaczek, Martin / Terkl, Daniel (Hg.): *Spurensuche im Möglichkeitsraum. Die Erzählwelten des Peter Henisch*. Wien: Sonderzahl Verlag 2015, S. 136-145.
- Schuh, Franz (Hg.): *Figurenwerfen. Der Peter-Henisch-Reader*. Salzburg/Wien/Frankfurt am Main: Deuticke Verlag 2003.
- Zeman, Herbert (Hg.): *Literaturgeschichte Österreichs von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart*. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach Verlag 2014.
- Zeyringer, Klaus: *Österreichische Literatur 1945–1998*. Innsbruck: Haymon Verlag 1999.
- Zeyringer, Klaus / Gollner, Helmut: *Eine Literaturgeschichte. Österreich seit 1650*. Innsbruck: StudienVerlag 2012.

Dr. habil. Gábor Kerekes

ORCID: 0000-0001-9943-747X

Institute of Germanic Studies

Faculty of Humanities

ELTE University, Budapest

Rákóczi út 5

1088 Budapest, HUNGARY

E-mail: kerekes.gabor@btk.elte.hu

**EKSTASE IM SCHÖPFERISCHEN
PROZESS**

Raptus, Ekstase und heteronome Kreativität in Konrad Bayers *der kopf des vitus bering*

Reinhard M. Möller (Goethe-Universität Frankfurt am Main,
Deutschland)

Abstract Deutsch:

Der vorliegende Beitrag untersucht die literarische Gestaltung von Raptus und Ekstase als Erfahrungs- und Schaffensmodi heteronomer Kreativität in Konrad Bayers Text *der kopf des vitus bering* von 1964. Es wird gezeigt, wie die inhaltliche Schwerpunktsetzung auf kreative Szenarien des ‚Außersichseins‘ mit der besonderen poetologischen Form des Textes als einer Montage von Eigen- und Fremdtext aus unterschiedlichen, etwa ethnographischen oder religionswissenschaftlichen Quellen korrespondiert. Anhand ausgewählter repräsentativer Passagen aus dem Text wird untersucht, auf welche Weise und mit welchen Mitteln Bayers Text klassische narrative Muster der heroischen Biographie im Zeichen klugen strategischen Handelns zugunsten einer Konzeption des kreativen Handelns im Modus des „Raptus“ hinterfragt, und wie er diese mit ästhetischen Szenarien des Primitivismus und des Pathologismus verknüpft.

Schlüsselwörter: Raptus, Ekstase, Konrad Bayer, Wiener Gruppe, Biographie, Montage, Entdecker, Schamanismus, neurologische Krankheit, Kreativität, Heteronomie

Raptus, Frenzy and Heteronomous Creativity in Konrad Bayer's der kopf des vitus bering (The Head of Vitus Bering)

Abstract English:

This article examines the literary representation of rapture and ecstasy as modes of experience and as forms of heteronomous creativity in Konrad Bayer's 1964 text *der kopf des vitus bering*. It demonstrates how the thematic focus on creative scenarios of "being outside oneself" corresponds to the work's distinctive poetological form as a montage of original and borrowed texts from diverse sources, including ethnography and religious studies. Drawing on selected representative passages, the article shows how Bayer's text challenges

conventional patterns of the 'heroic' biography, subverts the ideal of rational strategic action in favor of a notion of creative 'rapture,' and intertwines this conception with aesthetic scenarios of primitivism and 'pathologism'.

Keywords: raptus, frenzy, Konrad Bayer, Vienna Group, biography, montage, discoverer, shamanism, neurological disease, creativity, heteronomy

1. Einleitung: Entdeckung und Ekstase

Phantasien und Praktiken der imperialen und/oder kolonialen Eroberung gehen ebenso wie die meistens, wenn auch nicht immer harmlosere wissenschaftliche Neugierde auf Entdeckungen oft mit rauschhaften und ekstatischen Emotionen einher, die sich auf eine Ausweitung von Spielräumen beziehen. Egal, ob es um territoriale Aneignung oder um die Erforschung von aus der je eigenen Perspektive unbekanntem Ethnien oder auch Tieren und Pflanzen geht, in beiden Fällen geht es um eine gemeinsame expansive Logik des aktiv betriebenen ‚Mehr‘ bzw. ‚Immer mehr‘.¹

In aller Regel wird hier, und das ist entscheidend, ganz selbstverständlich an einen Rausch des zielgerichteten aktiven und selbstbestimmten Handelns oder des imaginierten aktiven selbstbestimmten Handelns gedacht, ohne dass dies noch explizit gesagt werden müsste. Die Kontrolle über das eigene Eroberungs- und Entdeckungsstreben, auf welchen konkreten Gegenstand es sich auch immer richten mag, liegt bei dem als ‚stark‘ und autonom gedachten (und natürlich i. d. R. männlich konzipierten) Subjekt und seinen ureigenen Vermögen selbst.

Konrad Bayers Text *der kopf des vitus bering* von 1964 hingegen entwirft im Vergleich zu klassischen Entdeckernarrativen, die oftmals von Szenarien und Phantasmen der Expansion und Steigerung geprägt sind, ein interessantes abweichendes Szenario, in dem er eine klassische, eigentlich als machtvoll zu denkende Entdeckerfigur als Spielball heteronom, also nicht selbst kontrollier-

¹ Vgl. Greenblatt 1991.

ter, sondern von externen Faktoren abhängiger Dynamiken vor Augen führt. Dieser inhaltliche Aspekt wird gerade durch die komplexen Darstellungsverfahren des Textes als Montage, also als Mischung aus Eigen- und Fremdtext unterstützt. In einem Versuch, klassische Entdeckungs- und Eroberungsnarrative gegen den Strich zu lesen und sie mit Mitteln der Montage zu verfremden, führt Bayer hier einen (Anti-) Helden vor, dem als Eroberer eigentlich gemäß den klassischen Erzählmustern ein aktives Streben nach Expansion, also nach einem konkret territorial gemeinten ‚Immer mehr‘, unterstellt werden muss. In den verschiedenen Abschnitten des Textes, die narrative Episoden im engeren Sinne mit minidramatischen Szenen und Fragmenten wissenschaftlicher, etwa ethnographischer oder anthropologischer Diskurse verknüpfen, tritt jedoch eine Figur namens Vitus Bering auf, die in unterschiedliche Situationen gerät, in denen sie sich selbst intensiv erfährt und teilweise auch folgenreich handelt, aber diese Aktivitäten gerade nicht selbst unter Kontrolle hat. Indem er eher eine Expansionsbewegung nach innen (im Sinne einer intensivierten Selbsterfahrung) als eine Expansionsbewegung nach außen darstellt, präsentiert Bayers Text eine subversive Dekonstruktion einer klassischen heroischen Heldenbiographie. Wie er dies tut, soll im Folgenden genauer nachgezeichnet werden.

2. Konrad Bayers Montagetext *der kopf des vitus bering* als Destruktion der klassischen Heldenbiographie

Der Text aus dem Todesjahr des Autors, der posthum 1965 im Oltenener Walter Verlag publiziert wurde, folgt insgesamt einer komplexen Montageästhetik. Er praktiziert damit also ein ästhetisches Verfahren, das wie kaum ein anderes die Idee einer Verbindung von Kreativität und Heteronomie in konkreten Formen verkörpert. Der Text setzt sich gemäß der Inszenierungsform einer zusammengebastelten Darstellung aus einer Mischung eigener Einträge mit zitierten Fragmenten aus einer Fülle fremder Quellen zusammen. Insofern besteht er aus sprachlich wie inhaltlich sehr heterogenem, nicht stringent geordnetem Material, das in Abgrenzung von

traditionellen Werkmodellen und von traditionellen Idealen narrativer Kohärenz zu einem Textkonglomerat zusammengefügt wird. Dieses erinnert vor dem Hintergrund des Motivkontexts der (See-)Entdeckungsreise an ein unsystematisch geführtes Logbuch. *Der kopf des vitus bering* führt als zentralen inhaltlichen Punkt insbesondere die Destruktion von heroischer Bedeutsamkeit vor Augen. Er dementiert Szenarien der kreativen Genialität, in denen ein schöpferisches, in der Regel männlich konzipiertes Individuum aus sich selbst, d.h. aus seiner inneren Schaffenskraft heraus, folgenreiche, situationsverändernde Akte vollbringt.

Bemerkenswert ist nun, dass ein solches für die literarische Nachkriegsavantgarde im Allgemeinen und die Ästhetik der Wiener Gruppe im Besonderen typische Modell ‚schwacher‘ Kreativität in *der kopf des vitus bering* speziell auf das spätestens ab dem mittleren 19. Jahrhundert konsolidierte (semi-)literarische Genrefeld der Heldenbiographie angewandt wird, also auf die Darstellung von Lebensgeschichten einzelner, als herausragend betrachteter, oftmals als Genies apostrophierter und in der Regel männlich gedachter kreativer Individuen.² Der Anti-Protagonist von Bayers Anti-Heldenbiographie ist der unter anderem durch seine zwei ab 1728 in russischen Diensten durchgeführten Kamtschatka-Expeditionen bekannt gewordene dänische Seefahrer Vitus Jonassen Bering, der 1681 im dänischen Horsens geboren wurde und 1741 auf seiner zweiten Expedition auf der später nach ihm benannten Beringinsel starb. Bering kann als Entdecker und Namensgeber der genannten Insel und der Beringstraße, an der die Kontinente Asien und Amerika zusammentreffen, prominenten Entdeckerfiguren von Kolumbus über James Cook und Alexander von Humboldt bis hin zu Roald Amundsen an die Seite gestellt werden, auch wenn er hinsichtlich seiner Prominenz wohl nicht ganz an diese heranreicht. Als Teil ihrer problematischen politischen Implikationen zeigt sich das Genre der Entdeckerbiographie, das sich mit solchen historischen Figuren befasst, naheliegenderweise in Legitimationsnarrative des europäischen Kolonialismus verstrickt.

² Vgl. Schnicke 2009, S. 245 ff.

In ihrem Bezug auf das Leben einer solchen kanonischen Entdeckerfigur exemplifiziert Bayers *der kopf des vitus bering* ein nicht untypisches thematisches Bezugsfeld der Montagetexte der Wiener Gruppe allgemein, nämlich (auto-)biographische Narrative, die durch genreuntypische Darstellungsverfahren einer poetischen Verfremdung unterzogen werden. Solche biographischen Narrative werden dabei im Sinne einer poetischen Sprachkritik als Erzählkonstrukte exponiert, welche oftmals aus standardisierten Topoi und Phrasen bestehen, deren Beliebigkeit durch die Neumontage bis zur Kenntlichkeit entstellt wird. Zugleich verbindet sich damit aber eine weitergehende ethisch-politische Perspektive. Indem nämlich solche Sätze, die biographische Entwicklungsschritte und entsprechende reflexive Positionen bezeichnen, durch auktoriale Eingriffe scheinbar willkürlich und beliebig umgestellt und neu arrangiert werden, werden die mit ihnen verbundenen sozialen und politischen Positionen als grundsätzlich kontingent und austauschbar vorgeführt: Die durch ein Individuum jeweils eingenommene Rolle könnte demnach immer auch eine andere sein. Zugleich wird hierdurch implizit die Auffassung betont, dass biographische Narrative aufgrund der Unmöglichkeit, ein zu erzählendes Leben tatsächlich lückenlos darstellen zu können, in gewisser Weise auf inhaltlicher Ebene immer schon einen Montagecharakter besitzen, der dann auch auf der Ebene der Form durch ein entsprechendes Verfahren gespiegelt werden kann.³

Bei der inhaltlichen Analyse des Textes wird sehr rasch deutlich, dass es in Bayers Darstellung um das Gegenteil einer Glorifizierung von Berings vermeintlichen Leistungen geht. Andererseits wird das klassische Narrativ vom großen Entdecker erstaunlicherweise aber auch nicht explizit problematisiert, kritisiert oder dementiert. Stattdessen wird es auf implizite Weise, dafür aber in einer denkbar radikalen Form angegriffen: Vitus Bering als titelgebende Figur wird hinsichtlich seines individuellen Wesens und seiner Eigenschaften gar nicht im eigentlichen Sinne charakterisiert, ja, er tritt im Text nicht im eigentlichen Sinn als kohärente Figur hervor, sondern gelangt an vielen Stellen nur als ein beliebig wir-

3 Vgl. Borchard 2003.

kender Name oder Platzhalter zur Darstellung. Er wird zudem auch nicht als ein einheitliches, autonom handlungs- und wirkmächtiges Subjekt, sondern vielmehr als eine Pluralität von lediglich partiell handlungs- und entschlussfähigen „Köpfe[n]“⁴ präsentiert. Damit wird die Überzeugung zum Ausdruck gebracht, dass kreative Leistungen wie etwa Entdeckungen, die einem einzelnen Namen zugeschrieben werden, vor allem als Ergebnis von Zufall oder anderen heteronomen Faktoren zu betrachten sind – auf jeden Fall gelten diese Leistungen nicht als eindeutig zuzuordnende Folge dessen, was die jeweilige Figur selbst gesucht oder angestrebt hat.

Dementiert werden somit nicht nur eine Leitvorstellung von Geschichte als Ergebnis der Taten großer Männer, sondern auch das (Selbst-)Schöpfungsmodell der klassischen europäischen Kreativitätstheorie sowie das hiermit korrespondierende Erzählmodell (auto-)biographischer Narrative von Künstlern, Entdeckern, Abenteurern, aber auch herausragenden Verbrechern oder anderen Figuren, deren außergewöhnliche oder zumindest bemerkenswerte Hervorbringungen ihnen rückblickend als ihr Eigentum in Form von kulturellem Erinnerungskapital zugerechnet werden.

3. Der Ausfall heroischer Kreativität: Die Figur Vitus Bering als Platzhalter und Leerstelle

Ein repräsentatives Beispiel hierfür präsentiert der Eintrag *Monolog [21. Juni]*⁵. Dieser greift einen klassischen Motivtopos eines heldenhaften Entdeckernarrativs auf, nämlich die oft an einem entscheidenden Wendepunkt des Geschehens stattfindende, die Geschehnisse allein durch seine individuelle rhetorische Macht umwendende Rede des Schiffskapitäns an seine Mannschaft. Diese wird hier in einer gleichsam ausgehöhlten Form präsentiert, denn die Rede besteht nur aus dem immer wieder ausgesprochenen selbst-

⁴ Vgl. Eisenhuber 2015.

⁵ Bayer 2014, S. 37. Weitere Zitate aus dieser Ausgabe von *der kopf des vitus bering* erfolgen direkt in Klammern im Haupttext.

referenziellen lakonischen Satz „ich bin vitus bering“ (S. 37), also in der bloßen monotonen Wiederholung des eigenen Namens des Protagonisten. Bayers Text benutzt also typische Darstellungsmuster eines Heroennarrativs hier gewissermaßen als rhetorische Hüllen, die er dann mit Leerformeln oder betont unspektakulären erzählerischen Motiven ausfüllt und somit als sinnfrei entlarvt.

Entgegen der Idee, spektakuläre Entdeckungen hängen primär von den ureigenen Begabungen oder Talenten derjenigen Subjekte ab, die sie machen, präsentiert sich der Protagonist hier selbst nur als Träger eines Namens, wiederholt also nur einen nicht bedeutungstragenden Signifikanten, und führt so die Erwartungen an ihn in dieser Szene ad absurdum. Die implizite Botschaft lautet also ganz im Sinn von Robert Musils Konzeption des Möglichkeitssinns⁶: Jedes beliebige Subjekt kann jede beliebige bedeutsame oder banale Leistung vollbringen, wenn es sich in einem entsprechend dafür geeigneten Zustand wie etwa einer Rausch- oder Ekstasesituation befindet. Wen genau ein solcher Zustand wann ereilt, ist prinzipiell arbiträr. Das bedeutet zugleich: Wenn ein Subjekt in einen solchen Zustand gerät, handelt es ja nicht oder nicht mehr vollständig intentional und kann deshalb im eigentlichen Sinn auch keine Verantwortung für seine in diesem Zustand vollzogenen Taten tragen, wäre also im juristischen und moralischen Sinn als schuldunfähig zu betrachten. Durch die Assoziation kolonialer Entdeckungspraktiken mit der Sphäre des halb- oder unbewussten be rauschten oder entrückten Handelns werden jene zwar einerseits vom Sockel geholt und hinsichtlich ihrer Bedeutung banalisiert; andererseits werden diese Praktiken deshalb aber durchaus nicht als unschuldig oder harmlos dargestellt, sondern eben als kontingenzbasierte Spiele mit fatalen Konsequenzen.

Bemerkenswert ist nun, dass Bayers Text den Kontext der realen Entdeckerfigur Bering durch zahlreiche Referenzen auf historische Fakten, Orte und Figuren – darunter den russischen Zaren als Auftraggeber der Kamtschatka-Expeditionen – immer wieder aufruft, aber tatsächlich weitgehend darauf verzichtet, die mit der historischen Figur Vitus Bering verbundenen konkreten Entde-

⁶ Vgl. Musil 2003, S. 16.

ckungsakte etwa in Sibirien zu beschreiben und sich viel eher auf die psychische Innenwelt des fiktionalen Protagonisten und auf dessen körperliche Prozesse wie Essen, Trinken und verschiedene „raptus“-Erfahrungen konzentriert. Offen bleibt somit, ob der Protagonist überhaupt etwas tut, außer sich selbst zu erfahren, und doch kann in der Rezeption durch die Verbindung zu der realen Figur Bering dieser Aspekt der kolonialen Entdeckungsreise nie ganz ausgeblendet werden.

Exemplarisch steht hierfür etwa der Eintrag *VITUS BERING IST SEIN EIGENER HERR* (S. 55) ein. Dessen Titel, welcher die Autonomie des Protagonisten zunächst besonders betont, steht im scharfen Kontrast zur im eigentlichen Eintrag folgenden Beschreibung eines körperlich-sinnlichen Erregungs- und Ausnahmezustands, in den sich der Kapitän Bering hier auf einer seiner Expeditionen hineinsteigert: „sein kopf war nach hinten gebogen, die zähne fest aufeinandergepresst. er hatte den rumpf gekrümmt und arme und beine durchgestreckt, die finger waren über die eingeschlagenen daumen gelegt. er atmete nicht und sein gesicht wurde langsam blau“ (ebd.). Bering gerät also hier allmählich in eine Art selbstinduzierten Stupor hinein und hält schließlich ohne erkennbaren Grund bis zum Bewusstseinsverlust die Luft an – indem er so einen Zustand bewusst herbeiführt, ist er in formaler Hinsicht zwar noch „sein eigener Herr“, denn er handelt ja aktiv, aber „Herr im Haus“⁷ des eigenen Ichs ist er ganz im Sinne von Sigmund Freuds berühmtem psychoanalytischem *dictum*, dem zufolge „das Ich“ grundsätzlich „nicht Herr sei in seinem eigenen Haus“, im Verlauf dieses Prozesses offensichtlich nicht mehr, da er hierbei zunehmend das Bewusstsein und die willentliche Kontrolle über die Situation verliert. Insofern handelt es sich um einen gewollt herbeigeführten Kontrollverlust, der zugleich als Selbststeigerung erfahren wird: Bering gibt seine mentale Handlungshoheit offensichtlich freiwillig ab und lässt stattdessen seinen Körper handeln, und dieses Handeln des Körpers erscheint vor allem als ein Selbstzweck ohne kommunizierbare Bedeutung.

Der Eintrag *KRITISCHE ENTGEGNUNG* zeigt ein ähnliches Muster:

⁷ Vgl. Freud 1966, S. 11.

Der Titel verweist auf autonomes Handeln, in diesem Fall auf eigenständiges kritisches Argumentieren, während der folgende Inhalt des Eintrags auf das Gegenteil einer rationalen Entgegnung in einem Dialog, nämlich auf individuelle physische Ekstase und Kontrollverlust verweist: „die augen treten aus den höhlen. er streckt die zunge weit aus dem mund, seine arme und beine sind in ständiger bewegung, während sein kopf in einem gleichmässigen rhythmus auf deck schlägt“ (S. 56).

Ich-Verlust und Ich-Aufgabe werden in Einträgen wie diesen als zentrale Merkmale von Berings Handeln hervorgehoben. Die hiermit verknüpfte Subjektkritik oder, besser, die hier artikulierte sehr spezielle, nämlich heteronomistische Subjektkonzeption, gewinnt eine bedingt optimistische Wendung durch die Auffassung, ein Subjekt wie Bering könne vor allem dann in bemerkenswerter, relevanter Weise handeln, wenn es seine Handlungen nicht plane. Diese Idee erinnert von fern an Goethes Konzeption des Dämonischen, die dieser in den Gesprächen mit Eckermann als „dasjenige, was durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen ist“, charakterisierte: „In meiner Natur liegt es nicht, aber ich bin ihm unterworfen“.⁸ Dieses Außersichsein kann die Form eines kreativen Rauschs oder „raptus“ als eine Form heteronomer Schaffenskraft annehmen: Wenn ein solcher Zustand ein Subjekt wie Bering erfasst, dann gerät dieses ‚außer sich‘, und in diesem Zustand, in dem es nur noch über eine reduzierte oder über gar keine autonome *agency* verfügt, führt es diverse Handlungen aus, die es selbst nicht kontrollieren kann und die höchst folgenreich sein können, es aber wohl nicht zwingend sein müssen – inwieweit es sich dabei nur um Akte handelt, die zu einer immer weiter gesteigerten Selbsterfahrung führen, oder inwieweit es sich um für andere Menschen, wie etwa für die Opfer kolonialer Entdeckungs- und Eroberungspraktiken, gerade auch negativ bedeutsame Handlungen handelt, lässt der Text in der Schwebe.

⁸ Eckermann 1999, S. 455.

4. Der Index als ein Text im Text

Dieses Thema der selbst- oder fremdbezüglichen Kreativität auf der Basis eines heteronomen, nicht oder nur noch bedingt selbstbestimmten Zustands, in dem sich Leid und positive Entrückung miteinander vermischen, durchzieht in Form von Verweisen und Andeutungen den Haupttext. Er wird aber vor allem in dem als Anhang dem Text beigefügten „Index“ (S. 58) in den Fokus gerückt, der selbst als ein integraler Bestandteil von *der kopf des vitus bering* anzusehen ist. Dieser Anhang stellt zunächst einmal nur eine Zitat- und Quellensammlung mit genauen Nachweisen dar. Zu den im Index gemäß wissenschaftlicher Konventionen exakt dokumentierten „Quellen [...]“ gehören, wie bereits Ulrich Janetzki in seiner Dissertation über den Text von 1982 rekonstruiert hat, „in der Hauptsache wissenschaftliche Werke (Fachliteratur über Schamanismus, Volksglauben, medizinische und ethnographische Abhandlungen)“, aber auch „Enzyklopädien, Ratgeber[], Reiseberichte[], Märchenanthologien, literarische[] Kuriosa, mystische[] Schriften und sogar [...] Magazine[] wie LIFE und ‚Spiegel‘“.⁹ Der Index liefert insofern eine Art zweiten Text im Text, der gleichfalls dem Prinzip einer Montage von Zitaten folgt, die hier auch explizit als solche ausgewiesen und (wenn auch ohne Seitenzahlangaben) nachgewiesen werden. Durch die Zusammenstellung von Zitaten aus unterschiedlichsten Quellen bringt er polyhistorische Gelehrsamkeit zum Ausdruck, die sich nach dem Prinzip der Addition selbst auf eine Art auktorial-textuellen Sammelrausch beziehen lässt. Während der Haupttext offensichtlich aus einer Mischung aus Eigentext aus Bayers Feder und Fremdtext-Spolien aus dort nicht genauer offengelegten Quellen besteht, besteht der Epitext des Index vollständig aus Fremdtexen mit relativ genau nachvollziehbarer Herkunft.

Die zentrale Thematik der kreativen Entrückung wird zu Beginn des Appendix zunächst durch gesammelte Lexikon- und Handbuchdefinitionen gleichsam umkreist: Dazu gehören beschreibende, aber doch eher nicht präzise diagnostizierende Begriffe wie „ek-

⁹ Steinlechner 1996, S. 477.

stase“, der hier in einem Zitat aus einem Fremdwörterbuch („das fremdwort und ich“) von 1911 definiert wird („entrückung, ausser-sichsein, verzückung; von griech.: ekstasis = heraustreten, entfernung von seiner stelle“)¹⁰ und „raptus“ („in der psychologie ein plötzlicher und unerwarteter ausbruch heftiger und gefährlicher aktivität aus der ruhe heraus; vorkommen bei verschiedenen geisteskrankheiten“; S. 67), die stets eine gewisse Unschärfe beibehalten. Im Gesamtzusammenhang des Index entsteht eine semantische Konstellation, in der die Vorstellung des kreativen Rausches aus unterschiedlichen Perspektiven verschiedenster Quellen beleuchtet wird. Der Index bildet aufgrund seiner Struktur als bloße Materialsammlung insofern keinen expliziten Kommentar zum Haupttext, er liefert jedoch eine wichtige zusätzliche Kontextebene zu diesem.

Gerade der Anhang thematisiert physisch-psychische Ausnahmezustände als Quellen der intensiven Erfahrung und der (im weitesten Sinne) kreativen Inspiration. Dieser Zustand wird in diesem Zusammenhang wiederum unter anderem als „raptus“ (S. 67) konzipiert. Die Idee einer unkontrollierbaren Überwältigung von außen, welche ein ungewöhnliches und potenziell kreatives subjektives Handeln in heteronomer Weise initiiert und bedingt, kann dabei nicht ausschließlich und spezifisch, aber implizit immer auch auf Vitus Bering als den Protagonisten der Haupterzählung bezogen werden. Der Protagonist wird, wenn er schon nicht mit den im Anhang immer wieder auftretenden Figurentypen des Schamanen oder des spirituellen Mediums verglichen wird, so doch als ein im weitesten Sinne visionäres Individuum apostrophiert, das tatsächlich als eine Art Entdecker, aber möglicherweise mehr als ein Entdecker seiner selbst im Sinne intensiver Selbsterfahrung als ein Entdecker im Sinne territorialer Eroberung und Expansion gelten kann. In jedem Fall scheint Bayers Bering keine auf Eroberung und Expansion ausgerichteten konkreten Pläne oder Ziele zu verfolgen, und seine möglichen Visionen werden, wenn es sie denn gibt, in der Regel als idiosynkratische Vorstellungen ohne allgemeinverständlichen Inhalt präsentiert. Die für ihn charakteristi-

¹⁰ Bayer 2014, S. 62.

schen Intensitätserfahrungen erzielt Bering vor allem, wenn er einer Überwältigung durch nicht kontrollierbare heteronome Faktoren wie etwa der Eigenlogik verschiedener oben angesprochener Selbsterfahrungsspiele oder transgressiver Rauschzustände unterliegt.

5. Pathologismus und Primitivismus als Deutungsmuster des positiv konnotierten „raptus“ in *der kopf des vitus bering*

Die ambivalente Denk- und Erzählfigur von Ekstase oder „raptus“, also einem Zustand, der das Subjekt in seiner physischen und psychischen Stabilität nachhaltig bedroht, ihm aber in dieser exzentrischen Form auch erst bestimmte Vermögen verleiht, wird in den verschiedenen Einträgen auf mehrfache Weise exotisiert und als außergewöhnlich gekennzeichnet – und zwar in zwei für die künstlerische und literarische Avantgarde der Moderne charakteristischen Weisen, nämlich einmal in Form des positiv konnotierten Pathologismus und einmal in Form des sogenannten Primitivismus.¹¹ Künstlerische Kreativität wird aus einer pathologistischen Perspektive mit insbesondere psychisch-neurologischen, aber auch somatischen Devianz- und Krankheitszuständen und aus einer primitivistischen Perspektive mit als fremd oder exotisch markierten Praktiken nicht-westlicher Kulturen und Ethnien analogisiert, wobei beide Aspekte tendenziell positiv verklärt werden. Die pathologistische Vorstellung von Krankheiten als persönlichkeitsformenden und sogar kreativitätsstimulierenden Faktoren wird an einer zentralen Stelle im Index durch ein Zitat aus Blaise Cendrars' 1926 veröffentlichtem Psychiatrie- und Horror- bzw. „Monsterroman“ *Moravagine* (dt. eigentlich *Moloch. Das Leben des Moravagine*) auf den Punkt gebracht: „[...] die krankheiten sind da. wir können sie weder nach belieben schaffen noch abschaffen. wir sind ihrer nicht herr. sie bilden uns, sie formen uns. vielleicht haben sie uns gezeugt. sie gehören zum tatbestand leben, sie sind vielleicht sein stärkstes argument. [...] sie sind vielleicht die ge-

¹¹ Vgl. zum Primitivismus Gess 2013.

sundheit selbst“ (S. 78). Die vage Verknüpfung von Motiven psychischer Krankheit oder Verwirrtheit mit Epilepsie, also einer neuronalen Erkrankung, und mit tendenziell positiv besetzten Modellen etwa des Schamanen- und des Sehertums, die der Figur Bering in Bayers Text zugeschrieben werden, ist nicht zuletzt auch im Kontext ästhetischer Modelle des positiv besetzten Wahnsinns im Sinne der „art brut“¹² zu verstehen: Diese erfuhren in den 1960er Jahren zunehmende Konjunktur insbesondere in der bildenden Kunst und ihrer Theorie und konnten an entsprechende Szenarien der älteren Avantgarden wie etwa des Surrealismus (und an noch weitaus ältere Modelle der klassischen Inspirationsästhetik seit der Antike) anknüpfen.

In einer weiteren Passage des Index stellt Bayer ein aus einer französischen Zeitschrift entnommenes Zitat, dem zufolge „caesar, nero, mohamed und napoleon i. [...]“ (S. 62), also höchst einflussreiche Figuren der Weltgeschichte, angeblich allesamt „epileptiker“ gewesen seien, verschiedenen medizinischen Beschreibungen typischer Symptome und vermeintlicher Ursachen der Epilepsie sowie des älteren Krankheitskonzepts des Veitstanzes einander gegenüber. Auf diese Weise wird ein mit Mitteln der Montage konstruierter vager Zusammenhang zwischen historisch folgenreichem Handeln und psychischer oder neurologischer Krankheit in den textuellen Raum gestellt. Unmittelbar nach einem Zitat über den „veitstanz“, der im Mittelalter „ganze scharen von kindern [...] auf der suche nach einer kapelle des hl. veit“ (S. 65), also des Namenspatrons von Vitus Bering, befallen habe, stellen Zitate über bestimmte Praktiken und Vorstellungen des Schamanismus „bei den wogulen“ (Mansen) sowie bei „den sibirischen samojeden und den“ heute eher als Chanten bezeichneten „ostjaken“ (ebd.), also bei verschiedenen finno-ugrischen Ethnien, gleichzeitig die Verbindung zum zweiten, primitivistischen Deutungskontext her. Solche und weitere im Index aufgeführte Zitate aus ethnographischer Literatur beziehen sich auf das Verständnis des Schamanentums als einer Verknüpfung aus (zugeschriebener) Krankheit und besonderen kreativen, spirituellen oder auch magischen Vermögen, die hier

12 Vgl. hierzu Presler 1981.

insbesondere mit Kulturen Zentral- und Ostasiens assoziiert wird. Der Bezug auf schamanische Praktiken in den hier genannten Kulturen oder auch bei den sogenannten „eskimos“ (S. 79) bzw. Inuit-Kulturen erscheint als besonders bemerkenswert, da damit ja gerade diejenigen Völker angesprochen werden, die durch die von der historischen Figur Vitus Bering geleiteten imperialen Kamtschatka-Expeditionen ins Visier territorialer Expansionsbestrebungen des russischen Großreichs gerieten. Die Figur Bering wird in Bayers Darstellung aber gewissermaßen als ein Wahlverwandter der genannten Kulturen (oder zumindest bestimmter wichtiger Figuren innerhalb dieser Kulturen) statt als ihr gewaltsamer Unterdrücker perspektiviert – auch wenn es sich hierbei um eine gleichzeitig pathologistische wie auch primitivistische Konstruktion aus eurozentrischer Perspektive handelt, stellt ein solches Motiv klassische Vorstellungen kolonialer europäischer Dominanz in impliziter, aber sehr grundsätzlicher Weise in Frage.

Mit Janetzki lässt sich die enge inhaltliche Verknüpfung von „raptus“ und Schamanismus als Schlüssel zum Verständnis des Index und damit auch des Gesamtwerks begreifen. Entsprechende Montagen verbinden pathologistische und primitivistische Perspektiven etwa in einem Zitat aus „bd. 26“ der ethnographisch-anthropologischen Fachzeitschrift *American Anthropologist* von 1924 („der niue-schamane ist epileptiker oder ausserordentlich nervös und kommt aus bestimmten familien, wo instabilität der nerven erblich ist“; S. 70) und dem folgenden Zitat aus der 1921 erschienenen Studie *Die Besessenheit* des Philosophen und Psychologen Traugott Konstantin Oesterreich miteinander („auf den samoain-seln werden die epileptiker wahrsager. [...] bei den sema maga gleicht der medizinnmann zuweilen einem epileptiker; auf dem andamanen-archipel gelten die epileptiker als grosse zauberer“; S. 70). Janetzki weist als wesentliche intertextuelle Vorlagen für *der kopf des vitus bering* auch auf Bayers intensive „Lektüre der Bücher ‚Die Umsegelung Asiens und Europas auf der Vega‘ und ‚Quirinus Kuhlmann als Dichter‘“¹³ sowie insbesondere der Schrift *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik* des rumäni-

¹³ Janetzki 1982, S. 93.

schen Religionswissenschaftlers und -philosophen Mircea Eliade aus den 1950er Jahren hin, in der es heißt:

Der Schamanismus *stricto sensu* ist ein par excellence sibirisches und zentralasiatisches Phänomen. [...] In diesem ganzen riesigen Bereich Zentral- und Nordasiens hat das magisch-religiöse Leben seinen Mittelpunkt im Schamanen. [...] [I]n dem ganzen Bereich, wo das ekstatische Erlebnis für das religiöse Erlebnis gehalten wird, ist der Schamane, und nur er, der große Meister der Ekstase. Eine allererste Definition dieses komplexen Phänomens, und vielleicht die wenigst gewagte, wäre: Schamanismus = Technik der Ekstase.¹⁴

Zwischen solchen allgemeinen religionswissenschaftlich-anthropologischen Zitaten zum Phänomen des Schamanismus finden sich dann immer wieder Auszüge aus biographischen und reiseliterarischen Texten über die reale historische Figur Vitus Bering. Die Verknüpfung zwischen dem Krankheitsbild der Epilepsie und dem Vermögen des Schamanismus wird von Bayer im Vorwort zu *der kopf des vitus bering* zudem durch ein utopisch-mystisches Szenario kontextualisiert und explizit auf Bering bezogen: „der verwirrte geist des von der heiligen krankheit befallenen (morbus sacer = epilepsie) ist nach der legende fähig, in vergangenheit und zukunft zu reisen und alles in einem punkt zu verbinden, zu koordinieren. in anderer umgebung hätte man bering zum schamanen gemacht“.¹⁵ Durch diese Zusammenstellung ergeben sich immer wieder bemerkenswerte assoziative Verknüpfungen, die allerdings wiederum im Modus der programmatischen Vagheit verbleiben. Unter anderem wird mit einem Zitat aus dem populären, 1882 im Brockhaus Verlag auf Deutsch erschienenen Werk *die umsegelung asiens und europas auf der vega* des schwedischen Polarforschers Adolf Erik Nordenskiöld der Tod Berings thematisiert, der in tragischer Weise auf einen von diesem selbst entwickelten unsachgemäßen Schutzmechanismus gegen die arktische Kälte zurückgeführt wird:

14 Eliade 1957, S. 18. Vgl. Janetzki 1982, S. 95.

15 Bayer 1996, S. 533.

„er [Vitus Bering, R.M.] wurde gewissermaßen lebendig auf der [späteren Bering-]insel begraben, die jetzt seinen Namen trägt, da er schließlich nicht mehr gestattete, dass man den Sand fortnahm, der von den Wänden der Sandgrube (in welcher er zu seinem Schutze lag und die mit einem Segel bedeckt war) über ihn herabrollte. Er meinte nämlich, dass der Sand den erstarrenden Körper erwärme. Ehe die Leiche richtig begraben werden konnte, musste sie deshalb aus ihrem Bett ausgegraben werden, ein Vorgang, der einen unangenehmen Eindruck auf die Überlebenden gemacht zu haben scheint“ (Bayer 2014, S. 71).

An Stellen wie dieser trägt das Verfahren der Montage, das gerade auch die Zusammenstellung unterschiedlichster Quellen im Index kennzeichnet, wiederholt dazu bei, exotisierende Perspektiven auf das anthropologisch-psychologische Modell des kreativen „raptus“, das vermeintlich in verstärktem Maß bei nicht-europäischen Völkern anzutreffen sei, mit Charakterisierungen einer klassischen europäischen Entdeckerfigur wie Vitus Bering zu vermischen und entsprechend klare Zuordnungen und Wertungsmaßstäbe aufzubrechen: Die geläufige Abgrenzung zwischen vermeintlich rationalem westlichem Denken und bestimmten, aus eurozentrischer Perspektive tendenziell als irrationaler Aberglaube abgewerteten nicht-europäischen Traditionen des Denkens und der Spiritualität wird als arbiträr und kontingent vorgeführt. Hierin liegt eine primitivistisch und zugleich postkolonial ausgerichtete Pointe von Bayers Text.

In einem weiteren im Index zitierten Lexikoneintrag wird der „raptus“ unter Verweis auf „die psychologie“ als „ein plötzlicher und unerwarteter Ausbruch heftiger und gefährlicher Aktivität aus der Ruhe heraus“ beschrieben, „vorkommen[d] bei verschiedenen Geisteskrankheiten“ (S. 67). Gleich im Anschluss wird ein aphoristisch zugespitzter Passus („raptus est abstractio & alienatio & illustratio animae“, ebd.) aus dem Abschnitt „De raptu & extasi“ aus dem dreibändigen Werk *De occulta philosophia* des Agrippa von Nettesheim von 1533 zitiert. Das vollständige Zitat lautet „Raptus est abstractio et alienatio et illustratio animae a Deo proveniens, per quem Deus animam a superioribus delapsam ad inferiora rursus ab inferioribus retrahit ad superiora.“¹⁶ Bayer schreibt seiner Hauptfigur vor

¹⁶ Agrippa 1992.

diesem Hintergrund das Vermögen zu, in einem gewissen Zustand temporär „alles in einem Punkt zu verbinden“ – hierbei lässt sich an die Herstellung überraschender gedanklicher Verknüpfungen durch spontane Einfälle denken, die sich plötzlich auf Grundlage heteronomer Faktoren, hier eben einer schweren neurologischen Erkrankung, einstellen und einem Individuum somit unwillkürlich und nicht durch sein aktives Handeln zuteil werden. Die besonderen kreativen Fähigkeiten solcher Individuen wie Bering werden, wenn sie denn überhaupt anerkannt werden, hier auf die Möglichkeit des Selbstverlusts und der Ich-Schwäche zurückgeführt. Die positive Wertung entsprechender Konzepte des nicht-teleologischen Denkens und Handelns wird auch durch Bayers weitere Charakterisierung von Berings *modus operandi* im Vorwort nahegelegt: „so steigt bei ihm nur ein Verdacht auf, wo andere – zu recht oder unrecht – bewusst ein Ziel angestrebt hätten“¹⁷ – nach dieser Darstellung ist Bering also gerade aufgrund seiner (womöglich) pathologischen Konstitution in der Lage, erfolgreich oder zumindest folgenreich mit vagen Verdachtsmomenten und Andeutungen statt mit eindeutigen Zielsetzungen, Aussagen und Entschlüssen zu operieren. Ein Glücks- oder Erfolgsrezept Berings, das dieser allerdings, wie die Anekdote von seinem tragischen Tod illustriert, durchaus nicht immer konsequent anwendet, besteht demnach im Verzicht auf teleologisches Suchen und Streben und in der Bereitschaft dazu, ent- oder auch verrückt zu werden. Neben der Idee, sich dem „rausch“ hinzugeben und gerade auf dieser Grundlage kreativ zu handeln, wird allerdings auch die Vorstellung ins Spiel gebracht, dass es darauf ankomme, entsprechende Zustände der heteronomen Entrückung doch wieder in autonomer Weise zu kontrollieren und wenn nicht zu überwinden, so doch in den Griff zu bekommen. Diese Idee kommt in einem weiteren an zentraler Stelle wiedergegebenen Zitat aus Eliades *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik* zum Ausdruck, welche die Vorstellung des heroisch handelnden Meisters und insofern auch des heldenhaften großen Mannes, den Bayers Anti-Heldenbiographie ja eigentlich dementiert, am Beispiel der Figur des durch

¹⁷ Bayer 1996, S. 533.

Übung zur Vollendung gelangten Schamanen-Meisters doch wieder aufruft:

[I]mmer ist die Rede von einer Heilung, einer Bemeisterung, einer Gleichgewichtsherstellung, welche eben durch die Ausübung des Schamanismus erreicht wird, nicht dem Umstand, dass er epileptische Anfälle hat, verdankt zum Beispiel der Eskimo- oder indonesische Schamane seine Kraft und sein Ansehen, sondern dem Umstand, dass er sie meistert. Von aussen gesehen hat man leichtes Spiel, zwischen der Phänomenologie des Meryak oder Menerik und der Trance des sibirischen Schamanen eine Menge Ähnlichkeiten zu finden, aber der wesentliche Unterschied bleibt dabei die Fähigkeit des Schamanen, seine ‚epileptische Trance‘ mit dem Willen hervorzurufen. Und mehr als dies: die Schamanen, scheinbar so ähnlich den Epileptikern und Hysterikern, geben Proben einer übernormalen Nervenkonstitution. Sie vermögen sich mit einer Intensität zu konzentrieren, welche dem profanen Menschen unerreichbar bleibt; sie trotzen erschöpfenden Anstrengungen; sie beobachten ihre Bewegungen in der Ekstase (S. 78).

Gegen eine solche Lesart spricht jedoch, dass Bering gerade keine solche Überwindungsfähigkeit zugeschrieben wird – vielmehr vertieft er sich in den zitierten Erzählszenen immer weiter in den jeweiligen Zustand, der ihn gerade ergreift, und gibt sich diesem ohne Widerstandsfähigkeit hin. In diesen Szenen erscheint er als weder willens noch in der Lage, seine Empfindungen und Handlungen wieder unter autonome Kontrolle zu bringen. Er kann insofern gerade kein Vorbild für Willensstärke und das Streben nach Selbstbehauptung abgeben, wie es das klassische Entdeckermodell nahelegen würde, sondern repräsentiert viel eher eine fragile Subjektivität und eine mit Bernhard Waldenfels „pathisch“¹⁸ zu nennende Rezeptivität. Dass seine Entdeckungshandlungen durch seine Rauschzustände erst ermöglicht werden, wird ebenso wenig bestätigt wie die Möglichkeit, dass sie gewissermaßen unbeschadet seiner Rauschzustände parallel oder nebenher zu diesen ablaufen – es könnte daher auch ebenso gut sein, dass Bayers Bering sein eigentliches imperial-koloniales Geschäft über seine im-

¹⁸ Vgl. Waldenfels 2006, insbes. S. 34-55.

mer intensivere Selbsterfahrung aus den Augen verliert. Dass hier letztlich offenbleibt, wofür seine Räusche und Ekstasen gut oder hilfreich beziehungsweise gerade nicht gut und schädlich sind, also welche Folgen und Konsequenzen sie für Bering selbst und vor allem für andere haben, erscheint im Kontext der inhaltlichen Programmik des Textes insgesamt als vollkommen konsequent.

6. Fazit: Bayers Montagetext als ein formales und inhaltliches Dementi klassischer heroischer Kreativitätsmodelle im Zeichen des „raptus“ und der Ekstase

Durch ein Verfahren der konstellativen Montage dekonstruiert Bayer in seiner Auseinandersetzung mit dem Genre der Entdeckerbio-graphie in *der kopf des vitus bering* das Figurenschema des wirkmächtigen Entdeckers und zugleich das allgemeine Phantasma der individuellen, aus eigener Schaffenskraft und strategischem Vorgehen hervorgehenden Leistung. Der Text legt es nahe, die kreativen Hervorbringungen vermeintlich großer Individuen vor allem auf heteronome und kontingente Faktoren zurückzuführen: Was diese vollbracht haben, hätte demnach immer ebenso gut nicht oder ganz anders geschehen können, auf jeden Fall hängt der jeweilige Ausgang nicht davon ab, was die jeweiligen Akteure tun wollten oder nicht tun wollten. Zugleich betont Bayer die an Banalität grenzende Sinnfreiheit solcher Zustände und ihrer Folgen für das praktische Handeln: Eine ausdrückliche Wertung des dargestellten Geschehens findet daher so gut wie nicht statt, und dessen Bedeutsamkeit in Form weitreichender Folgen wird ebenfalls nicht oder nur in ironischer Form thematisiert. Dieser Auffassung korrespondiert wiederum das literarische Montageverfahren als ein Darstellungsprinzip produktiver ästhetischer Anti-Originalität und Anti-Individualität.

Der situationsverändernde Charakter von Berings Handeln, der ja ein Kernkriterium für das Vorliegen von Kreativität darstellt, wird entweder ganz negiert oder nicht seinen eigenen Vermögen zuge-rechnet. Gerade in diesem Verzicht liegt eine kritische Pointe be-gründet: Ganz im Sinne eines allgemeinen Ziels experimenteller

Poetiken der Nachkriegsjahrzehnte, das darin besteht, „Schluss mit dem Abendland“¹⁹ zu machen (so der Titel eines Sammelbands von Thomas Eder und Klaus Kastberger zur literarischen Nachkriegsavantgarde in Österreich), stellt Bayers Text im Zeichen des „raptus“ die Vorstellung des kreativen Heroismus ebenso wie die Idee einer qualitativen Überlegenheit westlicher über nicht-westliche Praktiken des Denkens und der Kreativität in Frage. Die expansive Logik des nach außen gerichteten ‚Immer mehr‘, wie sie sich in Entdeckungsreisen und Expeditionen dokumentiert, wird durch das Prinzip der Ekstase als einer produktiven Stasis, die mit intensivierter Erfahrung einhergeht, ersetzt: Die Reise des Vitus Bering geht in Konrad Bayers Version nach innen und nicht nach außen, sie führt aber auch nicht zu irgendeiner Form der mystischen Erkenntnis oder des Sinn- und Bedeutungsgewinns, sondern bringt, wenn überhaupt, nur selbstbezügliche Erregungszustände hervor.

Quellenverzeichnis

- Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius: *De occulta philosophia libri tres*. Compagni, Perrone V. (Hg.). Leiden: Brill 1992 (= *Studies in the History of Christian Thought* 48).
- Bayer, Konrad: *der kopf des vitus bering*. Hg. und mit einem Nachwort von Günther Eisenhuber. Salzburg und Wien: Jung und Jung 2014 (= *Österreichs Eigensinn*).
- Bayer, Konrad: *Sämtliche Werke*. Hg. von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV-Klett Cotta 1996.
- Borchard, Beatrix: *Lücken schreiben. Oder: Montage als biographisches Verfahren*. In: Bödeker, Hans Erich (Hg.): *Biographie schreiben*. Göttingen: Wallstein 2003 (= *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft* 18), S. 211-242.
- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Michel, Christoph (Hg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1999.
- Eder, Thomas / Kastberger, Klaus (Hg.): *Schluss mit dem Abendland. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*. Wien: Zsolnay 2000 (= *Profile* 5).
- Eisenhuber, Günther: „er schmiedete seinen kopf und zeigte ihm, wie man die buchstaben darin lesen kann“. *Die Köpfe in der kopf des vitus bering*. In: Eder, Thomas / Kastberger, Klaus (Hg.): *Konrad Bayer. Texte, Bilder, Sounds*. Wien: Zsolnay 2015 (= *Profile* 22), S. 72–83.

¹⁹ Vgl. Eder / Kastberger 2000.

- Eliade, Mircea: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik. Zürich und Stuttgart: Rascher 1957.
- Freud, Sigmund: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Band XII: Werke aus den Jahren 1917–1920. Hg. von Anna Freud. Frankfurt am Main: S. Fischer³1966, S. 1–12.
- Gess, Nicola: Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin). München: Wilhelm Fink 2013.
- Greenblatt, Stephen: Marvelous Possessions. The Wonder of the New World. Chicago: University of Chicago Press 1991.
- Janetzki, Ulrich: Alphabet und Welt. Über Konrad Bayer. Königstein im Taunus: Hain 1982.
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. Band 1: Erstes und Zweites Buch. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch¹⁷2003.
- Niehoff, Reiner: polwärts/blau. Konrad Bayers Der Kopf des Vitus Bering und die Berichte von den Reisen ins Eis. In: Blaschke, Bernd / Falk, Rainer / Linck, Dirck / Lubrich, Oliver / Wißmann, Friederike / Woltersdorff, Volker (Hg.): Umwege. Ästhetik und Poetik exzentrischer Reisen. Bielefeld: Aisthesis 2008.
- Presler, Gerd: L'art brut. Kunst zwischen Genialität und Wahnsinn. Köln: Dumont 1981.
- Ripplinger, Stefan: Konrad Bayers Namen. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur 79 (August 2012): Spiel auf Leben und Tod. Die Auferstehung des Konrad Bayer, S. 93–96.
- Schnicke, Falko: „19. Jahrhundert“. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 245–252.
- Steinlechner, Gisela: Konrad Bayer: ‚der kopf des vitus bering‘. Selbstversuch mit Menschenfressern und möglichen Sätzen. In: Wimmer, Herbert J. (Hg.): Strukturen erzählen. Die Moderne der Texte. Wien: Praesens 1996, S. 466–492.
- Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Privatdozent Dr. habil. Reinhard M. Möller

ORCID-ID: 0000-0001-7263-748X

Goethe-Universität Frankfurt am Main

Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik

Norbert-Wollheim-Platz 1

60629 Frankfurt am Main

E-Mail: reinhard.m.moeller@googlemail.com

„Kafka in Ekstase“. Brods Bild und Kafkas Schreibpraxis

Paola Di Mauro (Universität Messina, Italien)

Abstract Deutsch:

Der Beitrag befasst sich mit der Verwendung des Begriffs „Ekstase“ im Zusammenhang mit dem Schreibprozess von Franz Kafka – eines Begriffs, der auf Max Brod zurückgeht und insbesondere mit der Entstehung von *Das Urteil* Ende September 1912 verknüpft ist. Brods vielzitierte Beschreibung trug maßgeblich zur Ausbildung eines Deutungsmodells bei, das Kafka als ekstatischen Schriftsteller zeichnet, dessen Werke in Momenten rasender Inspiration und kreativer Entrückung entstehen.

Doch inwieweit ist diese Interpretation tatsächlich haltbar? Die sogenannte „Ekstase“ – eine weitgehend rezeptionsgeleitete und nachträglich kanonisierte Zuschreibung – lässt sich vor allem als Wahrnehmungseffekt Brods verstehen, der den realen, systematisch organisierten Schreibgewohnheiten Kafkas grundlegend widerspricht.

Anhand von Tagebuchnotizen und Briefen werden hier Kafkas Überlegungen zu seinem literarischen Schaffensprozess nachvollzogen und die materiellen Bedingungen des Schreibens präzise beschrieben. Dazu zählen insbesondere Schlaf, Ernährung, körperliche Bewegung sowie die bewusste Gestaltung des Tagesrhythmus im Kontext der Lebensreformbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts, zu denen Kafka in enger Beziehung stand. Vor diesem Hintergrund erscheint Kafkas Suche nach einem Raum für Kreativität und Schreiben nicht als romantisch-dekadente Ekstase, sondern als eine Form der Selbstgestaltung im Zeichen der Moderne – tief verwurzelt im mitteleuropäischen Kultur- und Erfahrungshorizont zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Schlüsselwörter: Kafka, Ekstase, Schreibprozess, Kreativität, Rezeption, Lebensreform

"Kafka in Ecstasy": On the Questionability of a Category

Abstract English:

This paper examines the use and reception of the term "ecstasy" in connection with Franz Kafka's writing process – a notion that goes

back to Max Brod and is most closely associated with the creation of *The Judgment* in late September 1912. Brod's much-cited account played a decisive role in shaping an interpretive model that presents Kafka as an ecstatic writer, whose works emerge in moments of frenzied inspiration and creative rapture.

But to what extent can this interpretation be sustained? The so-called "ecstasy" – largely a reception-driven and retrospectively canonized attribution – can primarily be understood as Brod's perception, one that stands in marked contrast to Kafka's actual, systematically organized writing practices.

Drawing on diary entries and letters, the article reconstructs Kafka's reflections on his literary production and describes in detail the material conditions of writing. These include sleep, diet, physical exercise, and the deliberate structuring of daily rhythms within the context of the early twentieth-century *Lebensreform* movements, with which Kafka was closely connected. Against this background, Kafka's search for a space for creativity and writing appears not as a form of romantic-decadent ecstasy, but rather as a mode of self-fashioning in the spirit of modernity – deeply rooted in the Central European cultural and experiential horizon of the early twentieth century.

Keywords: Kafka, ecstasy, writing process, creativity, reception, *Lebensreform*

Wie ein Leithammel

Walter Benjamin war der Erste, der sich dezidiert gegen die von Max Brod vertretene, theologisch aufgeladene Deutung des Werkes von Franz Kafka wandte¹ – eine Auslegung, die heute weitgehend abgelehnt wird, da sie eine überzeichnete und ideologisch stark überformte Perspektive nicht nur auf Kafkas literarisches Schaffen, sondern zugleich auf seine Person als Autor nahelegt. Trotzdem ist Brods Sichtweise auf Kafkas Schreiben keineswegs bedeutungslos geworden, sondern hat die Rezeption bis in die Gegenwart hinein nachhaltig geprägt, nicht zuletzt deshalb, weil ohne seine vielfach unternommenen Rettungsaktionen das literarische

¹ Benjamin 2006, S. 409-438.

Werk Kafkas mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht für die Nachwelt erhalten geblieben wäre.

Milan Kundera bezeichnete es später als einen Verrat an der Freundschaft zwischen den beiden,² dass Brod sämtliche Texte ohne Auswahl veröffentlichte – einen Verrat, den Brod mit vollem Bewusstsein und juristischer Entschlossenheit beging, entgegen der testamentarischen Verfügung Kafkas, deren interpretative Reichweite allerdings Gegenstand anhaltender literaturkritischer Spekulationen geblieben ist.³

Bereits seit den frühen 1930er Jahren begann Brod, Texte aus Kafkas Nachlass zu veröffentlichen, wobei er aktiv in die Textgestalt eingriff. Er verlieh Fragmenten Titel, montierte unvollständige Passagen zu vermeintlich geschlossenen Werken und ließ dabei seine eigene Interpretation maßgeblich in die editorische Arbeit einfließen – ein Vorgehen, das sich exemplarisch am *Process* zeigt, der im April 1925 erstmals erschien.⁴ In ähnlicher Weise verfuhr Brod mit dem *Brief an den Vater*, den er nicht als privaten Brief veröffentlichte, sondern bewusst in den Kontext von Kafkas Prosaschriften einordnete – nämlich in das Umfeld der *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*⁵. Auch im Fall der *Beschreibung eines Kampfes*, jener frühen Erzählung, die um 1903/1904 entstand und an der Kafka am längsten arbeitete, nahm Brod eine tiefgreifende Intervention vor: Er erstellte eine Mischfassung aus den beiden Hauptversionen A und B⁶ und ergänzte den Text mit eigenen Kommentaren, die eine spätere philologische Rekonstruktion erheblich erschwerten.⁷ Gerade dieser frühe Text, der im Verlauf von etwa sechs Jahren bis 1910 entstand, dokumentiert eindrucksvoll, dass Kafka zeitweise einer konsequenten, systematisch angelegten Schreibpraxis folgen konnte.

Der meist fragmentarische Schreibstil Kafkas, der zu Lebzeiten nur relativ wenig veröffentlichte und dessen Werk erst nach sei-

2 Kundera 2014.

3 Kilcher 2013, S. 213-234.

4 Kafka 1925.

5 Kafka 1953, S. 162-223. Vgl. Kafka 2013, S. 143-217.

6 Kafka 1936.

7 Vgl. Kafka 1969 und Kafka 1993, S. 54-169.

nem Tod in immer größerem und wechselndem Umfang zugänglich gemacht wurde, spiegelt einen komplexen literarischen Prozess wider, in dem sich verschiedene Phasen intensiver schöpferischer Produktivität abwechseln.

In einem persönlich gehaltenen Brief an Oskar Pollak vom 24. August 1902 lassen sich die Merkmale der Schreibtechnik Kafkas erkennen, auch wenn es sich um eine biographisch-epistolare Mitteilung handelt: „Ich saß also an meinem schönen Schreibtisch und schrieb den zweiten Brief an Dich. Du weißt, ein Brief ist wie ein Leithammel, gleich zieht er zwanzig Schafbriefe nach“.⁸

Diese wiederkehrenden Wechsel zwischen Phasen erhöhter und verringerter Produktivität gingen stets mit Momenten der Selbstkritik und der reflexiven Bewertung des eigenen Schreibprozesses einher. So notierte der Schriftsteller am 26. März 1912 in sein Tagebuch: „Nur nicht überschätzen, was ich geschrieben habe, dadurch mache ich mir das zu Schreibende unerreichbar“.⁹

Die fragmentarische Gestalt vieler Texte Kafkas ist daher nicht allein als Ausdruck mangelnder Vollendung zu verstehen, sondern vielmehr als Manifestation eines radikalen literarischen Selbstanspruchs, der das Schreiben selbst immer in Frage stellte. Dass alle seine Romane unvollendet geblieben sind, ist in diesem Zusammenhang keineswegs als biographische Begebenheit zu deuten, sondern vielmehr als strukturelles Kennzeichen seiner Poetik.

Am 8. Dezember 1914, während er an *Der Process* arbeitete, brachte Kafka diese Spannung zwischen literarischem Anspruch und dem gleichzeitigen Unvermögen, ein Werk zu gestalten und zu vollenden, beeinflusst durch eine körperlich-emotionale Erfahrung, mit großer Genauigkeit zum Ausdruck.

Gestern zum erstenmal seit längerer Zeit in zweifelloser Fähigkeit zu guter Arbeit. Und doch nur die erste Seite des Mutterkapitels geschrieben, da ich schon *zwei Nächte fast gar nicht geschlafen hatte*, da sich schon am Morgen *Kopfschmerzen* gezeigt hatten und da ich vor dem nächsten Tag allzugroße *Angst* hatte. Wieder eingesehn, daß alles bruchstückweise und nicht im Laufe des größten Teiles der

⁸ Kafka 1999, S. 12

⁹ Kafka 1990, S. 413.

Nacht (*oder gar in ihrer Gänze*) Niedergeschriebene minderwertig ist und daß ich zu diesem Minderwertigen durch *meine Lebensverhältnisse* verurteilt bin.¹⁰

Zunächst scheint hier vieles dem Bild eines ekstatischen Schreibens zu entsprechen: Das plötzliche Auftauchen der Fähigkeit zum kreativen Schreiben; der Schreibimpuls, der sich auf wenige Zeilen beschränkt; die schlaflosen Nächte; die Angst; die fragmentarische Form – „bruchstückweise“; schließlich die Betonung der Nacht. Doch Kafka präzisiert: „des größten Teils der Nacht“ – oder gar der ganzen.

Diese exakte zeitliche Bestimmung steht bereits im Widerspruch zu einer ungezügelter, zeitenthobenen Vorstellung von „Ekstase“. Ebenso unterscheidet sich die bewusste Verbundenheit mit den äußeren Lebensumständen – den „Lebensbedingungen“ einschließlich der präzise benannten psychophysischen Faktoren (der Nachtschlaf, Kopfschmerzen, Angstzustände) –, mit denen der Schriftsteller die Bedingungen seines Schaffensprozesses beschreibt, grundlegend von der Vorstellung einer entgrenzten, ekstatischen Inspiration. Bereits hierin lassen sich Spuren einer bewussten Schreibtechnik erkennen, die äußere Bedingungen und ihre Variationen nicht nur registriert, sondern systematisch berücksichtigt. Zeitliche und räumliche Faktoren werden genau markiert, beobachtet und in den Schreibprozess integriert. Der Schriftsteller erscheint keineswegs losgelöst von der materiellen Dimension der Existenz; vielmehr wird diese zu einer ständig wirksamen, oft widerständigen Variable, die im Schreibprozess immer wieder zu berücksichtigen ist.

Die Erfindung der Ekstase

Brod's Blick ist jedoch nicht nur aus editorischer Perspektive von Bedeutung, sondern entfaltet zugleich eine langfristige kanonisierende Wirkung: Er etablierte das Bild eines „ekstatischen“ Kafka – eine Deutung, die die spätere Rezeption nachhaltig beeinflusste

¹⁰ Ebd., S.706. Hervorhebung von mir.

und auf lange Sicht strukturell prägte. Indem Brod diese Charakterisierung in Umlauf brachte, schuf er eine Deutungsfolie, die es der literaturkritischen Tradition erlaubte, Kafkas Schreiben unter dem Vorzeichen ekstatischer Inspiration zu lesen und zu interpretieren. Auch Reiner Stach widmet diesem Motiv in seiner umfangreichen Kafka-Biographie ein eigenes Kapitel: „Ekstase des Anfangs: DAS URTEIL und DER HEIZER“.¹¹ Die folgende Untersuchung setzt sich mit dieser Vorstellung kritisch auseinander und fragt nach den Voraussetzungen und Grenzen des Ekstase-Begriffs im Kontext von Kafkas literarischem Schaffen.

Zunächst ist festzuhalten, dass die Definition von „Ekstase“ stark von den jeweiligen Epochen und Disziplinen abhängt und daher stets in einem spezifischen historischen und kulturellen Kontext präzisiert werden muss.¹² Im vorliegenden Zusammenhang wird der Begriff in Anlehnung an den heutigen Sprachgebrauch allgemein verstanden als: „Verzückung, Entrückung; rauschhafter Zustand, in dem der Mensch der Kontrolle seines normalen Bewusstseins entzogen ist“.¹³

Noch vor jeder systematischen Einordnung bleibt jedoch von zentraler Bedeutung, dass „*Ekstase*“ ein Wort ist, das Kafka selbst niemals verwendet hat – weder in den Tagebüchern noch in der umfangreichen Korrespondenz. Und dies, obwohl der Autor, wie bereits erwähnt, in diesen Schriften häufig und mit bemerkenswerter Ausführlichkeit über seinen Schreibprozess reflektiert.

Ein aufschlussreicher Beleg hierfür findet sich in dem oft zitierten Brief an Oskar Pollak vom 27. Januar 1904, in dem der junge Kafka sein Ideal des Schreibens in einer Formulierung beschreibt, die dem Bild einer warmen, rauschhaften Entrückung geradezu diametral entgegensteht: „[E]in Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns“.¹⁴

Im Zentrum dieses oft zitierten Bildes steht nicht das ekstatische Aufgehen in einem rauschhaften Schöpfungsakt, sondern vielmehr

¹¹ Alt 2005, S. 645, Vgl. Daiber 2024, S. 109-136, Stach 2002, S. 108-123.

¹² Vgl. hierzu beispielweise Koebner 2012.

¹³ Duden 2001, S. 453.

¹⁴ Kafka 1999, S. 36.

ein präziser, fast gewaltsam wirkender Eingriff – eine Handlung, die mit innerer Beherrschtheit und äußerster Strenge ausgeführt wird. Kafka entwirft hier ein inneres Bild des Schreibens als disziplinierter, systematischer Praxis, die er nicht nur in seinen Tagebuchaufzeichnungen, sondern auch in der Korrespondenz ausdrücklich reflektiert. Besonders klar wird dies in einem Brief an Felice Bauer vom 26. Juni 1913, in dem der Autor diese Praxis in prägnanten Bildern beschreibt:

Schreiben in diesem Sinne ist ein tieferer Schlaf, also Tod, und so wie man einen Toten nicht aus seinem Grabe ziehen wird und kann, so auch mich nicht vom Schreibtisch in der Nacht. Das hat nichts Unmittelbares mit dem Verhältnis zu Menschen zu tun, ich kann eben nur auf *diese systematische, zusammenhängende und strenge Art* schreiben und infolgedessen auch nur so leben.¹⁵

Diese Vorstellung einer organisierten, regelhaften und auf Wiederholung beruhenden Arbeitsweise findet ihre Stütze in den Angaben Brod's zu Kafkas literarischen Vorlieben: Genannt werden unter anderem Thomas Manns *Tonio Kröger*, Hamsun, Hesse, Flaubert, Kassner; darüber hinaus Emil Strauß, Wilhelm Schäfer, Carossa, Hebel's *Schatzkästlein*, Fontane, Stifter, Speyer, Gogol, Dostojewski, Tolstoi, Strindberg, Kleists Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege, Goethe, die Bibel und Hofmannsthals *Lord Chandos*.¹⁶

Es handelt sich um eher unscheinbare, oft unauffällige literarische Werke, die Kafka bei seiner Suche nach der „inneren Wahrheit“ Orientierung boten. Zugleich eröffnet die von Brod zusammengestellte Liste von Kafkas literarischen Vorlieben einen Zugang zum Verständnis seiner fragmentarischen Schreibweise, die sich dort nicht weiter entfalten konnte, wo eine Übereinstimmung zwischen Form und Inhalt nicht mehr herzustellen war.

Die spezifische Zuschreibung von „Ekstase“ in Bezug auf Kafkas Schreiben, die das Bild des Autors über lange Zeit geprägt hat, lässt sich jedoch auf einen klar bestimmten Ursprung, ein konkre-

¹⁵ Kafka 2001, S. 221-222. Hervorhebung von mir.

¹⁶ Brod 1977, S. 49.

tes Ereignis zurückführen: Am 29. September 1912 kehrten Max Brod und Felix Weltsch von einer Italienreise zurück und wurden von Franz Kafka am Prager Bahnhof empfangen.

In Brods Tagebuch, datiert auf den 1. Oktober 1912, das mit diesem Ereignis in Zusammenhang steht, finden sich zwei zentrale Formulierungen: „Kafka in Ekstase“ und „Kafka in unglaublicher Ekstase“.¹⁷ Gemeint ist damit die Nacht vom 22. September 1912, in der es Kafka erstmals gelang, ein Fragment zu einem vollständig abgeschlossenen literarischen Text zu verdichten.

Kafkas Tagebucheintrag vom 23. September bietet seine Perspektive auf die Realität, die Brod als „Ekstase“ etikettierte. Die Beschreibung ist hinlänglich bekannt:

Diese Geschichte *das Urteil* habe ich in der Nacht vom 22 zum 23 von 10 Uhr abends bis 6 Uhr früh in einem Zug geschrieben. Die vom Sitzen *steif gewordenen Beine* konnte ich kaum unter dem Schreibtisch hervorziehen. Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte wie ich *in einem Gewässer* vorwärtskam. Mehrmals in dieser Nacht trug ich *mein Gewicht auf dem Rücken*. Wie alles gewagt werden kann, wie für alle, für die fremdesten Einfälle ein großes Feuer bereit ist, in dem sie vergehn und auferstehn. Wie es vor dem Fenster blau wurde. Ein Wagen fuhr. Zwei Männer über die Brücke giengen. Um 2 Uhr schaute ich zum letztenmal auf die Uhr. Wie das Dienstmädchen zum ersten Mal durchs Vorzimmer gieng, schrieb ich den letzten Satz nieder. Auslöschten der Lampe und Tageshelle. Die leichten Herzschmerzen. Die in der Mitte der Nacht vergehende Müdigkeit. Das zitternde Eintreten ins Zimmer der Schwestern. Vorlesung. Vorher das Sichstrecken vor dem Dienstmädchen und Sagen: ‚Ich habe bis jetzt geschrieben‘. Das Aussehn des unberührten Bettes, als sei es jetzt hereingetragen worden. Die bestätigte Überzeugung, daß ich mich mit meinem Romanschreiben in schändlichen Niederungen des Schreibens befinde. Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele.¹⁸

In dieser Passage wird die präzise zeitliche Unterteilung von Kafkas Schreiben besonders deutlich: Das eigentliche Ereignis findet

¹⁷ Ebd., S. 113.

¹⁸ Kafka 1990, S. 460-461. Hervorhebung von mir.

in der Nacht vom 22. auf den 23. September statt, exakt zwischen 22 Uhr abends und 6 Uhr morgens. Die Darstellung erinnert beinahe an eine minutiös geführte Chronik, die den Verlauf des Schreibprozesses in seiner zeitlichen und körperlichen Dimension festhält.

Dabei durchdringen sich zwei Ebenen: Einerseits verbinden sich die körperlichen Details – etwa die vom Sitzen steif gewordenen Beine oder das auf dem Rücken lastende Gewicht – mit dem Schöpfungsprozess, der sich in der Metapher eines „Gewässers“ manifestiert, durch das sich der Schreibende vorwärtsarbeitet. Andererseits steht dem das Bild eines großen Feuers gegenüber, in dem jede äußere Idee gewagt werden kann, das für alle bereitsteht und mit einer kollektiven Vorstellungswelt verknüpft ist. Hinzu treten die räumlichen Elemente der Umgebung: die Brücke, die vom Fenster aus sichtbar ist und in Kafkas späteren Werken häufig wiederkehrt.

Auch die präzise Uhrzeit – zwei Uhr morgens –, die den Moment markiert, in dem die Müdigkeit einsetzt, fällt ins Auge. Gerade diese konkrete Fixierung auf die äußeren Bedingungen unterscheidet Kafkas Beschreibung von der Idee einer „zeitlosen“ Ekstase und zeigt vielmehr eine genaue Selbstbeobachtung seines schöpferischen Prozesses. Der Text gipfelt in einer Betrachtung, die die gemachte Erfahrung zusammenfasst: Schreiben war für Kafka nur möglich in einer spezifischen Wechselwirkung zwischen Körper und Seele, in einem Zustand vollständiger, bewusster Öffnung, der sich nicht mit der Vorstellung einer ungebundenen Ekstase deckt, sondern eine methodisch geführte, körperlich verankerte Erfahrung bezeichnet. Die von Kafka hervorgehobene psychophysische Dimension ist daher als wesentlicher Bestandteil seines Schreibprozesses zu betrachten.

Reformierte Zeit

Kafkas verkörperte Schreibpraxis begann sich bereits im Verlauf seiner Studienzeit herauszubilden und stand in engem Zusammenhang mit der Idee eines „natürlichen Körpers“, wie sie im Rah-

men der Lebensreformbewegung vertreten wurde. Diese Bewegung, die – zunächst als Reaktion auf das Impfgesetz von 1876 – gegen Ende des 19. Jahrhunderts im Deutschen Reich entstand, verbreitete sich im mitteleuropäischen Raum rasch und entwickelte sich in kurzer Zeit zu einem breit gefächerten kulturellen Phänomen.¹⁹ Als Gegenbewegung zur zunehmenden Beschleunigung und Verdichtung des städtischen Lebens propagierte die Lebensreform eine Rückkehr zur Natur, verbunden mit alternativen Lebensstilen, einer neuen Diätetik und neuartigen Körpertechniken. Der Begriff „Körpertechniken“ geht dabei auf Marcel Mauss zurück, der in seiner berühmten Abhandlung über die *Techniken des Körpers*²⁰ aufzeigt, dass selbst scheinbare Grundfunktionen wie Schlafen, Essen oder Gehen nicht als natürliche, sondern als kulturell erlernte und historisch wandelbare Praktiken zu verstehen sind.

Viele Aspekte von Kafkas ethnografischem Blick, wie ihn Gerhard Neumann in seiner Studie eingehend beschrieben und analysiert hat,²¹ lassen sich in unmittelbare Beziehung zu dem naturreformerschen Umfeld von Kafkas frühen juristischen Studien sowie zu seiner Begegnung mit Hans Gross setzen. Wie ich in meinem Buch *Kafka – quasi come un giurista. Genealogia di una trasformazione letteraria 1920-1902* [*Kafka – fast wie ein Jurist. Genealogie einer literarischen Transformation (1920-1902)*] herausgestellt habe, kann dieser Zusammenhang als grundlegende Voraussetzung für das Verständnis von Kafkas Poetik gelten und hat seine literarische Produktion, wie in einer rückblickenden Rekonstruktion deutlich wird, nachhaltig beeinflusst.²²

In dieser Zeit eignete sich Kafka in unterschiedlichen naturheilkundlichen Einrichtungen verschiedene neue Alltagsgewohnheiten an: beginnend im „Weißen Hirsch“ bei Dresden, einer Anstalt, die später auch Thomas Mann und Rainer Maria Rilke besuchten, in der Kafka im Sommer 1903 unter der Leitung von Heinrich Lah-

¹⁹ Krabbe 1998, S. 73-75.

²⁰ Mauss 1975, S. 197-220.

²¹ Neumann 2002, S. 325-345.

²² Di Mauro 2025c.

mann weilte, über das Wasserheilzentrum in Zuckmantel zwei Jahre später bis hin zu den Aufenthalten in radikalen Naturheilhäusern wie jenen in den bekannten Zentren von Warnsdorf und im Jungborn in den Jahren 1911 und 1912.

Dass die beschleunigte Dynamik der industrialisierten Moderne tiefgreifende Auswirkungen auf die Gesellschaft hatte, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass parallel zu Kafkas wiederholten Aufenthalten in diesen „natürlichen Sanatorien“ eine Vielzahl weiterer Einrichtungen entstand, in denen vor allem Angehörige der jüdischen Bourgeoisie „Regeneration“ suchten.²³ Beispielhaft lassen sich hier die Kurorte des böhmischen Kurdreiecks nennen – Marienbad, Karlsbad und Franzensbad –, die auch von Kafkas Familie besucht wurden. Ziel dieser Einrichtungen war es, der als „Krankheit des Jahrhunderts“ bezeichneten Neurose entgegenzuwirken, und zwar in einer Epoche, in der das Leben in wachsendem Maße durchgetaktet erschien und das Bedürfnis nach Ruhe und Erneuerung immer dringender wurde.²⁴

Vor diesem Hintergrund erscheinen Kafkas Körperpraktiken keineswegs als Ausdruck individueller Exzentrizität, sondern vielmehr als bewusster Versuch, einen performativ verstandenen Schreibkörper zu entwickeln, der tief im Naturmythos verwurzelt ist und auf eine tiefgreifende Umgestaltung alltäglicher Vorgänge zielt. Diese Veränderungen lassen sich zugleich als Versuch einer Reform der Lebensweise der Vätergeneration deuten und sind daher im weiteren Kontext der mitteleuropäischen Moderne zu betrachten – eines kulturellen Horizonts, in dem das Bild des „ekstatischen Genies“ bereits als Überbleibsel einer vergangenen literarischen Epoche wahrgenommen wurde.

In diesem Kontext ist auch Kafkas Angewohnheit, bei offenem Fenster zu schlafen, nicht als bloß persönliche Besonderheit zu verstehen, sondern als Praxis, die von anderen Zeitgenossen geteilt wurde, wie ein Tagebucheintrag vom 23. Januar 1914 anschaulich dokumentiert:

²³ Vgl. Carstensen / Schmid 2016.

²⁴ Vgl. Di Mauro 2025a, S. 20.

Oberkontrollor Bartl erzählt von einem ihm befreundeten pensionierten Oberst, der bei ganz offenem Fenster schläft: „Während der Nacht ist es sehr angenehm; dagegen wird es unangenehm, wenn ich früh von der Ottomane, die beim Fenster steht, den Schnee weg-schaufeln muss und dann anfangs mich zu rasieren“.²⁵

Die beständige Überwachung und Regulierung der physischen Bedingungen bilden bei Kafka eine durchgehende Konstante. Für ihn stellte das Schreiben niemals eine ausschließlich geistige oder mentale Tätigkeit dar, sondern war stets untrennbar mit seiner körperlichen Verfassung verbunden.

In den Tagebüchern aus den Jahren vor dem September 1912 finden sich daher zahlreiche Einträge, die Kafka fast wie einen Athleten vor einem Wettkampf zeigen, der die eigene physische Disposition prüft und festhält. So notierte er im Mai 1912: „Schwachtes Tempo, wenig Blut“ (S. 423). Im Juni desselben Jahres folgen die knappen Bemerkungen: „Nichts geschrieben“ und „Fast nichts geschrieben“ (S. 424), und am 6. Juni 1912 heißt es schließlich: „Gewichtlos, knochenlos, körperlos zwei stundenlang durch die Gassen gegangen und überlegt, was ich Nachmittag beim Schreiben überstanden habe“. (S. 425)

Der Schreibprozess von *Das Urteil*, der sich im September 1912 vollzog, wird in diesem Zusammenhang zum Maßstab jeder literarischen Produktivität. Nach jener Spätsommernacht des Jahres 1912 setzte Kafka seine Suche nach dem inneren Zusammenhang zwischen Körper und Seele fort – eine Suche, die nicht selten in Frustration mündete. So gesteht er am 2. Mai 1913 „die körperliche Unmöglichkeit zu schreiben und das innere Bedürfnis danach“. (S. 557)

Aus diesem Blickwinkel erscheinen auch Kafkas Reflexionen über die zuvor genannten literarischen Vorbilder in einem neuen Licht. Er betrachtete sie nicht allein als Autoren, sondern zugleich im Hinblick auf ihre Lebensweise und psychophysische Selbstorganisation. Ein besonders aufschlussreiches Beispiel ist in dieser Hinsicht Honoré de Balzac, wie Kafka am 26. November 1912 in einem Brief an Felice Bauer schreibt:

²⁵ Kafka 1990, S. 625.

Eine Novelle von Balzac. In der Einleitung steht übrigens, daß Balzac eine besondere Zeiteinteilung jahrelang befolgte, die mir sehr vernünftig scheint. Er ging um 6 Uhr abends schlafen, stand um 12 Uhr nachts auf und arbeitete dann die übrigen 18 Stunden. Unrecht tat er nur, daß er so wahnsinnig viel Kaffee getrunken hat und damit sein Herz ruinierte.²⁶

Kafka bezeichnete diese Tagesstruktur als „vernünftig“: eine klar geregelte Ordnung, die sechs Stunden Schlaf und achtzehn Stunden Arbeit vorsieht. Die Nacht erscheint dabei nicht als Zeit ekstatischer Schöpfung, sondern vielmehr als Moment der Stille, als notwendiges Gegenbild zur lärmenden Umgebung. Gerade im Zusammenhang mit dieser durch Lärm überformten Realität – in ständiger Spannung mit der eigenen inneren Notwendigkeit – beschreibt Kafka im Tagebuch vom 5. November 1911 seine unbefriedigende literarische Produktivität: „Ich erkläre es mir damit, dass ich zu wenig Zeit und Ruhe habe, um die Möglichkeiten meines Talentes in ihrer Gänze aus mir zu heben.“²⁷

Es handelt sich um jenen berühmten Eintrag, in dem Kafka sein Zimmer als Hauptquartier des Lärms der ganzen Wohnung schildert. Diese Beobachtung lässt sich zugleich in die „Klanglandschaften“ der frühen Moderne einordnen, in denen das Persönliche, die familiäre Erfahrung des Lärms, mit den epochalen Umwälzungen der beschleunigten Großstadtgesellschaft verschmilzt.²⁸ In dieser akustisch aufgeladenen Szenerie zeigt sich, wie das Private und das Historische, das Intime und das Epochale in Kafkas Erfahrung untrennbar ineinandergreifen.

Immer wieder reflektierte Kafka in diesem Zusammenhang über alternative Möglichkeiten einer Tagesstruktur, die sich trotz des Mangels an Zeit als produktiver für sein Schreiben erweisen könnte. Dabei befand sich der Schriftsteller in einem fortwährenden Suchprozess nach einem psychophysischen Gleichgewicht, das ihm Voraussetzung jeder literarischen Tätigkeit zu sein schien. Abseits der Logik von Identität und Widerspruch, die den bürgerli-

²⁶ Kafka 1999, S. 271.

²⁷ Kafka 1999, S. 227.

²⁸ Daiber 2015.

chen Alltag prägte, gründete die schöpferische Logik der Literatur für ihn im Analogen, im Spielerischen, im „Als ob“ im Sinne der 1911 erschienenen Schrift von Hans Vaihinger (*Die Philosophie des Als Ob*). Fiktionen werden in diesem Rahmen hypothetische Konstruktionen der Wirklichkeit,²⁹ die – auf Kafka übertragen – in einer Leitfrage zusammenlaufen, die zugleich als innerer Antrieb seiner poetologischen Experimente gelten kann: Wie könnte ich schreiben, wenn ich diese Bedingungen einmal ausprobieren würde?

Auch im familiären Umfeld, das Kafkas Alltagsgewohnheiten und körperliche Techniken aufmerksam beobachtete, lassen sich Spuren des epochalen Wandels der Biorhythmen erkennen – bei Kafka untrennbar mit seiner literarischen Produktivität verflochten. In einem Brief vom 16. November 1912 von Kafkas Mutter Julie Löwy an Felice Bauer wird dies in aller Deutlichkeit spürbar:

Daß er sich in seinen Mußestunden mit Schreiben beschäftigt, weiß ich schon viele Jahre. Ich hielt dieß aber nur für einen Zeitvertreib. Auch dies würde ja seiner Gesundheit nicht schaden, wenn er *schlafen und essen würde wie andere junge Leute in seinem Alter*. Er schläft und ißt so wenig, daß er seine Gesundheit untergräbt und ich fürchte, daß er erst zur Einsicht kommt, wenn es Gott behüte zu spät ist. Darum bitte ich Sie sehr, ihn auf eine Art darauf aufmerksam zu machen und ihn [zu] befragen wie er lebt, was er ißt, wieviel Mahlzeiten er nimmt, überhaupt seine *Tageseinteilung*.³⁰

In diesen Worten artikuliert sich nicht nur die Sorge einer Mutter um die Gesundheit ihres Sohnes, sondern zugleich das Bewusstsein für das subversive Potential, das Kafkas Lebensweise in sich barg.

Julie Löwy formuliert den Wunsch, ihr Sohn möge essen und schlafen wie andere junge Männer seines Alters – also sich einer Lebensweise angleichen, die den geltenden bürgerlichen Normen entspricht. Aus diesem Grund fordert Kafkas Mutter Felice Bauer dazu auf, nicht allein darauf zu achten, ob ihr Sohn „ißt“, sondern

²⁹ Vaihinger 1922, S. 14.

³⁰ Kafka 1999, S. 554.

ebenso darauf, wie er lebt, was er zu sich nimmt, wie viele Mahlzeiten er täglich einnimmt – und vor allem, wie er seinen Tag im Einzelnen gliedert, also seine alltägliche Routine („seine Tageseinteilung“). In diesem Sinne lässt dieser Brief auch erkennen, wie Kafkas Schreibpraxis von Beginn an in ein Netz familiärer Beobachtungen und Bewertungen eingebettet war, in dem Fragen der körperlichen Disziplinierung, der Ernährung und der Tagesrhythmen untrennbar mit Aspekten der Lebensführung, der Selbstdisziplin und seiner literarischen Tätigkeit verschränkt wurden.

Auf die wirkliche Minute

Felice Bauer scheint die Empfehlungen von Kafkas Mutter nicht nur zur Kenntnis genommen, sondern geradezu verinnerlicht zu haben: Sie wurde offenbar geradezu zur Hüterin der körperlichen Regelmäßigkeit ihres Verlobten. Zumindest lässt sich dies aus der irritiert-ironischen Perspektive erschließen, die Kafka selbst im Tagebuch vom 24. Januar 1915 entwirft:

Ich lasse nichts nach von meiner Forderung *nach einem phantastischen nur für meine Arbeit berechnetem Leben*, sie will stumpf gegen alle stummen Bitten das Mittelmaß, die behagliche Wohnung, Interesse für die Fabrik, reichliches Essen, Schlaf von 11 Uhr abends an, geheiztes Zimmer, stellt meine Uhr, die seit 1/4 Jahr um 1/2 Stunden vorausgeht, auf die wirkliche Minute ein.³¹

Mit seinem eindringlichen Bekenntnis zu „einem phantastischen Leben“, einzig den Bedingungen des Schreibens verpflichtet, versuchte Kafka sich in Schrift und gedanklichem Wollen von jener bürgerlichen Welt zu distanzieren, die durch Mittelmaß, behagliche Wohnung, Fabrik und geregelte Mahlzeiten repräsentiert wurde. Es handelte sich um eine Ordnung, deren Regel durch feste Schlafzeiten und strikte Alltagsdisziplin bestimmt waren – eine Ordnung, in der für literarische Schöpfung kein Raum blieb. All dies verdichtet sich in einer Geste seiner Verlobten, die Kafka als

³¹ Kafka 1990, S. 723. Hervorhebung von mir.

paradigmatisch hervorhebt: „[S]ie stellt meine Uhr [...] auf die wirkliche Minute ein“. Felice Bauer regulierte die Zeit, normierte die Abläufe und versuchte, Kafkas unruhigen Rhythmus an den gesellschaftlich vorgegebenen Takt anzugleichen.

Das Uhr-Motiv, das sich leitmotivisch durch Kafkas autobiographische Schriften zieht, fungiert hier als gleitende Metapher im Sinne Hiebels³²: Es handelt sich um eine konkret-metaphorische Figur, die zugleich innere wie äußere Zeit artikuliert – die subjektive Zeitwahrnehmung des Autors und die objektivierende, regulierende Zeitstruktur der ihn umgebenden Welt. Diese Verschränkung macht die Uhr zu einer literarischen Figur der doppelten Zeitlichkeit: Sie verweist einerseits auf den inneren, von Angst und Rastlosigkeit bestimmten Rhythmus, andererseits auf die äußere, kalendarisch und mechanisch fixierte Ordnung der Moderne. Aus dieser Spannung heraus entsteht ein zentraler Topos, eine poetische Figur der zeitlichen Dissonanz, die sich in Kafkas Werk immer wieder beobachten lässt. Dass dieser Topos nicht nur auf der Ebene der Metapher bleibt, zeigt sich in Kafkas autobiographischen Aufzeichnungen bis in die letzten Lebensjahre hinein. Besonders deutlich tritt dieses Motiv im Tagebuch vom 16. Januar 1922 hervor:

Erstens: Zusammenbruch, Unmöglichkeit zu schlafen, Unmöglichkeit zu wachen, Unmöglichkeit das Leben, genauer die *Aufeinanderfolge* des Lebens zu ertragen. Die Uhren stimmen nicht überein, die innere jagt in einer teuflischen oder dämonischen oder jedenfalls unmenschlichen Art, die äußere geht stockend ihren gewöhnlichen Gang.³³

Hier verdichtet sich in eindringlicher Formulierung Kafkas Erfahrung einer gespaltenen Zeitlichkeit: Die „innere“ Uhr rast unaufhaltsam, getrieben von dämonischer Beschleunigung, während die „äußere“ Uhr – die gesellschaftlich normierte Zeit – gleichmäßig, starr und entfremdend ihren Gang geht. Zwischen diesen beiden Zeitebenen kommt es zum Zusammenbruch – einem, der, wie aus

32 Hiebel 1983, S. 54. Vgl. Di Mauro 2013, S. 115-144.

33 Kafka 1990, S. 877. Hervorhebung von mir.

Kafkas kurzer Biographie bekannt ist, auch spürbare Auswirkungen auf seinen gesundheitlichen Zustand hatte. Zugleich jedoch wird gerade diese Spannung zur treibenden Kraft einer „literarischen Welt“, die sich aus ihr speist, eng mit dem kulturellen Kontext der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts verflochten ist und im Licht dieser Konstellation verständlich wird.

Vor diesem Hintergrund erscheint es erhellend, konkrete historische Ereignisse der frühen 1920er Jahre in den Blick zu nehmen. So wurde im Dezember 1920 in Prag nach Streiks und Fabrikbesetzungen der Ausnahmezustand verhängt – eine Maßnahme, die der Schriftsteller in einem Brief an seine Schwester Ottla vom 21. Dezember 1920 mit lakonischer Kürze kommentiert: „Hoffentlich ist der Ausnahmezustand schon vorüber und Telefongespräche schon erlaubt“.³⁴

Noch größeres Interesse hätte bei Kafka wohl der sogenannte „Uhrenstreik“ geweckt, der bereits im April desselben Jahres in Turin stattfand. Bei diesem Arbeitskampf richtete sich der Protest gegen die Einführung der Sommerzeit: Italienische Arbeiter weigerten sich damals, im Dunkeln zur Arbeit zu erscheinen und ihren Tagesrhythmus an die neue verordnete Zeit anzupassen. Der Streik richtete sich damit gegen die Gewalt einer biopolitischen Ordnung, die in den natürlichen Biorhythmus eingriff und den Lebensrhythmus der Menschen den ökonomischen Notwendigkeiten zu unterwerfen suchte.

Dieser epochale Konflikt zwischen „natürlicher“ Zeit und staatlich regulierter Zeitordnung berührt unmittelbar Kafkas eigene Reflexionen über das Verhältnis von innerer und äußerer Zeit und seinen beständigen Versuch, eine alternative Ordnung für das Schreiben zu schaffen. Die wörtliche und konkrete Metapher der Uhrzeiger vermittelt hier Formen des Widerstands gegen die erzwungene Normalisierung – eines Widerstands, der im Alltäglichen ansetzt und sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts zunehmend intensivieren sollte.

Vor diesem Hintergrund lässt sich abschließend festhalten, dass die von Brod geprägte Definition „Kafka in Ekstase“, die die Rezep-

³⁴ Kafka 2013, S. 377.

tion maßgeblich beeinflusste, nur bedingt angemessen erscheint – oder allenfalls in dem Sinne, dass unter Ekstase jene Grenzüberschreitung verstanden wird, die kreative Schwellen durchbricht, wie sie in der Nacht vom 22. auf den 23. September 1912 als Moment intensiver Verdichtung erfahrbar wurde. Doch gerade in solchen Momenten treten – wie gezeigt – die materiellen, zeitlichen und leiblichen Voraussetzungen hervor, die Kafkas literarische Produktion nicht nur ermöglichten, sondern sie zugleich in feste Bahnen lenkten und strukturierten, Bedingungen, deren sich Kafka in hohem Maße bewusst war und die den eigentlichen Nährboden seiner Schreibpraxis bilden.

Die Kategorie „Ekstase“ erweist sich daher als unzureichend, um Kafkas Schreiben und seine literarische Kreativität angemessen zu verstehen. Es scheint zutreffender, seine Texte als Ausdruck einer psychophysischen Spannung zu begreifen, die sowohl den Kern als auch die Grenze von Kafkas Werk markiert und in engem Zusammenhang mit dem Kontext der frühen Moderne steht. In diesem Sinne ist Kafkas Literatur fest in ihrer Zeit verwurzelt: Sie entsteht aus den Spannungen und Widersprüchen der Moderne, macht diese sichtbar und überschreitet sie zugleich, wodurch ihre Wirkung weit über ihre Zeit hinausreicht.

Quellenverzeichnis

- Alt, Peter-André: Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. München: C. H. Beck 2005.
- Benjamin, Walter: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Band II/2. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 409-438.
- Brod, Max: Über Franz Kafka. Frankfurt am Main: Fischer 1977.
- Carstensen, Thomas / Schmid, Martin (Hg.): Die Literatur der Lebensreform. Kulturkritik und Aufbruchstimmung um 1900. Bielefeld: Transcript 2016.
- Daiber, Jürgen: Ekstase durch Askese. Zum Konnex von Schrift und Hunger bei Franz Kafka. In: Das uralte Menschheitsverlangen. Veränderte Bewusstseinszustände in der deutschen Literatur des 19.-21. Jahrhunderts. Leiden: Brill 2024, S. 109-136.
- Daiber, Jürgen: Kafka und der Lärm. Klanglandschaften der frühen Moderne. Münster: Mentis 2015.
- Di Mauro, Paola: Morte apparente, buio, sonno profondo. Tre fiabe dei Grimm. Milano: Mimesis 2018.

- Di Mauro, Paola: Der gefesselte Zuschauer. Die voyeuristische Haltung Kafkas in dem Werk *Betrachtung*. In: Neumeyer, Harald / Steffens, Wilko (Hg.): *Kafkas Betrachtung*. Bd. 1. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 53-72.
- Di Mauro, Paola: Hans Ulrich Obrist et al. (Hg.): *Franz Kafka: The Entire Trial*. In: *Observatorio Critico della Germanistica*. 12/2017, S. 510-514.
- Di Mauro, Paola: Kafkas Körpertechniken: bis zu den letzten Spuren in der Wendezeit. In: Paola Di Mauro / Vahidin Preljević (Hg.): *Spuren der Wende in Mittel- und Osteuropa. Geisteswissenschaften und postsowjetische Welten*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2025a, S. 17-40.
- Di Mauro, Paola: Sichtbare und unsichtbare Gewalt im Prozess von Franz Kafka. In: Aleksej Burov, Maria Endreva, Jelena Spreicer (Hg.): *Literatur und Ideologie*. Wien: Praesens 2025b, S. 7-63.
- Di Mauro, Paola: *Kafka – quasi come un giurista. Genealogia di una trasformazione letteraria 1920-1902*. Milano: Mimesis 2025c.
- Duden: *Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim: Dudenverlag 2001.
- Hiebel, Hans: *Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka*. München: Wilhelm Fink 1983.
- Kafka, Franz: *Briefe 1918-1920*. Hg. Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main: Fischer 2013.
- Kafka, Franz: *Briefe 1913-1914*. Hg. Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main: Fischer 2001.
- Kafka, Franz: *Briefe 1900-1912*. Hg. Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main: Fischer 1999.
- Kafka, Franz: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Beschreibung eines Kampfes. Sämtliche Erzählungen, Fragmente und Skizzen*. Hg. Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer 1993.
- Kafka, Franz: *Tagebücher*. Hg. Hans-Gerd Koch, Michael Müller, Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer 1990.
- Kafka, Franz: *Brief an den Vater*. In: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Hg. Max Brod, New York/Frankfurt am Main: Fischer 1953, S. 162-223.
- Kafka, Franz: *Beschreibung eines Kampfes. Die zwei Fassungen, Parallelausgabe nach den Handschriften*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Max Brod, Textedition von Ludwig Dietz, Frankfurt am Main: Fischer 1969.
- Kafka, Franz: *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß. Gesammelte Schriften, Bd. V*. Hg. von Max Brod, Heinz Politzer, Prag: Heinrich Mercy Sohn 1936.
- Kafka, Franz: *Der Prozess*. Hg. Max Brod. Berlin: Die Schmiede 1925.
- Kilcher, Andreas B.: *Kafka im Betrieb. Eine kritische Analyse des Streits um Kafkas Nachlass*. In: Christine Weder / Philipp Theisohn (Hg.): *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*. Leiden: Brill 2013, S. 213-234.
- Koebner, Thomas: *Ekstase. Projektionen. Studien zu Natur, Kultur und Film*. München: Text + Kritik 2012.
- Krabbe, Wolfgang: *Lebensreform/Selbstreform*. In: D. Kerbs / J. Reulecke (Hg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, Hammer, Wuppertal 1998, S. 73-75.
- Kundera, Milan: *Verratene Vermächtnisse*. Frankfurt am Main: Fischer 2014.

Paola Di Mauro

- Mauss, Marcel: Die Techniken des Körpers. In: Soziologie und Anthropologie. Übers. Silvia Knauss. München: Hanser 1975, S. 197-220.
- Neumann, Gerhard: Kafka als Ethnologe. In: Hansjörg Bay / Christof Hamann (Hg.): Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka. Freiburg: Rombach 2002, S. 325-345.
- Stach, Reiner: Kafka. Die frühen Jahre. Frankfurt am Main: Fischer 2014.
- Stach, Reiner: Kafka. Die Jahre der Entscheidung. Frankfurt am Main: Fischer 2002.
- Stach, Reiner: Kafka. Die Jahre der Erkenntnis. Frankfurt am Main: Fischer 2008.
- Vaihinger, Hans: Die Philosophie des als ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche. Leipzig: Felix Meiner 1922.

Prof. Dr. Paola Di Mauro

ORCID ID: 0000-0001-7914-6325

Department of Cognitive, Psychological, Pedagogical and Cultural Studies

University of Messina

Via Concezione n. 6

98122 Messina, ITALIA

E-Mail: paola.dimauro@unime.it

Domestizierung der Ekstase. Auf der Spur
von ekstatischen Momenten in Franz Kafkas
Ein Bericht für eine Akademie und *Josefine,
die Sängerin* oder *Das Volk der Mäuse*

Tamás Lénárt (Eötvös-Loránd-Universität Budapest,
Ungarn)

Abstract Deutsch:

Der Beitrag wählt zwei Erzählungen aus dem Prosawerk von Franz Kafka um auszuloten, ob sich der Begriff der Ekstase auch im Gebiet der Textinterpretation fruchtbar machen lässt, nachdem Jürgen Daiber in seinem aktuellen Buch den Begriff im Zusammenhang mit der Biografie des Prager Autors geprägt hat. Die Erzählungen *Ein Bericht für eine Akademie* und *Josefine, die Sängerin* sind Tierfabel-Variationen, jeweils mit einer tierischen Erzählfigur, was eine reflektive, ironisierende, doppelbödige Darstellung des Tierischen ermöglicht. Die ekstatische Transformation des Ichs wird dadurch nicht eliminiert, sondern als Prägung, Spur oder als Trauma im Text implementiert.

Schlüsselwörter: Ekstase, Tierfabel, Trauma, Franz Kafka

**Domestication of ecstasy. On the trail of ecstatic moments in
Franz Kafka's *A Report for An Academy* and *Josephine, the
Singer or the Mouse Folk***

Abstract English:

This article selects two stories from the prose works of Franz Kafka in order to extend the possible applications of the term 'ecstasy' to the field of text interpretation, after Jürgen Daiber coined the term in his recent book in connection with the biography of Kafka. The stories *A Report for An Academy* and *Josephine, the Singer* are animal fable variations, each with an animal narrator, which enables a reflexive, ironic, ambiguous representation of the animal, the beast as the antithesis of the human. The ecstatic transformation of the ego is thus not eliminated, but implemented in the text as an imprint, trace or trauma.

Keywords: ecstasy, animal fable, trauma, Franz Kafka

„Ekstase durch Askese“ (Daiber)

Sucht man nach dem Ekstatischen, dem Euphorischen oder gar dem Dionysischen im Werk (und Leben) Franz Kafkas, findet man zunächst nur den Gegensatz einer solchen Impulsivität. Das zurückhaltende und disziplinierte Leben des Autors und der ebenso reduzierte, leidenschaftslose, scheinbar sachlich-vernünftige, aber gleichzeitig mystisch-elliptische Schreibstil lässt wenig Raum für die Frage nach der Ekstase im Zusammenhang mit Figur und Werk Franz Kafkas.

Die ausgiebig erforschte und aufgrund des Jubiläums nochmals minutiös durchleuchtete Biografie des Prager Autors bietet dem forschenden Blick dennoch Anhaltspunkte. Max Brod wählt nämlich in seinem Tagebuch 1912 gerade den Ausdruck „Ekstase“, um Kafkas Zustand, seine Arbeitslust zu bezeichnen.¹ Brod meint, das Jahr 1912 sei entscheidend für das Schaffen Kafkas, sein Freund komme gut sogar mit mehreren Schreibprojekten voran und schein deshalb gut gelaunt, aktiv und motiviert zu sein – für diesen bei Kafkas Depression eher atypischen Zustand wählt Brod den Begriff „Ekstase“.

Diesem wohl nicht willkürlich ausgewählten Begriff ging Jürgen Daiber in seinem 2024 erschienenen Buch *„Das uralte Menschheitsverlangen“*. *Veränderte Bewusstseinszustände in der deutschen Literatur des 19-21. Jahrhunderts* nach.² Der Band untersucht die für das frühe 20. Jahrhundert typischen Verhaltensweisen, vornehmlich des Rausches und der Ekstase, die in der Literatur der Zeit exemplifiziert werden, und nimmt vor diesem konzeptuellen Hintergrund Max Brods Urteil unter die Lupe. Nach Daiber ist Kafkas von Brod erkannte Ekstase eine typische Denkfigur der Zeit, die eine – wenn auch nur innere – Erregung mit asketischer Lebensweise verbindet. Kafkas Zustand interpretiert Daiber demnach in der christlich-mittelalterlichen Tradition der Askese. Zu dieser „klassischen“ Askese gehören ekstatische Mo-

1 Den Tagebucheintrag zitiert Brod in seiner Kafka-Biografie, vgl. Brod 1966, S. 113.

2 Daiber 2024.

mente unmittelbar dazu, sie sind sozusagen Sinn und Ziel des asketischen Lebens und verhelfen dem Asketen zu besonderen Erlebnissen, Erfahrungen und Einsichten.

Nach diesem Muster interpretiert Daiber Kafkas Biografie; der Prager Autor sei sozusagen ein moderner Nachkömmling mittelalterlicher Asketen, seine Lebensweise, seine Einstellung zum Schreiben eine säkularisierte Reinterpretation der religiösen Askese. Franz Kafka sei gewiss ein merkwürdiger Mensch mit einem tragischen Schicksal gewesen, durchaus ein Sonderling, aber, so Daiber weiter, dieses Konzept „Ekstase durch Askese“ sei doch ein typisches Verhaltensmuster oder besser: Verhaltensangebot der Zeit gewesen. Daiber illustriert seine These mit der Erzählung *Der Hungerkünstler* (1922), die er, wie auch die überwiegende Mehrheit der Rezeption, als einen symbolisch-autobiografischen Text interpretiert, in dem die groteske Titelfigur eben diese asketisch-ekstatische Lebenseinstellung exemplifiziert.

Dieses Beispiel der späten Erzählung *Der Hungerkünstler* weist aber auch gleich auf die poetologischen Grenzen von Daibers Ekstase-Modell hin. Das in Kafkas Biografie identifizierte kulturanthropologische Verhaltensmuster wird nämlich mit einem Text illustriert, dessen poetische, literarische Aussagekraft nicht in Frage gestellt, sondern nur in Bezug auf die Biografie angewendet wird. In der Forschung wurde *Der Hungerkünstler* ausgiebig als eine von Kafkas Künstlernovellen diskutiert, in der der Autor durch die Figur des Artisten etwas über seine eigene Kunst, über seine Beziehung zur Kunst und Meinung über das künstlerische Schaffen aussagt.³ Der Artist werde dabei zur Metonymie des Künstlers,⁴ keine lebendige, sondern vielmehr eine Sprachfigur, wo die Askese (des Hungerkünstlers) eher ein Modell, ein Motiv mit Symbolcharakter sei als ein Hinweis auf konkrete Lebensumstände. Daiber muss also die Symbolhaftigkeit, die poetischen Strukturen des Textes teilweise ausklammern, um die Erzählung als Illustration zu seinen Exegesen über Kafkas asketisches Verhalten anzuführen.

³ Engel 2010.

⁴ Ebd., S. 487.

Das Animalische als Spur und Trauma im Text. *Ein Bericht*

Deshalb soll im Folgenden kurz der von Jürgen Daiber unbeantwortet gelassenen Frage nachgegangen werden, wie ekstatische Momente in den Kafka-Texten vorkommen und welche (literarische) Funktionen und (literarische) Bedeutung diesen Momenten zugeschrieben werden können. Dafür bieten sich die beiden ‚tierischen‘ Erzählungen *Ein Bericht für eine Akademie* (1917) und *Josefine, die Sängerin* (1924) an. Diese beiden Erzählungen sind nicht die einzigen, in denen Tiere vorkommen – die zoologische Motivik wurde in der Rezeption immer wieder erwähnt und auch ausführlich aufgearbeitet, seit Neustem sind die *Erzählungen von Tieren* (2023) sogar als Werkauswahl erhältlich.⁵ Die beiden Geschichten sind aber die, die von Tieren erzählt werden, und noch wichtiger, in denen, wenn auch indirekt, von einer gewissen Ekstase die Rede ist, die der Leser in den übrigen Werken vergebens sucht. Die Ekstase des Animalischen bedroht die ordentliche, disziplinierte und kultivierte Welt in *Ein Bericht*, daher ist die Erzählung als eine Zähmungsgeschichte aufzufassen, in der man des Animalisch-Ekstatischen Herr zu werden versucht. In der *Josefine*-Erzählung wird hingegen über ein ekstatisches Erlebnis der Sängerin Josefine und zugleich ihres Publikums, des Mäusevolkes berichtet, das aber wiederum – zumindest aus der Perspektive des Erzählers – eine Art Gefahr darzustellen scheint.

Um die Spuren dieser seltsamen Ekstase aufzudecken, kann auf die Etymologie des Begriffes zurückgegriffen werden, mit der sich auch Daiber in seinem Artikel ausführlich befasst. Eine *ekstasis* ist demnach ein „Außer-sich-sein“, eine „Verzückung“, ein „Austritt aus den Grenzen der Individualität“,⁶ was ursprünglich zur Beschreibung einer oder der Liebeserfahrung überhaupt diente. Eine temporäre Ichvergessenheit also, in enger Relation mit einem Anderen oder mit dem Umfeld des Einzelnen; eine Transformation, die die Individualität, die Identität betrifft oder diese gar auflösen kann. In diesem Sinne ist die *ekstasis* verwandt mit der *meta-*

5 Vgl. Thermann 2010, Lubkoll 2015 sowie Kafka 2023.

6 Daiber 2024, S. 110.

morphosis, der Verwandlung; das Innere, das Wesen des Individuums verwandelt sich, wird zu etwas Anderem. Und damit trifft man wohl einen wichtigen Nerv der Kafka-Texte, denn in vielen Erzählungen, nicht nur in *Die Verwandlung* (1915), wird einer inneren und/oder rätselhaften Transformation (dazu kann auch der Tod oder die Todesangst gerechnet werden) nachgegangen. Die Erzählung, das Erzählen selbst gestaltet sich demnach als ein Versuch, diese innere, typischerweise eher unfassbare, überraschende oder geheimnisvolle Umwandlung durch die Narration zugänglich, erfassbar zu machen. Und öfters wird dabei nur das Fiasko registriert.

Besonders trifft dieses Dispositiv in der Erzählung *Ein Bericht* zu, wo die Transformation eines Affen, die Zähmungsgeschichte des Schimpansen Rotpeter, erzählt wird. Das Wildtier wird zu einem kultivierten Menschen oder zumindest zu einem Affen, der sich wie ein kultivierter Mensch verhält – eine der wichtigen Fragen, die die Erzählung ihrem Leser unmittelbar stellt, worum es im „Bericht“ eigentlich auch gehen sollte, ist nämlich die, ob Rotpeter durch die menschlichen Manieren tatsächlich zu einem Menschen geworden ist oder mit diesen Verhaltensmustern nur sein Affentum tarnt, bloß eine geschickte Mimikry im klassischen zoologischen Sinne vollzieht; ob er „in seinem Inneren“ ein Tier geblieben ist. Es steht zwar nicht im Fokus des vorliegenden Aufsatzes, aber diese Frage bestimmt auch, inwiefern die Erzählung für eine allegorische Lesart Raum lässt. Die Interpretationsmöglichkeit, die Erzählung sei eine Allegorie der (misslungenen, unmöglichen) Assimilation des jüdischen Volkes, wird nämlich in einem bedeutenden Teil der Rezeption (unter anderem bei Max Brod⁷) in Betracht gezogen. Die Frage nach dem Gelingen oder Scheitern von Rotpeters Menschwerdung bestimmt auch, in welchem Umfang der Leser den ‚Bericht‘ ernst nimmt, und auf welche Weise die Geschichte letztlich als Parabel gelesen werden kann.

Der große narrative Trick der Erzählung unterstützt und erweitert diesen Zweifel: Die Geschichte wird nämlich durch den Protagonisten, den Affen Rotpeter, erzählt. Folgt man der absurden Wirk-

7 Vgl. Sudau 2007, S. 181.

lichkeitskonstruktion der Erzählung und akzeptiert, dass die Geschichte wahr ist und ein Affe von seinem Schicksal berichtet, so stellt sich unmittelbar die Frage, wie dies zu verstehen ist und welchem Zweck das Erzählen dient. Der Titel gibt Antwort, es sei ein Bericht für eine näher nicht konkretisierte Akademie, an ein „wissenschaftliches“ Gremium als Publikum gerichtet, das Erklärungsbedarf hat. Rotpeter soll erklären, wie er zu einem Menschen geworden ist, und zwar so, dass er die Erwartungen der Adressaten trifft, also in einer gehobenen, gewählten, aber auch faktischen, nachvollziehbaren Sprache.⁸

Der Sprachmodus wiederholt und verstärkt die Mimikry-Frage. Redet Rotpeter deshalb so, weil er diesen vornehmen Sprachgebrauch verinnerlicht hat, ist dies also seine eigene Sprache, oder versucht er bloß, sich den Erwartungen entsprechend auszudrücken? Der Verdacht des Lesers ist gewiss nicht ohne Grund, denn der Erzähler selbst weist auf die Unmöglichkeit hin, über sein „Affentum“ zu berichten, und stellt damit die Authentizität seiner eigenen Narration prinzipiell in Frage. Die am Anfang erwähnte Unmöglichkeit der Aufgabe ist nicht bloß eine Geste der Bescheidenheit des Redners, sondern eine Veränderung der rhetorischen Zielsetzungen und Möglichkeiten, d. h. der Status der als Rede konzipierten Erzählung. Über das Affentum, d. h. über die Transformation zu einem Menschen, kann eine Menschensprache demnach nicht vollständig, authentisch berichten – die dennoch erzählte Geschichte (der Transformation) kann und will demnach nichts anderes sein als eine Konfrontation mit den eingeschränkten Möglichkeiten und mit der prinzipiellen Unmöglichkeit der Erzählsprache:

Diese Leistung wäre unmöglich gewesen, wenn ich eigensinnig hätte an meinem Ursprung, an den Erinnerungen der Jugend festhalten wollen. Gerade Verzicht auf jeden Eigensinn war das oberste Gebot, das ich mir auferlegt hatte; ich, freier Affe, fügte mich diesem Joch. Dadurch verschlossen sich mir aber ihrerseits die Erinnerungen im-

⁸ Ausführlicher über die Erzählform „Fürsprache“ s. Densky 2020, S. 156ff.

mer mehr. War mir zuerst die Rückkehr, wenn die Menschen gewollt hätten, freigestellt durch das ganze Tor, das der Himmel über der Erde bildet, wurde es gleichzeitig mit meiner vorwärtsgepeitschten Entwicklung immer niedriger und enger; wohler und eingeschlossener fühlte ich mich in der Menschenwelt; der Sturm, der mir aus meiner Vergangenheit nachblies, sänftigte sich; heute ist es nur ein Luftzug, der mir die Fersen kühlt; und das Loch in der Ferne, durch das er kommt und durch das ich einstmals kam, ist so klein geworden, daß ich, wenn überhaupt die Kräfte und der Wille hinreichen würden, um bis dorthin zurückzulaufen, das Fell vom Leib mir schinden müßte, um durchzukommen. Offen gesprochen, so gerne ich auch Bilder wähle für diese Dinge, offen gesprochen: Ihr Affentum, meine Herren, sofern Sie etwas Derartiges hinter sich haben, kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine. An der Ferse aber kitzelt es jeden, der hier auf Erden geht: den kleinen Schimpansen wie den großen Achilles. (S. 322-323)⁹

Das Ausgangsdilemma des Erzählers, nämlich die Unerzählbarkeit seines Affentums, bearbeitet er mithilfe rhetorischer Figuren und bildhafter Sprache. Die Metaphern fungieren aber nicht nur als Garanten für einen gehobenen, dem akademischen Gremium entsprechenden Stil, sondern entwickeln ein gewisses Eigenleben; der „Sturm“ der Vergangenheit wird zunächst zu einem kleinen Luftzug verkleinert, der die Ferse kühlt, dann aber, zwei Sätze später, kommt die Ferse zurück und ermöglicht assoziativ einen Vergleich zwischen einem kleinen Affen und dem großen Achilles. Als würde die Argumentation – oder die Darstellung – immer mehr der Logik der gewählten Bilder folgen, als dem Gedankengang des Erzählenden, was wiederum heißt, der Narrator Rotpeter verliert, wenn auch nur teilweise, die Kontrolle über seine bildhafte, rhetorisch extrem ausgeschmückte Redeweise.

Außerdem kommen in der Metaphorik Elemente vor, die neben der Bereicherung der Bildhaftigkeit der Beschreibung zusätzliche, konkretere Assoziationen wecken: Es ist von einer „vorwärtsge-

⁹ Kafka 2000. Sämtliche in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich im Folgenden auf diese Ausgabe.

peitschten“ Entwicklung und später vom „geschundene[n] Fell“¹⁰ die Rede, im metaphorischen Sinne gemeinte Ausdrücke, deren „wortwörtliche“ Bedeutung eine andere Perspektive auf die erzählte Transformation öffnen kann. Als würde etwas Verdrängtes, etwa der Diskurs der Tierquälerei, durch die Hintertür der metaphorischen Ebene doch in die Erzählung gelangen; die bildhafte Rede der Erzählung, die den Leser von der Kultiviertheit des Redners überzeugen und somit vom unkultivierten Tierdasein wegführen sollte, verwendet metaphorische Elemente, die die Aufmerksamkeit doch zu den Tieren, zur Tierhaltung und zum Animalischen zurückführen. Das Gewaltige, das Animalische dringt also doch ein und kontaminiert den kultivierten, rhetorisch überfüllten Stil der Darstellung. Das Affentum, über das Rotpeter eigentlich nicht reden kann, kehrt somit doch zurück, als eine Spur, ein Gespenst oder eben das lacansche „Réelle“ der Narration.

Das rhetorische Manövrieren vermittelt dem Leser den Eindruck, der Narrator sei seiner eigenen Worte nicht ganz mächtig und deute damit auf ein komplexeres Verhältnis zu seinem früheren Selbst als Schimpanse hin. Dieses Verhältnis meldet sich in der vielzitierten Schimpansin-Szene wieder, im Abschluss der Erzählung:

Überblicke ich meine Entwicklung und ihr bisheriges Ziel, so klage ich weder, noch bin ich zufrieden. Die Hände in den Hosentaschen, die Weinflasche auf dem Tisch, liege ich halb, halb sitze ich im Schaukelstuhl und schaue aus dem Fenster. Kommt Besuch, empfangen ihn, wie es sich gebührt. Mein Impresario sitzt im Vorzimmer; läute ich, kommt er und hört, was ich zu sagen habe. Am Abend ist fast immer Vorstellung, und ich habe wohl kaum mehr zu steigernde Erfolge. Komme ich spät nachts von Banketten, aus wissenschaftlichen Gesellschaften, aus gemütlichem Beisammensein nach Hause, erwartet mich eine kleine halbdressierte Schimpansin

¹⁰ Das Fell erscheint mehrfach als Motiv des Tierischen – oder präziser: als Grenze zwischen Tier- und Menschenwelt. Darauf wird unter anderem in der Episode der Namensgebung sowie in den Rotpeter-Fragmenten verwiesen, wo Rotpeters Nachgeschichte weitererzählt wird (vgl. S. 335).

und ich lasse es mir nach Affenart bei ihr wohlgehen. Bei Tag will ich sie nicht sehen; sie hat nämlich den Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres im Blick; das erkenne nur ich, und ich kann es nicht ertragen. (S. 332-333)

Hier, am Schluss stellt die Erzählung den Endpunkt der Transformation dar; Rotpeter genießt sein menschliches Dasein in vollem Umfang, er ist ein anerkanntes Mitglied der Gesellschaft, er hat Erfolg, Ruhe und sogar einen Diener. Zu diesem dekadenten Wohlbefinden gehört auch eine Prostituierte, und zwar eine „halb-dressierte Schimpansin“, die „nach Affenart“ Rotpeter verwöhnen soll. Die Forschung hat viel über Kafkas ambivalente oder besser: abweisende Beziehung zur Erotik geschrieben;¹¹ hier geht es allerdings nicht nur darum, dass die Sexualität eindeutig mit dem Animalischen in Verbindung gebracht wird, sondern auch darum, dass Rotpeter den Anblick der Schimpansin nicht ertragen kann. Er sieht im Blick der Äffin nicht einfach das Tier, das ihm, den zum Menschen gewordenen Affen, mit einem Blick antwortet, sondern den „Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres“ (S. 333.), d. h. er erblickt sich selbst, sein „anderes“, „wahres“ Selbst, seine Verwirrung, verursacht von der Transformation, die doch nicht ihren Endpunkt erreicht. Es ist weniger eine Konfrontation als etwas Unterdrücktes und Wiederkehrendes; für Rotpeter wird das Affentum in einer Traumastruktur erfahrbar. Die Ekstase, hier etwa in Form eines ekstatischen Liebesaktes mit der Affendame, bleibt aus, wird aufgehoben, die Erzählung kann nur vom Geschlechtsverkehr ohne Leidenschaft, vom Ausbleiben, von einem Trauma, von der Inauthentizität des Moments – als ein zweifelhaftes, melancholisches Resümee einer teilweise forcierten Menschwerdung – berichten.

11 Vgl. Schaffner 2012.

Das Schweigen der Ekstase. Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse

An dieser Stelle ist auf die Parallelen hinzuweisen, die die Novelle *Ein Bericht* in die Nähe der Kurzgeschichte *Josefine, die Sängerin*, des letzten fertiggestellten Werks von Kafka rücken. Bei dieser unmittelbar nach dem *Hungerkünstler* geschriebenen Erzählung, die in der Rezeption vordergründig als eine Künstlernovelle dechiffriert wird, indem man die Hauptfigur, die Mäusesängerin Josefine als Kafkas künstlerisches Selbstbildnis identifiziert,¹² schafft die ganz spezifisch gewählte Erzählperspektive ebenfalls Raum für Interpretationen jenseits der allegorischen Lesarten. Es geht nämlich nicht bloß um eine lehrreiche (und allegorisch auslegbare) Geschichte, sondern auch um eine merkwürdige Erzählposition, die selbst diese Geschichte, die Art und Weise, wie wir diese Geschichte lesen, mitbestimmt.

Das Thema der Erzählung ist das „Singen“ von Josefine, ein genuin ekstatisches Erlebnis, das nicht nur die Sängerin, sondern auch die Hörschaft, das Volk der Mäuse, in eine Ekstase versetzt, in einen Zustand, der diesem Volk sehr viel bedeutet, ja sogar lebenswichtig zu sein scheint. Als Maus und Mitglied des Volkes spricht der Erzähler zwar aus der Gemeinschaft heraus, doch grenzt er sich zugleich vorsichtig, wenn auch unübersehbar, von den anderen Mäusen und damit von seinesgleichen ab. Diese Außenseiterperspektive scheint die Erzählung, die auch hier eher einem Bericht oder einer Beschreibung ähnelt, überhaupt erst zu ermöglichen – das ekstatische Erlebnis, das Zuhören erfolgt ausgesprochen wortlos:

12 Vgl. etwa Alt, 2005, S. 665 und viele andere Quellen. Josefine als Künstlerallegorie wird hier wie bei anderen Interpreten auch mit dem Judentum, mit Kafkas Sicht auf das jüdische Volk in Verbindung gebracht, siehe etwa das bereits als Klassiker geltende Buch des aus Ungarn stammenden Autors André Nemeth (Németh Andor) *Kafka ou le mystère juif* aus dem Jahre 1947.

Da Pfeifen zu unseren gedankenlosen Gewohnheiten gehört, könnte man meinen, daß auch in Josefinens Auditorium gepfiffen wird; es wird uns wohl bei ihrer Kunst und wenn uns wohl ist, pfeifen wir; aber ihr Auditorium pfeift nicht, es ist mäuschenstill, so als wären wir des ersehnten Friedens teilhaftig geworden, von dem uns zumindest unser eigenes Pfeifen abhält, schweigen wir. Ist es ihr Gesang, der uns entzückt oder nicht vielmehr die feierliche Stille, von der das schwache Stimmchen umgeben ist? (S. 521)

Derjenige also, der von diesem Geschehen berichtet, muss zwangsweise eine Art Außenposition zu der schweigenden Masse einnehmen. Diese Erzählstruktur macht den Narrator mit der Hauptfigur Josefine vergleichbar, die auch als eine Art Außenseiterin, als ein Sonderling hervortritt und, wie unser Erzähler, nicht mit ihrem Mäusevolk eins werden will. Daher ist die Beziehung des Erzählers zur Hauptfigur komplex, eine Mischung aus Verehrung, Abneigung, Ressentiment, aber auch Neid und vielleicht eine gewisse Angst – seine Glaubwürdigkeit ist allerdings fraglich, und der Leser, der etwa eine durchschaubare allegorische Künstlernovelle erwartet hat, trifft auf komplexere Erzählstrukturen. Noch wichtiger ist aber der Stil und der argumentative Aufbau der Erzählung. Hier begegnet man, wie in *Ein Bericht*, einer ungewöhnlichen, absurden narrativen Ausgangssituation; eine Maus spricht eine menschliche Sprache. Diese Sprache ist die gewählte, elegante Sprache eines Intellektuellen, diesmal ist sie aber nicht unbedingt überfüllt mit rhetorischen Figuren, um etwa ihr Publikum zu überzeugen, vielmehr ist sie sehr argumentativ und erklärend. Sie bemüht sich, eine wohl komplexe Sachlage – die Ekstase und ekstatische Wirkung von Josefine – möglichst genau zu vermitteln. Dabei werden unterschiedliche Ideen, Perspektiven und Annäherungsweisen in Erwägung gezogen, Begriffe differenziert, historische Einblicke gegeben und nach Begründungen gesucht. Der Erzähler provoziert damit nicht nur die Geduld seiner Leser, er ist oftmals tatsächlich inkonsequent oder zumindest schwer nachvollziehbar; über das Mäusevolk behauptet er zum Beispiel, es kenne das Erwachsensein nicht und sei kindlich, danach kommt aber unmittelbar die Einschränkung:

[a]ber unser Volk ist nicht nur kindlich, es ist gewissermaßen auch vorzeitig alt, Kindheit und Alter machen sich bei uns anders als bei anderen. Wir haben keine Jugend, wir sind gleich Erwachsene, und Erwachsene sind wir dann zu lange, eine gewisse Müdigkeit und Hoffnungslosigkeit durchzieht von da aus mit breiter Spur das im ganzen doch so zähe und hoffnungsstarke Wesen unseres Volkes. (S. 529)

Diese merkwürdige Bestimmung des „Alters“ des Mäusevolkes folgt einem typischen Argumentationsschema: Die Ausgangsbekauptung wird systematisch zerlegt, denn nach langwierigen, aporetischen Erklärungsversuchen kommt man zum Schluss, dass der Begriff, die Idee (im obigen Beispiel das „Alter“ der Mäuse) in dieser Form eigentlich keinen Sinn hat, ungenau ist, die Gültigkeit verliert bzw. unbestimmt bleibt. Im Rahmen dieses – man könnte sagen, dekonstruktivistischen – Diskurses wird auch versucht, eine Erklärung zu Josefines Kunst und Wirkung zu finden: Der Narrator stellt gleich am Beginn fest, dass Josefines Gesang in Wahrheit kein Gesang ist und ihre Kunst nur bedingt „Musik“ genannt werden kann. Es sei bloß ein Pfeifen, zu dem eigentlich alle Mäuse fähig sind; worin das Wesen, das Charakteristikum dieses Pfeifens eigentlich besteht, lässt der Erzähler unerklärt. So gelangt die Analyse zu der oben zitierten Stelle, wo eher das Josefine umgebende Schweigen als wirkungsvoll bezeichnet wird. Tendenziell wird, nachdem der wahre Sinn der Ausgangsbegriffe dekonstruiert wird, eine negative oder partielle Antwort auf das Phänomen gegeben, wie etwa auf die Frage, ob das Volk Josefine ergeben sei:

Was treibt das Volk dazu, sich für Josefine so zu bemühen? Eine Frage, nicht leichter zu beantworten als die nach Josefines Gesang, mit der sie ja auch zusammenhängt. Man könnte sie streichen und gänzlich mit der zweiten Frage vereinigen, wenn sich etwa behaupten ließe, daß das Volk wegen des Gesanges Josefine bedingungslos ergeben ist. Dies ist aber eben nicht der Fall; bedingungslose Ergebenheit kennt unser Volk kaum; dieses Volk, das über alles die freilich harmlose Schlaueheit liebt, das kindliche Wispern, den freilich unschuldigen, bloß die Lippen bewegenden Tratsch, ein solches Volk kann immerhin nicht bedingungslos sich hingeben, das fühlt wohl auch Jose-

fine, das ist es, was sie bekämpft mit aller Anstrengung ihrer schwachen Kehle.

Nur darf man freilich bei solchen allgemeinen Urteilen nicht zu weit gehen, das Volk ist Josefine doch ergeben, nur nicht bedingungslos. Es wäre z. B. nicht fähig, über Josefine zu lachen. Man kann es sich eingestehen: an Josefine fordert manches zum Lachen auf; und an und für sich ist uns das Lachen immer nah; trotz allem Jammer unseres Lebens ist ein leises Lachen bei uns gewissermaßen immer zu Hause; aber über Josefine lachen wir nicht. Manchmal habe ich den Eindruck, das Volk fasse sein Verhältnis zu Josefine derart auf, daß sie, dieses zerbrechliche, schonungsbedürftige, irgendwie ausgezeichnete, ihrer Meinung nach durch Gesang ausgezeichnete Wesen ihm anvertraut sei und es müsse für sie sorgen; der Grund dessen ist niemandem klar, nur die Tatsache scheint festzustehn. Über das aber, was einem anvertraut ist, lacht man nicht; darüber zu lachen, wäre Pflichtverletzung; es ist das Äußerste an Boshaftigkeit, was die Boshaftesten unter uns Josefine zufügen, wenn sie manchmal sagen: „Das Lachen vergeht uns, wenn wir Josefine sehn.“ (S. 524)

Bei dieser Argumentation, bei dieser Redeweise, die den einen oder den anderen Leser an eine – für Kafkas Alltag zutreffende – Amtssprache, an die Sprache eines besserwisserischen Beamten erinnern mag, fällt unmittelbar auf, dass sie erstens gar nicht zu einer Maus passt, sodass sie der Erzählung von Anfang an eine absurd-ironische, nicht zu ernst zu nehmende Dimension verleiht, und dass sie zweitens gerade das Gegenteil von dem ist, was Josefine mit ihrem „Gesang“ macht. Ihre Kunst wirkt unmittelbar und eindeutig, wird schweigend, ohne Erklärung, ohne Gedanken rezipiert und ist somit für den analytisch-bodenständigen, kritisch-unentschiedenen und wohl auch geschwätzigem Erzähler ganz und gar unfassbar. Das Phänomen Josefine bekommt durch die Erzählung einen Gegendiskurs, der gerade das ausführt, was Josefines Gesang *nicht* ist; dieser Gesang ist wohl deshalb so bedeutend, weil er für den analytisch-aporetischen Diskurs unerreichbar bleibt. Der Erzähler kann Josefines Kunst nicht richtig erfassen, und je mehr er um diese Erfassung bemüht ist, umso ferner, umso unverständlicher scheint diese Kunst und ihre ekstatische Wirkung zu sein.

Wie eingangs erwähnt, hat man nach ekstatischen Momenten im

Werk von Franz Kafka lange zu suchen; ganz und gar frei von Ekstase sind sie aber dennoch nicht. Es finden sich Spuren einer Ekstase, als eines Zustands des Andersseins, des Ichverlusts, als der Anspruch und Wunsch, das Selbst zurückzulassen und zu transformieren, wenn auch nur als narratologische Figur, als etwas, zu dem der Weg nur durch die Sprache führt, zu dem aber das Narrativ den endgültigen Zugang versperrt, d. h. als etwas, dessen Unzugänglichkeit der Text als Spur, Wunde, Trauma zur Schau stellt. Diese skurrilen Geschichten lenken unsere Aufmerksamkeit vordergründig nicht auf eine asketische Lebensweise, sondern auf die Komplexität der Erfahrbarkeit beziehungsweise auf die in der Sprache wurzelnde Doppelnatur solcher Erfahrungen.

Quellenverzeichnis

- Alt, Peter-André: Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biografie. München: C. H. Beck 2005.
- Brod, Max: Über Franz Kafka. Franz Kafka – Eine Biografie. Franz Kafkas Glauben und Lehre. Verzweigung und Erlösung im Werk Franz Kafkas. Frankfurt am Main: S. Fischer 1966.
- Daiber, Jürgen: „Das uralte Menschheitsverlangen“. Veränderte Bewusstseinszustände in der deutschen Literatur des 19.–21. Jahrhunderts. Paderborn: Brill mentis, 2024.
- Densky, Doreen: Literarische Fürsprache bei Franz Kafka. Rhetorik und Poetik. Berlin, Boston: De Gruyter, 2020.
- Engel, Manfred: Zu Kafkas Kunst- und Literaturtheorie. Kunst und Künstler im literarischen Werk. In: Kafka-Handbuch – Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. Manfred Engel, Bernd Auerochs, Stuttgart, J.B. Metzler 2010, 483–498.
- Kafka, Franz: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa. Hg. Roger Hermes, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2000.
- Kafka, Franz: Die Erzählungen von Tieren. Frankfurt am Main: Fischer 2023.
- Lubkoll, Christine: Von Mäusen, Affen und anderem Getier. Kafkas narrative Ethik zwischen Anthropologie und Diskurskritik. In: Waldow, Stephanie (Hg.): Von armen Schweinen und bunten Vögeln. Tierethik im kulturgeschichtlichen Kontext. München: Brill Fink, 2015, 155–174.
- Nemeth, André: Kafka ou le mystère juif, Paris: Jean Vigneau 1947.
- Schaffner, Anna Katharina: Seasick in the Land of Sexuality. Kafka and the Erotic. In: Schaffner, Anna Katharina / Weller, Shane (Hg.): Modernist Eroticisms. London: Palgrave Macmillan 2012, S. 80–104.
- Sudau, Ralf: Franz Kafka. Kurze Prosa, Erzählungen. 16 Interpretationen. Stuttgart und Leipzig: Klett 2007.

Thermann, Jochen: Kafkas Tiere. Fährten, Bahnen und Wege der Sprache. Marburg: Tectum 2010.

Tamás Lénárt PhD

ORCID ID: 0000-0002-1227-0783

Lehrstuhl für Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaften

Geisteswissenschaftliche Fakultät

Eötvös-Loránd-Universität Budapest

Múzeum krt. 4/A

H-1055 Budapest, Ungarn

E-Mail: lenart.tamas@btk.elte.hu

Berauscht von sich selbst: Stefan Zweigs ekstatisches Erzählen

Thorsten Carstensen (Universität Amsterdam, Niederlande)

Abstract Deutsch:

Der Beitrag untersucht die Ekstase als ästhetisches und existenzielles Prinzip im Werk Stefan Zweigs. Sowohl in seiner Prosa als auch in seinen kritischen Aufsätzen inszeniert der österreichische Schriftsteller Momente der Selbstüberschreitung, denen ein so schöpferisches wie zerstörerisches Potential innewohnt. Es zeigt sich, dass Zweigs Faszination für das Ekstatische weit über seine erzählerische Praxis hinausreicht: Sie prägt auch seine Bücher über die literarischen „Baumeister“, in denen das Dämonische zum Maßstab künstlerischer Intensität wird. Besonders das Werk Dostojewskis erscheint Zweig als Inbegriff eines Übermaßes an Energie, das die Lektüre selbst zu einer Erfahrung äußerster psychischer und physischer Spannung macht. Dass Zweig das Ekstatische nicht nur behauptet, sondern auch sprachlich nachvollzieht, zeigen nicht zuletzt seine Aufsätze zur modernen Architektur, die sich performativ an den Grenzüberschreitungen berauschen, die das Bauen der Moderne kennzeichnen.

Schlüsselwörter: Stefan Zweig – Ekstase – Rausch – das Dämonische – Architektur – Honoré de Balzac – Fjodor Dostojewski

Self-Intoxication: Stefan Zweig and the Aesthetics of Ecstasy

Abstract English:

This article examines ecstasy as both an aesthetic and existential principle in Stefan Zweig's work. Throughout his fiction and critical essays, the Austrian author stages moments of self-transcendence that carry both creative and destructive potential. Zweig's fascination with the ecstatic extends well beyond his narrative practice: it also shapes his volumes on the famous "architects" of world literature, where the demonic becomes a measure of artistic intensity. Dostoevsky's work, in particular, exemplifies for Zweig an excess of energy that turns reading itself into an experience of extreme psychological and physical tension. That Zweig not only theorizes but also performs

the ecstatic becomes especially clear in his essays on modern architecture, which stylistically revel in the transgressions that define the spirit of modernity.

Keywords: Stefan Zweig – ecstasy – the daemonic – architecture – Honoré de Balzac – Fyodor Dostoevsky

In Stefan Zweigs 1982 posthum veröffentlichten Romanfragment *Rausch der Verwandlung* erlebt die 29-jährige Postgehilfin Christine Hoflehner ein ekstatisches Erwachen aus der Enge und Eintönigkeit ihres bisherigen Lebens. Ermüdet von der freudlosen Existenz in Klein-Reifling, einem „erbärmliche[n] Weinbauernnest“¹ in der Nähe von Krems, erhält sie im Sommer 1926 die Gelegenheit, auf Einladung ihrer wohlhabenden Tante aus Amerika zwei Wochen in einem Schweizer Luxushotel zu verbringen. Wie sich schnell zeigt, ist der Aufenthalt im Engadin, wo Christine sich unter falschem Namen einquartiert, weit mehr als ein vorübergehendes Abenteuer, das Ablenkung vom Alltag bietet – er markiert eine tiefgreifende Metamorphose, die dem Titel des Romans Gestalt verleiht. Erzählerisch zugespitzt wird die Ich-Findung der Protagonistin auf einer morgendlichen Joggingrunde in den Bergen, den die Erzählstimme zur körperlichen wie seelischen Grenzerfahrung stilisiert:

Je rascher sie läuft, um so mehr übt und beschwingt sich der Schritt. Eigentlich sollte sie stehen bleiben, denn das Herz schmettert heftig gegen die Brust, Pulse pochen in den Ohren, die Schläfen ticken [...]. Herrlich, sie fühlt es im hitzigen Empor, aber der Schwung des eigenen Laufes duldet keine Unterbrechung, vorwärts, vorwärts! rattert die fanatische Trommel im Herzen, vorwärts! Vorwärts! drängt der angerissene Rhythmus in Muskel und Sehnen, und so springt, so klettert der angefeuerte Leib berauscht von der eigenen Spannung weiter und weiter, sie weiß nicht wie lange, sie weiß nicht wie hoch, sie weiß nicht wohin.²

1 Zweig 1982, S. 32.

2 Ebd., S. 88f.

Mit dieser Szene einer *unerhörten Begebenheit* setzt Zweigs novel-
listischer Text, der in den 1930er Jahren entstand, der „zeitlose[n]
Unabänderlichkeit“³ der Amtsstube den Rausch der Verwandlung
entgegen: Kein Zweifel, Christine hat sich aus der Enge des
„durch den Amtsadler geheiligten Dienstraums“⁴ befreit, und die-
se Transzendenzerfahrung nimmt ihren Ausgang im Bereich des
Körperlichen. Im rauschartigen Überschwang des lebensbejahen-
den Sporterlebnisses verselbständigt sich der Körper der Läuferin,
die von der Dynamik ihres eigenen Tempos davongetragen wird.
Ihr Laufen duldet ebenso wenig eine „Unterbrechung“ wie der
Rhythmus der Sprache, die mit dem wiederholten Imperativ „vor-
wärts!“ das atemlose Springen und Klettern Christines nachvoll-
zieht. So behauptet Zweig den Gegensatz zwischen Stillstand und
rauschhafter Ekstase nicht nur, sondern inszeniert ihn auch auf
der Ebene des Erzählstils – eine literarische Verdichtung, die die
Leser*innen unmittelbar in die fiebrige, fast trancehafte Erfah-
rung der Figur hineinzieht. Vorwärts soll es für Christine nach
ihrem Schweiz-Aufenthalt, der neben dem Morgenlauf einen rau-
schenden Tanzabend umfasst, der ihr das Herz „stoßhaft vor
Lust“⁵ schlagen lässt, jedenfalls auch beruflich gehen: Mit ihrer
Stellung als Telegrafistin wird sie sich nicht länger abfinden, den
„Schwung des eigenen Laufes“ will sie auf ihr berufliches Fort-
kommen nach ihrer Heimkehr in das österreichische Weindorf
übertragen. Von der Depression, die diese Rückkehr auslöst, er-
zählt der zweite Teil des Buches.

Die ekstatische Postgehilfin, die sich in den Schweizer Bergen be-
reitwillig dem „süßen gefährlichen Zug der Tiefe“⁶ hingibt, ist eine
für Stefan Zweigs Werk durchaus typische Figur. Zweig, dieser
„leidenschaftliche Erforscher der menschlichen Seele“,⁷ hegte
nämlich eine auffallende Faszination für Lebens- und Schreibfor-
men des Ekstatischen: „Seine antibürgerliche Neigung“, schreibt

3 Ebd., S. 8.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 76.

6 Ebd., S. 90.

7 Strelka 1981, S. 54.

Klemens Renoldner, „schwärmt von Rausch und Ekstase, Aufbegehren und Revolte – aber all dies steht in diametralem Gegensatz zu seiner eigenen ästhetischen Disposition und vor allem zu seiner Lebenspraxis, die bürgerlich-gesittet ist.“⁸ Eine systematische Untersuchung der Ekstase, dieses „Zauber[s] eines entrückten Zustands“,⁹ als Erfahrungs- und Erkenntnismodus in Zweigs Werk steht bislang aus. Im Fokus dieses Beitrags sollen jene ekstatischen Konstellationen stehen, die sich in Zweigs Reflexionen über Künstlertum und Autorschaft ebenso manifestieren wie in seinen Überlegungen zur Architektur.

Der Künstler als Held der Ekstase

Ekstasen, in denen sich „anthropologische Bedürfnisse nach Leiblichkeit, Unmittelbarkeit, Nichtrationalität und Transzendenz“¹⁰ zeigen, sind in Stefan Zweigs Novellen und Romanen ebenso allgegenwärtig wie in seinen kritischen Aufsätzen. Kaum einer seiner Texte kommt ohne die Darstellung eines „Ausnahmestand[s] gesteigerter Gefühl- und Seelenerregung“¹¹ aus. Ein wiederkehrendes Motiv in seiner Prosa ist das mystische Erlebnis des Autonomieverlusts, in dem Individuen sich selbst überschreiten, sei es in künstlerischer Inspiration, leidenschaftlicher Hingabe oder andersartiger ekstatischer Entrückung. Diese Lust an der Selbstentäußerung, mit der die Kindheit als ekstatischer Erfahrungsraum wiederholt wird, kennzeichnet seine literarischen Figuren – etwa wenn „aus Liebe oder Zeugungsdrang der innere Kosmos in Wallung gerät“, wie es in einer Formulierung im Tagebuch heißt.¹² Zugleich ist mit dem Ekstatischen bei Zweig aber auch das Versprechen eines Erkenntnisgewinns verbunden, der

8 Renoldner 2018, S. 14. Vgl. zu den vitalistischen Aspekten von Zweigs Frühwerk Resch 2014.

9 Kirakosian 2025, S. 32.

10 Zirfas 2013, S. 25.

11 Pfister 1959, Sp. 944f.

12 Zweig 1984, S. 13.

im ‚nüchternen‘, rationalen Zustand unerreichbar bliebe. Auf diese Dimension verweist die zweite Hälfte des Sonetts, das dem Novellen-Band *Amok* (1922) als poetisches Motto vorangestellt ist:

Nur Leidenschaft, die ihren Abgrund findet,
Läßt deine letzte Wesenheit entbrennen,
Nur der sich ganz verliert, ist sich gegeben.

So flamm dich auf! Erst wenn du dich entzündet,
Wirst du die Welt in deiner Tiefe kennen:
Erst wo Geheimnis wirkt, beginnt das Leben.¹³

Das „Entbrennen“ ist hier Voraussetzung eines vertieften Weltzugangs: Das Subjekt muss sich verzehren, um sich selbst und die Welt zu erkennen. In *Amok* erhält die Priorisierung des Haltlosen allerdings eine dezidiert (selbst-)destruktive Wendung, der nicht nur moralische Fragen zum Opfer fallen. In diesen „Novellen einer Leidenschaft“, so der Untertitel, kippt das Ekstatische ins Pathologische, denn *Amok* wird, wie Bernd Hamacher zusammenfasst, „zur Metapher für eine unaufhaltsame und einem Außenstehenden kaum plausibel zu machende Leidenschaft, die letztlich nur durch den Tod beendet werden kann“.¹⁴ Damit radikalisiert Zweig das Motiv des Autonomieverlusts: Aus der produktiven Selbstüberschreitung wird ein Zustand existenzieller Zersetzung, in dem das ekstatische Erkennen in Vernichtung umschlägt.

Zweigs Faszination für Grenzzustände zeigt sich auch in seinen kritischen Schriften, in denen er für eine Literatur plädiert, die sich der in den *Amok*-Novellen erforschten „Unterwelt der Leidenschaften“¹⁵ bewusst zuwendet. So steuern seine Texte zuverlässig auf Momente zu, in denen sich das offenbart, was Hermann Broch einmal den „Schaffensrausch des Schöpferischen“¹⁶ genannt hat. Für Zweig bemisst sich die Größe eines Schriftstellers denn auch an dessen Fähigkeit, im Schreiben ‚außer sich‘ zu ge-

¹³ Zweig 1922, S. 7.

¹⁴ Hamacher 2018, S. 203.

¹⁵ Zweig 1922, S. 7.

¹⁶ Broch 1981, S. 15.

raten, also die Grenzen des Rationalen zu überschreiten und sich einem rauschhaften Ausdruck hinzugeben, der schließlich im Text, dem Produkt des Schreibrausches, Gestalt annimmt. Ekstatischen Konstellationen begegnet man schon in Zweigs frühen poetologischen Schriften, unter denen sein Buch über den belgischen Dichter Emile Verhaeren (1910) eine herausgehobene Stellung einnimmt. Verhaerens lebensbejahende Dichtung erscheint ihm als Ausdruck einer künstlerischen Existenz, die aus der Erfahrung der modernen Großstadt eine neue, dem Fortschritt zugewandte Ästhetik gewinnt.¹⁷ Von zentraler Bedeutung ist das Kapitel „Das neue Pathos“, das 1909 bereits in der Zeitschrift *Das literarische Echo* erschien – ein Text, der, wie Clara Bolle bemerkt, „an eine Programmschrift der expressionistischen Bewegung erinnern könnte und dabei im Grunde im starken Kontrast zu Zweigs eigenem literarischem Schaffen steht“.¹⁸ Statt Distanz und Reflexion fordert Zweig Hingabe vom Dichter. Lyrik dürfe nicht „wehleidig“¹⁹ sein, sondern müsse, „beseelt von Freude und Überschwang“²⁰, Leidenschaft im Leser wecken und ihn zum Enthusiasmus hinreißen:

Wer die Menge zwingen will, muß den Rhythmus ihres neuen und unruhigen Lebens in sich haben, wer zu ihr spricht, muß beseelt sein von neuem Pathos. Und dieses neue Pathos, das ja‘ sagende Pathos *par excellence* im Sinne Nietzsches, ist vor allem Lust, Kraft und Wille, Ekstase zu erzeugen.²¹

Das Ekstatische ist auch die Kategorie, mit der Zweig in seinen Essaybänden über bedeutende Schriftstellerpersönlichkeiten arbeitet, die in den 1920er Jahren erscheinen und später unter dem Titel *Die Baumeister der Welt. Versuch einer Typologie des Geistes* zu einem Zyklus erklärt wurden. Ein Blick auf den ersten dieser

¹⁷ Vgl. Resch 2017, S. 71f.

¹⁸ Bolle 2018, S. 452.

¹⁹ Zweig 1909, Sp. 1703.

²⁰ Ebd., 1704.

²¹ Ebd.

Bände, *Drei Meister. Balzac, Dickens, Dostojewski* (1920), verdeutlicht Zweigs Interesse an Rausch und Ekstase. Charakteristisch für die hier versammelten Essays ist die Neigung des Verfassers zu weitreichenden Verallgemeinerungen – insbesondere in der Darstellung der Werke dieser Autoren als Ausdruck kollektiver nationaler Identitäten.²² So wie er in Verhaerens Gedichten „die Leidenschaftlichkeit des ursprünglichen Gefühles“²³ glühen sah, bewundert er an dem Werk Honoré de Balzacs dessen „unbestechliches Auge“²⁴ für den Rausch der Entäußerung. Für die an Liebesgeschichten interessierten Leser hielten die Romane Balzacs „eine geradezu vorbildliche Glut der Ekstase“²⁵ bereit. Wie der Schriftsteller selbst mit enzyklopädischem Ehrgeiz „die ganze Weltfülle gierig zu erstreben“²⁶ suchte, sind auch seine Helden getrieben von einem „Welteroberungsgelüst“²⁷. Ihre ekstatische Wirkung können Balzacs Romane nach Zweig auch deshalb entfalten, weil sie „keinen inneren Plan“²⁸ besitzen: „Balzac hat seine Romane nie genau komponiert, er hat sich in ihnen verloren wie in einer Leidenschaft, in den Schilderungen, im Wort gewühlt wie in Stoffen oder nacktem blühenden Fleisch.“²⁹ Während Zweig an Balzac das Chaotische und Monomanische fasziniert, charakterisiert er Dickens als einen Schriftsteller der Eindeutigkeit, dessen Figuren der Leser als „gemalte Bilder“³⁰ in Erinnerung behält: „Seine Phantasie ist eigentlich bloß Blick und reicht darum nur aus für jene Gefühle und Gestalten der mittleren Sphäre, die im Irdischen wohnen; seine Menschen sind nur plastisch in den ge-

22 Spangenberg 2020, S. 239. Die vereinfachenden Urteile Zweigs hebt auch Thuswaldner (2018) hervor.

23 Zweig 1909, Sp. 1705.

24 Zweig 1929, S. 26.

25 Ebd., S. 49.

26 Ebd., S. 16.

27 Ebd., S. 20.

28 Ebd., S. 45.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 75.

mäßigsten Temperaturen der normalen Gefühle.“³¹ Nachdem Zweig mit dem Vergleich zwischen Balzac und Dickens den Rahmen geschaffen hat, findet seine Idee des Ekstatischen im dritten Meister des Bandes ihre Erfüllung.

In einem Brief an Zweig vom 28. Juli 1920 bedankt sich Thomas Mann für die Übersendung der *Drei Meister*, eines Buches, auf das er sich „lange gefreut habe“. Er kommt freilich nicht umhin, den Verfasser daran zu erinnern, dass Tolstoi seinem „epischen Ideale“ weit näher stehe: „In Dostojewski konnte ich kaum je etwas anderes, als ein völlig extraordinäres, wildes, monströses und ungeheueres Ereignis außerhalb aller epischen Überlieferung sehen [...].“³² Auch Zweig weist in seiner Studie darauf hin, dass es Dostojewski in seinen Romanen – anders als Gottfried Keller und eben Tolstoi – nicht gelinge, „bewegtes Geschehen in ruhiger Darstellung zu bändigen“.³³ Doch gerade in diesem Kontrollverlust erkennt Zweig die eigentliche Qualität seines Erzählens. Wo andere Schriftsteller das Chaos der Seele in eine wohlgefügte Form zu bringen suchten und ihre Leser damit letztlich auf Distanz hielten, entfessele Dostojewski es geradezu – und schaffe damit eine radikal affektive Poetik, die auch eine entsprechende Lesehaltung erfordere: „Leidenschaftlich formt er seine Welt, und nur leidenschaftlich, nur erregt, kann man sie genießen.“³⁴ Von „sanfter Überredung“³⁵, wie sie der Romancier Dickens pflege, sei bei Dostojewski wenig zu spüren, denn dieser „begehrt unsere ganze Seele, selbst unsere Körperlichkeit“³⁶. Bewusst bereite er dem Leser „ein geistiges Fieber, eine physische Qual“³⁷, indem er die emotionale Intensität seiner Romane durch kunstvolle Verzögerungen – einer „Verschwörung“³⁸ gleich – ins Unerträgliche steige-

31 Ebd.

32 Mann / Zweig 2016, S. 25.

33 Zweig 1929, S. 173.

34 Ebd., S. 173f.

35 Ebd., S. 175.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 176.

38 Ebd.

re, bis sie sich schließlich in jähren Momenten explosionsartig Bahn breche. Der Leser ist verführt und überfordert zugleich:

Wie eine Krankheit erlebt man die Krise seiner Menschen im Blute, wie eine Entzündung brennen die Probleme im aufgepeitschten Gefühl. Mit allen unseren Sinnen taucht er uns in seine brennende Atmosphäre, stößt er uns an den Abgrundrand der Seele, wo wir keuchend stehen, schwindeligen Gefühls, mit abgerissenem Atem. Und erst, wenn unsere Pulse jagen wie die seinen, wir selbst der dämonischen Leidenschaft verfallen sind, erst dann gehört sein Werk ganz uns, gehören wir ihm ganz.³⁹

So steigert sich die Lektüre Dostojewskis zur ekstatischen Symbiose von Text und Lesern, die allerdings über die dafür nötige Disposition verfügen müssten, denn „Leihbibliothekskonsumenten, [den] behaglichen Flaneure[n] des Lesens“⁴⁰, bleibe der Rausch verwehrt: „Nur der brennende Mensch, der leidenschaftlich entzündete, der glühende im Gefühl, findet hinab in seine wahre Sphäre.“⁴¹ Bemerkenswert ist, dass Zweig in seiner eigenen Darstellung jene Technik des „wollüstig[en]“ Umkreisens⁴², die er Dostojewski zuschreibt, gleichsam performativ nachvollzieht: Sein essayistischer Duktus steigert sich in immer dichteren, rhythmisch aufgeladenen Sätzen, bis die analytische Reflexion in ein fiebriges Mit-Erleben umschlägt. In dieser Nachahmung verschmelzen Beschreibung und Gegenstand – Zweigs Sprache vibriert im Zeichen eines vorsätzlichen Außersichseins und überlässt sich ganz der Suggestion des eigenen Feuer-Vokabulars.

Die Ausführungen über Dostojewski können auch als Teil einer „Phänomenologie des Dämonischen“ gelesen werden, die Zweigs Reflexionen über das Künstlertum bestimmen.⁴³ Für Zweig verkörpert der russische Autor das Ekstatische in besonderer Weise:

³⁹ Ebd., S. 174.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S. 176.

⁴³ Vgl. auch Mondon 2008.

Als „der große Überwinder alles Leidens“⁴⁴ sei er mit einer „dämonische[n]“ Kraft gesegnet⁴⁵, die es ihm erlaube, das Schicksal zu bezwingen und die eigene Krankheitsgeschichte in schöpferische Energie zu verwandeln:

Schlägt ihn das Schicksal hart, so stöhnt er, blutend zusammenstürzend, schon nach neuen Schlägen. Jeden Blitz, der ihn trifft, fängt er auf und verwandelt, was ihn verbrennen sollte, in seelisches Feuer und schöpferische Ekstase. [...] Was Strafe und Prüfung scheint, wird dem Wissenden Hilfe, was den Menschen in die Knie stürzen soll, richtet den Dichter erst eigentlich auf. Was einen Schwächeren zermalmt hätte, stählt diesem Ekstatiker nur die Kraft.⁴⁶

Folgt man Zweigs Argumentation, so verdankt Dostojewskij sein dichterisches Genie der Epilepsie, „diesem dämonischen Verhängnis“⁴⁷, das ihm eine außergewöhnliche Sensibilität für die menschliche Seele verleihe. In Zweigs mythisierendem Aufsatz sind es die epileptischen Anfälle – „blitzartig komprimierte essentielle Zustände, die im Irdischen keine Dauer haben können“⁴⁸ –, die eine einzigartige dichterische Perspektive eröffnen:

Die äußerste Gefahr seines Lebens, die Epilepsie, er verwandelt sie in ein höchstes Geheimnis seiner Kunst: eine nie gekannte geheimnisvolle Schönheit saugt er aus diesen Zuständen, die wundervoll in den Augenblicken taumelnden Vorgefühls gesammelte Ichekstase. In ungeheuerlichster Abbräviatur ist hier der Tod mitten im Leben erlebt und in dieser einen Sekunde vor dem jedesmaligen Sterben, die stärkste, berauschendste Essenz des Seins, die pathologisch gesteigerte Anspannung des „Sichselbstempfindens“.⁴⁹

44 Zweig 1929, S. 114.

45 Ebd., S. 120.

46 Ebd., S. 115.

47 Ebd., S. 120.

48 Ebd., S. 121f.

49 Ebd., S. 118.

Dostojewski erscheint damit als Schriftsteller, der sich in einem unablässigen Ringen mit dem Dämonischen befindet – in einem „Heldenkampf“,⁵⁰ den nach Zweig alle bedeutenden Künstler austragen müssen. Ausführlich entfaltet er diese Idee 1925 in dem zweiten Band der *Baumeister*-Reihe, *Der Kampf mit dem Dämon*, der sich mit Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist und Friedrich Nietzsche befasst und das Ziel verfolgt, den „geistige[n] Schlag Schatten“⁵¹ hinter diesen Persönlichkeiten sichtbar zu machen. Die drei Autoren treten hier als „Besessene einer höheren Macht“⁵² auf, die „im Übermaß der Ekstase sich selbst vernichte[n]“⁵³. In ihnen wirkt „eine Gewalt über der eigenen Gewalt“⁵⁴, für die Zweig den Begriff des Dämonischen reaktiviert.

Dämonisch nenne ich die ursprünglich und wesenhaft jedem Menschen eingeborene Unruhe, die ihn aus sich selbst heraus, über sich selbst hinaus ins Unendliche, ins Elementarische treibt, gleichsam als hätte die Natur von ihrem einstigen Chaos ein unveräußerliches unruhiges Teil in jeder einzelnen Seele zurückgelassen, das mit Spannung und Leidenschaft zurück will in das übermenschliche, übersinnliche Element.⁵⁵

Während die meisten Menschen darum bemüht sind, diesen „faustischen Drang“⁵⁶ in sich zu zügeln oder gar zu unterdrücken, weitet er sich in der künstlerischen Persönlichkeit, so Zweig, zur eigentlichen Triebkraft des Schöpferischen aus. Auf einer „instabilen Grundlage“⁵⁷ – als „Unruhe des Blutes, Unruhe der Nerven, Unruhe des Geistes“⁵⁸ – wird diese innere Bewegung zum Motor

50 Zweig 1928, S. 12.

51 Ebd., S. 7.

52 Ebd., S. 9.

53 Ebd., S. 12.

54 Ebd., S. 9.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Görner 2008, S. 39.

58 Zweig 1928, S. 11.

der Kreativität, insofern sie eine „Spannung und Steigerung“⁵⁹ des Lebens bewirkt. In der Wiederholung des Wortes „Unruhe“ klingt allerdings auch die potentielle Tragik des Dämonischen an, denn der schöpferische Impuls trägt jene selbstzerstörerischen Züge, den Zweig bereits in den *Amok*-Novellen thematisiert hatte: „Der Dämon verkörpert in uns den Gärungsstoff, das aufquellende, quälende, spannende Ferment, das zu allem Gefährlichen, zu Übermaß, Ekstase, Selbstentäußerung, Selbstvernichtung das sonst ruhige Sein drängt.“⁶⁰

Die Zitate machen gewiss deutlich, dass das Dämonische bei Zweig auch die sprachliche Ebene erfasst. Mit Blick auf die Texte Kafkas und Brechts hat Bernhard Böschstein beobachtet: „Die Nüchternheit moderner Dichtersprache verträgt sich nicht mehr mit dem Begriff der Ekstase.“⁶¹ Einer solchen sprachlichen Askese arbeitet Zweig entgegen: Für ihn liegt die wahre, dämonische Kraft der Kunst nicht in analytischer Distanz oder ironischer Reflexion, sondern in der Fähigkeit, den Leser in einen Strudel der Gefühle zu reißen. In ihrem Hang zum Ornament hat sich Zweigs Sprache das „Feierkleid der Ekstase“⁶² übergeworfen, um eine Formulierung Hermann Brochs aufzugreifen. Tatsächlich verleiht die ornamentale Sprache als „dämonische[s] Erlebnis“⁶³ den Texten eine performative Dimension: Seine hymnischen Lobpreisungen, durchsetzt mit affektgeladenen Adjektiven, berauschen sich geradezu an der Idee des „Maßlose[n]“, die nach Zweig „das erste untrügbare Merkzeichen“⁶⁴ dämonischer Kunst ist:

Denn wenn der Dämon selbstherrlich in einem Dichter waltet, ersteht in flammenhaft aufschießender Steigerung auch ein besonderer Typus der Kunst: Rauschkunst, exaltes, fieberhaftes Schaffen, spasmische, überwallende Aufschwünge des Geistes, Krampf

59 Ebd., S. 10.

60 Ebd., S. 9.

61 Böschstein 1968, S. 205.

62 Broch 1981, S. 21.

63 Görner 2008, S. 38.

64 Zweig 1928, S. 12.

und Explosion, Orgasmus und Trunkenheit, die *mania* der Griechen, die heilige Raserei, die sonst nur dem Prophetischen, dem Pythischen innewohnt.⁶⁵

Ins Auge fällt besonders die Rolle der Wiederholung, die – wie im oben zitierten Beispiel aus dem *Rausch der Verwandlung* – eine rhythmische Intensität erzeugt und die Ekstase nicht nur beschreibt, sondern sie sprachlich inszeniert und dadurch erfahrbar macht. Zweigs Sprache verlässt in diesen ekstatischen Momenten die Ebene der Repräsentation und beginnt zu präsentieren.⁶⁶ Martin Seel hat dieses Phänomen mit der Formel des „verselbstständigten Sprachlebens“ beschrieben, welches die Lesenden „phasenweise als ein rauschendes Reden gefangen nimmt“.⁶⁷ Exemplarisch zeigt sich dieser ekstatische Schreibmodus auch in Zweigs Texten über Architektur.

Architektur und Ekstase

Ein besonderes Echo finden Zweigs Ausführungen über das Ekstatische in seinen Reflexionen über das moderne Bauen. Seine Bemerkungen über Amerika – verstreut über Journale und Essays – bilden dabei einen aufschlussreichen Kontrast zu seinen europäischen Reisebildern, indem sie die potentielle Lesbarkeit der Stadt in Frage stellen. Während den europäischen Städten bei Zweig etwas Stillgestelltes, geradezu Museales anhaftet, beschwören seine Amerika-Texte jenes „neue Pathos“, das er bereits in dem Aufsatz über Verhaeren dem „feinen ästhetischen Wohlgefühl“⁶⁸ entgegengesetzt hatte. Basierend auf seiner Amerikareise

65 Ebd., S. 11f.

66 Mit Bezug auf Hugo von Hofmannsthal hat Sabine Schneider treffend davon gesprochen, dass Sprache den Eindruck von „Partizipation und ekstatischer Teilhabe anstelle bloßer Symbolisierung“ erzeuge (Schneider 2012, S. 212.) Vgl. hierzu auch Löschburg 2019, S. 284f.

67 Seel 2000, S. 241. Vgl. Löschburg 2019, S. 201.

68 Zweig 1909, Sp. 1704.

im Jahr 1910 erscheint in der *Neuen Freien Presse* Zweigs Bericht *Der Rhythmus von New York* (1911), der sich in eine literarische Untergattung einreicht, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Konjunktur hat. Die Dynamik New Yorks schlägt sich hier auch in der Art der sprachlichen Erfassung nieder. Anders als in seinen europäischen Reisetexten verzichtet Zweig nämlich auf den Modus der Ekphrasis – die Metropole ist ja eben kein statisches, „reine[s], lautlose[s]“⁶⁹ Bild, sondern vielmehr ein ekstatisches *Sinnbild* moderner Beschleunigung und Transformation, eben des „wunderbare[n] Rhythmus des Lebens“.⁷⁰ Zweig inszeniert New York als einen Ort, an dem werktags jener „Strom des organischen Lebens“⁷¹ durch die Straßenschluchten fließt, den Siegfried Kracauer in seinem Aufsatz *Das Ornament der Masse* zur Signatur der Moderne erklärt. Bei Zweig klingt das folgendermaßen: „Die Schönheit der amerikanischen Städte liegt in ihrer Wirklichkeit, ihre Gewalt im Lebensrhythmus. Sie sind Verhöhnungen, Vergewaltigungen der Natur; aber sie haben den Rhythmus der Masse, den beseelten Atem des Menschen.“⁷² Der Reisende ist der Energie, dem „hochgespannten Willen“⁷³ der Stadt „unentrinnbar“⁷⁴ ausgeliefert: In Ruhe betrachten kann er New York ohnehin nicht, denn „der Blick wird verwirrt“⁷⁵. Ein weiteres eindrückliches Beispiel für die Verknüpfung von Architektur und Ekstase bietet der Text *Die Stunde zwischen zwei Ozeanen*, ebenfalls 1911 in der *Neuen Freien Presse* veröffentlicht, in dem Zweig den Panama-Kanal, drei Jahre vor dessen Fertigstellung, als eine menschliche Schöpfung beschreibt, „die ihresgleichen in der Geschichte sucht“.⁷⁶ Der Aufsatz eröffnet zunächst eine geologische Perspektive: Die Landenge von Panama sei „im

⁶⁹ Zweig 2004, S. 135.

⁷⁰ Zweig 2004, S. 136.

⁷¹ Kracauer 1977, S. 51.

⁷² Zweig 2004, S. 135f.

⁷³ Ebd., S. 136.

⁷⁴ Ebd., S. 140.

⁷⁵ Ebd., S. 137.

⁷⁶ Zweig 2004, S. 151.

Dunkel der Urzeiten⁷⁷ durch die Kollision zweier Erdplatten entstanden – ein Prozess, den er als elementaren Widerstand der Erde gegen die herandrängenden Meere, „zwei blaue, ungestüme Giganten“⁷⁸, schildert. Wie Stephan Resch hervorgehoben hat, ist der Aufsatz ein Beispiel dafür, wie Zweig sich auch sprachlich an dem technischen Fortschritt „berauscht“⁷⁹, der in den Dimensionen moderner Architektur zum Ausdruck gelangt: Sein exaltierter, mit biblischen Anspielungen durchsetzter Stil hebt den Kanal über die Sphäre der Ingenieurskunst hinaus und feiert ihn als modernes Weltwunder, welches der Mensch im „Rausch des Vollbringens“⁸⁰ erschaffen hat. So erzeugt der Text einen metaphysischen Sinnhorizont, denn Panama wird zur Signatur einer ekstatischen Erfahrung menschlicher Grenzüberschreitung:

Seltsames, unvergleichliches Gefühl, da unten im noch trockenen Strombett des neuen werdenden Flusses zu wandern, ein Stück irdischer Schöpfungsgeschichte zu erleben, teilhaftig zu sein an einer Umgestaltung der Welt! [...] Wer einmal dort zwischen der Wildnis von einst und diesen neuen menschlichen Werken stand, dem schwingt schon heute in diesen drei Silben [Panama; T.C.] ein unendlicher Jubelruf, der Siegesschrei unserer starken, heroischen Zeit, die endlich Herrin ward über die störrische Natur, die zum erstenmal ihren irdischen Willen Gebirgen und Meeren, die bislang nur Gott und den Elementen gedient, gebieterisch aufzwang.⁸¹

Zweigs Text über den Bau des Panamakanals verdeutlicht exemplarisch seine ekstatische Feier der schöpferischen Kraft des Menschen: Indem er eine „heroische Zeit“ imaginiert, die den Widerstand der titanischen Natur überwindet, entwirft er ein utopisches Szenario menschlicher Selbstermächtigung. Der Kanal, der sich „im feurigen

77 Ebd., S. 147.

78 Ebd.

79 Resch 2017, S. 76.

80 Zweig 2004, S. 156.

81 Ebd., S. 156f.

Werden⁸² befindet, sei deshalb, so die Schlussfolgerung, allenfalls mit dem Gefühl, nicht aber mit dem Verstand zu begreifen.

Im August 1936 besucht Stefan Zweig erstmals Brasilien. Die Ankunft in Rio de Janeiro, so wird er sich später erinnern, kommt einer Überwältigung gleich. In der Einleitung zu dem 1941 erschienen Buch *Brasilien: Ein Land der Zukunft* heißt es: „Da war Farbe und Bewegung, das erregte Auge wurde nicht müde zu schauen, und wohin es blickte, war es beglückt. Ein Rausch von Schönheit und Glück überkam mich, der die Sinne erregte, die Nerven spannte, das Herz erweiterte, den Geist beschäftigte, und soviel ich sah, es war nie genug.“⁸³ Auch im Tagebuch beschreibt Zweig den Anblick der abendlich erleuchteten Stadt als „herrliches Fanal“: Rio sei „eine herrliche Urnatur, in die [die] Civilisation ihr Licht getan hat,– mit Erschütterung genießt man diese unvorstellbare Schönheit und möchte gar nicht fort: gewiß keine Stadt der Erde hat einen ähnlichen Anblick zu verschenken.“⁸⁴

Wenn Zweig in seinen Reisetexten den Lebensrhythmus New Yorks feiert, die technische Genialität des Panamakanals als Offenbarung inszeniert oder den Anblick Rio de Janeiros als „grandioses Schauspiel“⁸⁵ würdigt, zeigt sich, dass sich seine Vorstellung von Ekstase nicht allein auf innere seelische Zustände beschränkt, sondern sich auch auf die Wahrnehmung von Kultur, Technik und Natur erstreckt. Die ekstatische Erfahrung wird damit zu einer ästhetischen Grundkategorie seines Weltverhältnisses: Sie markiert jene Momente, in denen die menschliche Schöpfung in transzendierender Erregung aufgeht.

Schachvergiftung

Widmet man sich dem Wesen der Ekstase im Werk Stefan Zweigs, bietet nicht zuletzt die *Schachnovelle* (1942) einen aufschlussrei-

82 Ebd., S. 156.

83 Zweig 2013, S. 13.

84 Zweig 1988, S. 401.

85 Ebd.

chen Zugang – jenes Werk, in dem sich die Spannung zwischen rationaler Kontrolle und ungezügelm Pathos eindringlich verdichtet. Schon zu Beginn rekurriert der Text auf das Motiv der Leidenschaft: An Bord eines Passagierdampfers von New York nach Buenos Aires begegnet der österreichische Rahmenerzähler dem Schachweltmeister Mirko Czentovic, in dessen „intellektueller Eingleisigkeit“⁸⁶ eine spezifische Variante des Dämonischen erkennbar wird – nicht als fiebrige Ekstase, sondern als mechanisches Gegenbild zum schöpferischen Rausch. Damit wiederholt die *Schachnovelle* ein Motiv, das Zweig bereits in seinem Balzac-Essay entwickelt hatte: Der französische Schriftsteller, so heißt es dort, zeige „Monomanen der Leidenschaft“,⁸⁷ deren „an ein Ziel gewandte Energie“⁸⁸ einen übersteigerten Lebenswillen verkörpere. Analog dazu erwacht im Erzähler der *Schachnovelle* sogleich eine „besondere Neugierde“⁸⁹ für den als ungebildeten Sonderling bekannten Meisterspieler, dem ein „Mangel an imaginativer Kraft“⁹⁰ nachgesagt wird:

Alle Arten von monomanischen, in eine einzige Idee verschossenen Menschen haben mich zeitlebens angereizt, denn je mehr sich einer begrenzt, um so mehr ist er andererseits dem Unendlichen nahe; gerade solche scheinbar Weltabseitigen bauen in ihrer besonderen Materie sich termitenhaft eine merkwürdige und durchaus einmalige Abbeviatur der Welt.⁹¹

Nicht weniger Faszination übt ein anderer Passagier auf den Ich-Erzähler aus: der aus Wien stammende Dr. B., der von den Nationalsozialisten verhaftet worden war und nach wochenlanger Isolationshaft dank der Hilfe eines Arztes aus Österreich fliehen konnte. Seine Erzählung der Haft „außerhalb der Zeit, außerhalb der

⁸⁶ Ebd., S. 19.

⁸⁷ Zweig 1929, S. 28.

⁸⁸ Ebd., S. 25.

⁸⁹ Zweig 2012, S. 19.

⁹⁰ Ebd., S. 16.

⁹¹ Ebd.

Welt⁹², welche die Binnenhandlung der Novelle bildet, rekapituliert den Prozess einer „akute[n] Irritation der Nerven“⁹³, die eng mit dem Schachspiel, der Zentralmetapher des Textes,⁹⁴ verknüpft ist. Bereits die Entdeckung des Schachbuchs in der Seitentasche des Militärmantels eines Gestapo-Wärters – Dr. B. erspäht es mit „verhungerten Augen“⁹⁵ – markiert den Beginn dieser fatalen Dynamik, wird hier doch einmal mehr durch das Wortfeld des Feuers die Assoziation mit dem Dämonischen hergestellt: „Hypnotisiert starrten meine Augen auf die kleine Wölbung, die jenes Buch innerhalb der Tasche formte, sie glühten diese eine unscheinbare Stelle an, als ob sie ein Loch in den Mantel brennen wollten.“⁹⁶ Die vermeintliche Rettung, die dieses Buch zunächst verspricht, erweist sich als höchst ambivalent: Hat schon die Vorstellung des Buches „etwas Berausches und gleichzeitig Betäubendes“⁹⁷, so steigert sich dessen Lektüre in der Gefängniszelle schließlich zur Obsession – zur Abhängigkeit von dem einzigen vom Menschen erdachten Spiel, „das sich souverän jeder Tyranis des Zufalls entzieht“⁹⁸, dabei „schwebend“ zwischen den Kategorien der Wissenschaft und Kunst „wie der Sarg Mohammeds zwischen Himmel und Erde“⁹⁹. Dr. B. entwickelt eine regelrechte „Schachvergiftung“, als er beginnt, Partien gegen sich selbst zu spielen, und durch diese „künstliche Schizophrenie“¹⁰⁰ ins schier „Bodenlose“¹⁰¹ hinabgleitet: „Aus der Spielfreude war eine Spiel lust geworden, aus der Spiellust ein Spielzwang, eine Manie, eine

92 Ebd., S. 58.

93 Ebd., S. 90.

94 Zur Bedeutung des Schachspiels bei Zweig als kulturpoetischer Metapher vgl. Oltermann 2008.

95 Ebd., S. 67.

96 Ebd., S. 67f.

97 Ebd., S. 67.

98 Ebd., S. 21.

99 Ebd., S. 22.

100 Ebd., S. 82.

101 Ebd., S. 80.

frenetische Wut, die nicht nur meine wachen Stunden, sondern allmählich auch meinen Schlaf durchdrang.¹⁰²

Nach einer selbst zugefügten Verletzung wird der solcherart Traumatisierte in ein Spital gebracht, wo sich ein Moment plötzlichen Erkennens ereignet, in dem sich der für ekstatisches Schreiben typische „Selbstwert gesteigerter Sprache“¹⁰³ manifestiert:

Eine Frau kam weichen Gelenks heran, eine Frau mit weißer Haube über dem Haar, eine Pflegerin, eine Schwester. Ein Schauer des Entzückens fiel über mich: ich hatte seit einem Jahr keine Frau gesehen. Ich starrte die holde Erscheinung an, und es muß ein wilder, ekstatischer Aufblick gewesen sein, denn ›Ruhig! Bleiben Sie ruhig!‹ beschwichtigte mich dringlich die Nahende. Ich aber lauschte nur auf ihre Stimme – war das nicht ein Mensch, der sprach? Gab es wirklich noch auf Erden einen Menschen, der mich nicht verhörte, nicht quälte? Und dazu noch – unfaßbares Wunder! – eine weiche, warme, eine fast zärtliche Frauenstimme. Gierig starrte ich auf ihren Mund, denn es war mir in diesem Höllenjahr unwahrscheinlich geworden, daß ein Mensch gütig zu einem andern sprechen könnte.¹⁰⁴

Sein ekstatisches Erleben in diesem Moment ist mehr als die körperliche Manifestation eines Affekts, der durch die plötzliche Anwesenheit einer Frau ausgelöst wird. Es berührt eine tiefere existenzielle Dimension, denn der „Schauer des Entzückens“¹⁰⁵ ist eine unkontrollierte, fast überwältigende Reaktion auf das Unerwartete: Menschlichkeit, die sich in einer Stimme offenbart. Die Gier, mit der Dr. B. auf den Mund der Fremden starrt, verweist jedoch wiederum auf die Ambivalenz der ekstatischen Erfahrung, die sich in der finalen Sequenz der Novelle offenbart. Als Dr. B. sich auf dem Schiff zu einer Partie mit dem Schachmeister Czentovic hinreißen lässt, kehrt seine Schachvergiftung zurück: Er verlässt die physische Realität der Schachfiguren auf dem Brett

102 Ebd., S. 83.

103 Böschstein 1968, S. 199.

104 Zweig 2012, S. 88.

105 Ebd.

vor ihm und verliert sich in einem Spiel, das allein in seinem Kopf stattfindet. Das produktive, Erkenntnis versprechende Außersich-sein ist, nach innen gewendet, endgültig destruktiv geworden: „Mit einem stieren und fast irren Blick ins Leere vor sich starrend, murmelte er ununterbrochen unverständliche Worte vor sich hin; entweder verlor er sich in endlosen Kombinationen, oder er arbeitete – dies war mein innerster Verdacht – sich ganz andere Partien aus [...].“¹⁰⁶

Der Blick auf die *Schachnovelle* verdeutlicht das prekäre Potential der Ekstase: Sie erscheint als dämonische Erkenntnisform, die schöpferisch und zerstörerisch zugleich wirkt. Mit dem „schöpferischen Willen zum Unerreichbaren“,¹⁰⁷ den Zweig bei Balzac am Werk sieht, ist ein Übermaß an Leidenschaft verbunden, das die Grenzen des Ichs sprengt und in dieser Selbstüberschreitung eine tiefere Wirklichkeitserfahrung ermöglicht. So erscheint die Ekstase bei Zweig, um Bernhard Böschensteins Definition aufzugreifen, „als Bewegung, die den Dichter auf ein außerhalb der menschlichen Sphäre gelegenes Zentrum hinsteuert“.¹⁰⁸ Zweigs Affinität zur Entgrenzung verweist letztlich auf ein zentrales Motiv seiner Literatur: die Faszination für Momente, in denen der Mensch seine natürlichen und geistigen Beschränkungen transzendiert – sei es in den Künsten, den technischen Innovationen, der Architektur oder gar beim alltäglichen Morgenlauf, der sich, wie im eingangs zitierten Romanfragment *Rausch der Verwandlung*, zu einem Akt der Selbstüberbietung steigert:

Wirbelig ist ihr zu Mut und sonderbar wohl, unter den Augenlidern zuckt und tickt das Blut, scharf, als wollte sie zerreißen, brennt die vom Winde massierte Haut, aber alle diese Körpergefühle, obwohl sie schmerzähnlich, spürt die von sich selbst Berauschte als eine Art unbekannter und neuer Lust, wie nie spürt sie sich jung und lebendig in diesem umgerüttelten Tumult ihres Leibes.¹⁰⁹

106 Ebd., S. 106f.

107 Zweig 1929, S. 50.

108 Böschenstein 1968, S. 189.

109 Zweig 1982, S. 89.

Schmerz, Lust, Tumult: Nicht nur als Grenzerfahrung des Geistes begreift Stefan Zweig die Ekstase, sondern auch und gerade als leiblich erfahrene Selbststeigerung – als Moment, in dem das Subjekt im Rausch der Verwandlung seiner eigenen körperlichen Vitalität gewahr wird.

Quellenverzeichnis

- Bolle, Clara: Emile Verhaeren (1910). In: Larcari, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan-Zweig-Handbuch. Berlin / Boston: De Gruyter 2018, S. 450-455.
- Böschenstein, Bernhard: Ekstase, Maß und Askese in der deutschen Dichtung. In: Spoerri, Th. (Hg.): Beiträge zur Ekstase. Basel / New York: S. Karger 1968 (= Bibliotheca Psychiatrica et Neurologica, Nr. 134), S. 189-207.
- Broch, Hermann: Notizen zu einer systematischen Ästhetik. In: ders.: Kommentierte Werkausgabe in 13 Bänden. Hg. von Paul Michael Lützeler. Bd. 9.2: Schriften zur Literatur / Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 11-35.
- Görner, Rüdiger: „Dialog mit den Nerven“. Stefan Zweig und die Kunst des Dämonischen. In: Birk, Matjaž / Eicher, Thomas (Hg.): Stefan Zweig und das Dämonische. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 36-44.
- Hamacher, Bernd: Amok (1922). In: Larcari, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan-Zweig-Handbuch. Berlin / Boston: De Gruyter 2018, S. 198-207.
- Kirakosian, Racha: Berauscht der Sinne beraubt. Eine Geschichte der Ekstase. Berlin: Propyläen 2025.
- Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. In: ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 50-63.
- Löschburg, Joris: Die Poetik der Selbstüberschreitung. Figurationen transgressiver Subjektivität in der Literatur der Moderne. Berlin / Boston: De Gruyter 2019.
- Mondon, Christine: Die dämonischen Mächte im Werke Stefan Zweigs im Hinblick auf den Dostojewski-Essay. In: Birk, Matjaž / Eicher, Thomas (Hg.): Stefan Zweig und das Dämonische. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 61-67.
- Oltermann, Philip: Endgames in a “Hypermodern” Age: Stefan Zweig’s Schachnovelle Reconsidered. In: KulturPoetik 8.2 (2008), S. 170-186.
- Pfister, Friedrich: Ekstase. In: Reallexikon für Antike und Christentum. Bd. 4. Stuttgart: Hiersemann 1959, Sp. 944-987.
- Renoldner, Klemens: Biografie. In: Larcari, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan-Zweig-Handbuch. Berlin / Boston: De Gruyter 2018, S. 1-42.
- Resch, Stephan: „Lust, Kraft, Wille und Ekstase erzeugen“. Tracing Vitalism in Stefan Zweig’s Early Works. In: Literatur für Leser 4/2014, S. 203-217.
- Resch, Stephan: Stefan Zweig und der Europa-Gedanke. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017.

- Schneider, Sabine: Tödliche Präsenz. Primitivismus in Hofmannsthals Elektra. In: Gess, Nicola (Hg.): Literarischer Primitivismus. Berlin / Boston: De Gruyter 2012, S. 191-210.
- Seel, Martin: Ästhetik des Erscheinens. München: Carl Hanser 2000.
- Spangenberg, Bastian: Aussereuropäische Künstler im Werk Stefan Zweigs. In: *Austriaca* 91 (2020), S. 239-253.
- Strelka, Joseph: Stefan Zweig. Freier Geist der Menschlichkeit. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1981.
- Thuswaldner, Gregor: Drei Meister. Balzac, Dickens, Dostojewski (1920). In: Larcati, Arturo / Renoldner, Klemens / Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan-Zweig-Handbuch. Berlin / Boston: De Gruyter 2018, S. 476-482.
- Zirfas, Jörg: Eine Ästhetik des Risikos. Grenzgänge der Ästhetischen Bildung. In: Liebau, Eckart / Zirfas, Jörg (Hg.): Lust, Rausch und Ekstase. Grenzgänge der Ästhetischen Bildung. Bielefeld: transcript 2013, S. 9-28.
- Zweig, Stefan: Amok. Novellen einer Leidenschaft. Leipzig: Insel-Verlag 1922.
- Zweig, Stefan: Brasilien. Ein Land der Zukunft [1941]. Mit einem Nachwort von Volker Michels. Berlin: Insel-Verlag 2013.
- Zweig, Stefan: Das neue Pathos. In: *Das literarische Echo*. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde 11 (1908/09), Heft 24, 15. September 1909, Sp. 1701-1707.
- Zweig, Stefan: Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche [1925]. Leipzig: Insel-Verlag 1928.
- Zweig, Stefan: Der Rhythmus von New York [1911]. In: ders.: *Auf Reisen*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2004, S. 135-143.
- Zweig, Stefan: Die Stunde zwischen zwei Ozeanen – Der Panamakanal [1911]. In: ders.: *Auf Reisen*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2004, S. 147-157.
- Zweig, Stefan: Drei Meister. Balzac, Dickens, Dostojewski [1920]. Leipzig: Insel-Verlag 1929.
- Zweig, Stefan: Rausch der Verwandlung. Roman aus dem Nachlass. Frankfurt am Main: Fischer 1982.
- Zweig, Stefan: Schachnovelle [1942]. Frankfurt am Main: S. Fischer 2012.
- Zweig, Stefan: Tagebücher. Hg. von Knut Beck. Frankfurt am Main: S. Fischer 1984.
- Thomas Mann / Stefan Zweig. Briefwechsel, Dokumente und Schnittpunkte. Hg. von Katrin Bedenig und Franz Zeder. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2016.

Dr. Thorsten Carstensen

ORCID ID: 0000-0002-0046-9197
Duitse en Scandinavische talen & culturen
Faculteit der Geesteswetenschappen
Universiteit van Amsterdam
Spuistraat 134 | Kamer 5.15
1012 VB Amsterdam | NEDERLAND217
E-Mail: t.carstensen2@uva.nl

„Die Anagramm-Manie, mit Essig daran“.¹ Rauschhaftes und Ekstatisches in der zeitgenössischen österreichischen Anagrammdichtung

Lehel Sata (Universität Debrecen, Ungarn)

Abstract Deutsch:

Der Beitrag untersucht die Verbindung zwischen Rausch, Ekstase und Anagrammdichtung in der zeitgenössischen österreichischen Literatur. Ausgehend vom Begriff der „Manie“ wird die potenziell obsessive Seite der in der Regel mit Kalkül und Rationalität assoziierten Anagrammdichtung hervorgekehrt. Das Spannungsverhältnis zwischen kontrollierter Kreativität und dem Verlust der Kontrolle, zwischen rationalem Spiel und ästhetischer Erregung wird sowohl in den poetologischen Äußerungen zum Anagramm als auch am Beispiel von zeitgenössischen Anagrammgedichten ausgelotet. Der Anagrammatiker erscheint nicht selten als eine Figur des Wahnsinns und der Entgrenzung, die in ihren methodischen Texten Formen des Rausches und der Ekstase nicht lediglich thematisch-motivisch verhandelt, sondern in komplexen poetischen Bildern die Grenzen der Sprache, die Zwanghaftigkeit des Schreibens und die Suche nach Sinn vor Augen führt. Die ausgewählten Anagrammgedichte verdeutlichen das Streben der Autor:innen, methodische Zwänge zu überwinden und einen Zustand der Besonnenheit im Rausch zu erreichen.

Schlüsselwörter: Anagrammdichtung, Manie, Rausch und Besonnenheit, Intertextualität, Brigitta Falkner, Petra Nagenkögel, Helga Glantschnig, Petra Nachbaur

„Die Anagramm-Manie, mit Essig daran“. Intoxication and ecstasy in contemporary Austrian anagrammatic poetry

Abstract English:

This article examines the connection between intoxication, ecstasy and anagrammatic poetry in contemporary Austrian literature. Based on

¹ Isenschmid 2016, S. 8.

the concept of mania, the potentially obsessive side of anagrammatic poetry, which is generally associated with calculation and rationality, is emphasized. The tension between controlled creativity and the loss of control, between rational play and aesthetic excitement is explored both in the poetological statements on the anagram and in the example of contemporary anagram poems. The anagrammatist often appears as a figure of madness and the dissolution of boundaries. In his/her methodical texts, he/she not only deals with forms of intoxication and ecstasy in thematic-motivic terms, but also uses complex poetic images to demonstrate the limits of language, the compulsiveness of writing and the search for meaning. The selected anagram poems illustrate the authors' endeavours to overcome methodical constraints and to achieve a state of prudence in intoxication.

Keywords: anagram poetry, mania, intoxication and prudence, intertextuality, Brigitta Falkner, Petra Nagenkögel, Helga Glantschnig, Petra Nachbaur

„Das alte gefährliche Fieber der Anagramme hat sie gepackt. Eines nach dem anderen entsteht. Gefährlich für sie, weil sie sich wieder vollkommen gegen ihre Umwelt abschließt. Eine neue Krise, von ihr nicht bemerkt, kommt auf sie zu. Keine Halluzinationen, nichts Außergewöhnliches, aber man bemerkt eine Veränderung an ihr. Sie schläft und isst nicht mehr, sie will frei sein. [...] Dieser Wunsch, der jedesmal zu einer Katastrophe für sie führt und dessen Folgen sie kennt, aber im kritischen Augenblick wieder vergisst. So behutsam, dass sie es kaum bemerkt, schließt sich wieder eine Türe hinter ihr: Sie befindet sich in der psychiatrischen Klinik von La Rochelle: La Fond.“⁴²

Einleitung

Jede Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Rausches oder der Ekstase sieht sich mit einer historisch und kulturgeschichtlich bedingten Vielfalt von Kontextualisierungen und Definitionsversuchen dieser menschlichen Erfahrungen konfrontiert. Das Brockhaus-Lexikon definiert Rausch als „aufs höchste gesteigerte[n], meist als beglückend erlebte[n] emotionale[n] Zustand“.³ Rausch kann – so einer der konsensuellen Standpunkte der Forschung – „auf natürliche Weise entstehen: durch Erregungen physischer, ästhetischer oder religiöser Art; er kann aber auch künstlich erzeugt werden: durch Drogen.“⁴ Helmuth Kiesel und Sandra Kluwe fragen in einem 1999 publizierten Beitrag nach „überzeitlichen und überindividuellen Charakteristika“⁵ von „Rausch“ und der ihm bedeutungsverwandten Begriffe „des ‚Dionysischen‘, der ‚Selbstvergessenheit‘, des ‚Taumels‘, des ‚Enthusiasmus‘, der ‚Ekstase‘ der Mystik oder der Ecstasy des Techno-Kults“.⁶ Der gemeinsame Nenner wird im Begriff der „Entgrenzung“ gesehen, in dem im Grimm’schen Wörterbuch formulierten Sinn einer temporären Überwindung der „begrenztheit menschlicher kräfte, namentlich des erkenntnisvermögens“.⁷ Doch Rausch und Ekstase werden nicht nur mit Entgrenzung, sondern auch mit Kontrollverlust, Entrückung, Betäubung oder mit einem übersteigerten Zustand der Irrationalität assoziiert. Seit bzw. während der Zeit der Aufklärung wird Rausch – so Robert Feustel – sogar „als Herausforderung der Vernunft verhandelt, als ihr buchstäbliches Gegenüber“.⁸

Unter diesem Blickwinkel hat es mit der Anagrammdichtung eine besondere Bewandnis: Sie ist ein höchst rationales kombinatorisches Spiel, eine nüchterne Suche nach dem Sinnhaften in einem begrenzten Buchstabenraum. Sie ist außerdem eine, mit „poeti-

3 Kiesel / Kluwe 1999, S. 1.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 2.

6 Ebd.

7 Zitiert nach: ebd.

8 Feustel 2018, S. 13.

scher Wachheit“⁹ betriebene ‚Verdichtung‘ des immergleichen Wortmaterials zu magisch wirkenden neuen Textgebilden – somit etwas, was einer Beschreibung mit den Kategorien des Rausches und der Ekstase anscheinend zuwiderläuft. Doch wenn man auf die wörtliche Bedeutung von „ekstasis“ – „Verschiebung“, „Außerhalb-des-Selbst-Stehen“, „Aus-sich-Heraustreten“, „aus/herausplatzieren“ oder „Verrücken“¹⁰ – zurückgreift, eröffnen sich mehr als nur sprachlich-etymologisch begründete Analogien zu den permutativ-kombinatorischen Manipulationen, die dem Verfahren des Anagrammiers zugrunde liegen. Außerdem entbehrt die Kunst des Letternwechsels keinesfalls des ‚Irrationalen‘, da sie eng mit der Mystik und der Wortmagie, dem Zufallsprinzip und auch dem Bereich der Affekte verknüpft ist. Ein anschauliches Beispiel dafür bietet eine Stelle aus Unica Zürns in der dritten Person geschriebenen autobiografischem Buch *Der Mann im Jasmin* (dt. 1977; urspr. fr. 1971):

Beim Suchen und Finden von Anagrammen und bei dem ersten, allerersten Strich, den sie mit der in schwarze Chinatinte getauchten Feder auf dem weißen Papier macht, ohne zu wissen, was sie zeichnen wird, spürt sie die Erregung und große Neugier, die notwendig ist, um sich mit seiner eigenen Arbeit zu überraschen.¹¹

Das spätere tragische Schicksal der Autorin, einer der bekanntesten deutschsprachigen Anagrammdichterinnen, der Lebensgefährtin des Surrealisten Hans Bellmer, zeigt, dass die obsessive Suche nach verborgenen Schichten der Sprache in eine immer tiefere Isolation von der eigenen Umwelt, in Eskapismus und im Extremfall, sogar in Selbstmord münden kann. Carola Hilmes erwähnt, dass Zürn „für die ab 1960 immer wieder ausbrechende Geisteskrankheit [...] ihre Sucht [nennt], nach den in der Sprache verborgenen Bedeutungen zu suchen, sie zu beschwören und als ihr von der Umwelt gesandte Prophezeiungen zu deuten.“¹² Die enge Verflech-

⁹ Seidenauer 2022, S. 4.

¹⁰ Kirakosian 2025, S. 17.

¹¹ Zürn 1991, S. 150 (Hervorh. im Orig.)

¹² Hilmes 1994, S. 149.

tung von Berauscht-Sein und Depression, ekstatischem Glück und Verwirrtheit offenbart sich auch in Zürns poetischem und zugleich strengen Verständnis des Anagramms, das für sie zu einer existentiellen Angelegenheit wird. Dies zeigt ein weiteres Zitat aus *Der Mann im Jasmin*:

(Anagramme sind Worte und Sätze, die durch Umstellen der Buchstaben eines Wortes oder Satzes entstanden sind. Nur die gegebenen Buchstaben sind verwendbar und keine anderen dürfen zur Hilfe gerufen werden.) Das Finden von Anagrammen gehört zu ihren intensivsten Beschäftigungen. [...] Unerschöpfliches Vergnügen für sie: Das Suchen in einem Satz nach einem anderen Satz. Die Konzentration und die große Stille, die diese Arbeit verlangen, geben ihr die Chance, sich gegen ihre Umwelt vollkommen abzuschließen – ja, selbst die Wirklichkeit zu vergessen – das ist es, was sie will.¹³

Der Beitrag widmet sich anhand von einigen Beispielen aus der zeitgenössischen österreichischen Anagrammdichtung der Frage, in welcher Form das anagrammatische Verfahren poetologisch thematisiert und mit Zuständen des Rauschhaften und des Ekstatischen assoziiert wird. Ein besonderes Augenmerk soll dem Aspekt gelten, welchen spezifischen Umständen die eigenartige „sprachliche Rauschhaftigkeit“¹⁴ der Anagrammgedichte zu verdanken ist, und mit welchen Verfahren und Techniken eine solche in den analysierten Beispielen herbeigeführt wird.

Berührungspunkte zwischen „Rausch“ und Anagrammdichtung

Bevor einige konkrete Textbeispiele näher untersucht werden, sollen einige weitere Berührungspunkte zwischen Rausch, Ekstase und Anagrammkunst aufgezeigt werden. Fokussiert wird dabei einerseits auf semantisch-etymologische Parallelen, andererseits auf einige poetologische Textzeugnisse, die in erster Linie die Produkti-

¹³ Zürn 1991, S. 148 f.

¹⁴ Resch 2018, S. 25.

on von Anagrammtexten thematisieren und diesen Prozess bzw. den dafür nötigen kognitiv-schöpferischen seelischen Zustand in die Nähe des Rauschhaft-Ekstatischen rücken.

Die anfangs zitierte Definition des Rausches als ästhetischer Erregung einerseits und als auf chemisch-stofflichem Weg herbeigeführten Zustandes der Entrückung andererseits kann als Ausgangspunkt für weitere Engführungen dienen. In seiner Studie zu Platons Auffassungen über Rausch, Manie und Eros macht Knut Eming darauf aufmerksam, dass das mhd. *rusch* als das semantische Äquivalent zu Platons *mania* (d.h. „Wahnsinn“, bezogen auf starke Affekte wie Liebe oder Zorn) angesehen werden kann. In einem allgemeineren Sinn bedeutet Manie so viel wie „das ganze Denken und Handeln auf ein Ziel richten“¹⁵ – ein Phänomen, das auch in Unica Zürns Bekenntnissen im Mittelpunkt steht. Zufall und Kalkül, Entgrenzung und Konstruktion sind bei ihr der manischen Suche nach einem verborgenen Hintersinn untergeordnet. Das Rauschhafte in diesem schöpferischen Zustand stellt das „Versprechen“ dar, welches nach Robert Feustel darin besteht, „die sprachlich vermittelte, symbolische Ebene, das instabile Netz sprachlicher Zeichen, letztlich die Domäne der [...] Rationalität zu durchbrechen und etwas jenseits dieser unvollständigen, wandelbaren Ordnung ins Bewusstsein zu rufen.“¹⁶ Der Begriff *Manie* taucht auch in Thomas Brunnschweilers ausführlicher Darstellung der Geschichte des Anagramms mit dem Titel *Magie, Manie, Manier* (2004) mehrmals auf. Bezüglich der Antike konstatiert er am Beispiel der Rezeption der Sator-Formel die Ausbreitung einer echten „*mania anagrammatica*“¹⁷, die Jahrhunderte später im „*furor anagrammaticus*“¹⁸ der Barockzeit ihr Äquivalent finden sollte. Der Permutator wird in „aufgeklärteren“ Zeitaltern oft zugleich als Perturbator katalogisiert.¹⁹

In dem als Motto gewählten Zitat spricht Zürn auch vom „alte[n] gefährliche[n] Fieber der Anagramme“, was auch darauf hinweist,

¹⁵ Eming 1999, S. 190.

¹⁶ Feustel 2018, S. 13 f.

¹⁷ Brunnschweiler 2004, S. 27.

¹⁸ Ebd., S. 36.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 64.

dass die anagrammatische Tätigkeit zugleich einen – mit einem Begriff von Horst-Jürgen Gerigk – „psychosomatische[n] Sonderzustand“²⁰ bedeutet, in dem körperliche und seelische Faktoren in eine Wechselwirkung treten und zu physischen oder psychischen Dysfunktionalitäten oder Störungen führen können. Sowohl chemische Substanzen als auch psychische Zustände bewirken „Veränderungen im Metabolismus“, die „den Wahrnehmungsapparat und die Ich-Funktionen durcheinanderwirbeln“.²¹ In dieser Hinsicht erweist sich der folgende Befund zum Begriff „Metabolismus“ in Johannes Christian August Heyse's *Allgemeine[m] verdeutschende[m] und erklärende[m] Fremdwörterbuch* (1873) im gleichen Zug als überraschend und hinsichtlich der Sprachkombinatorik als erhellend:

Metaböle od. **Metabolie**, f. und **Metabolismus**, m. gr. (v. meta-bállein, d. i. eig. umwerfen) heißt eine Umwandlung, Veränderung der Zeit, Lust od. Krankheit; auch eine Veränderung der Sitten ꝛc.; eine Versetzung der Buchstaben; Redef. eine Zusammenstellung von Gegensätzen in umgekehrter Ordnung; metabölich, umgestaltend, verändernd.

Abb. 1: Heyse: Metabolismus²²

In der klassischen Redekunst gehört die Figur der „Metabole“ oder „Metabolie“ im Sinne von „Abwechslung (varietas, variatio, μεταβολή)“, die die „allgemeinste Eigenschaft des Unerwarteten“²³ darstellt, zu den Mitteln der Verfremdung. Als unerwartet gilt in den meisten Fällen auch das Ergebnis der anagrammatischen Umstellung bzw. Verfremdung des Programmas, was eine weitere Verknüpfung mit dem Rausch erlaubt. Robert Feustel stellt fest: „Rauscherfahrungen wird etwa seit dem frühen 19. Jahrhundert

²⁰ Gerigk 1999, S. 238.

²¹ Feustel 2018, S. 14.

²² Heyse 1873, S. 580.

²³ Lausberg 1990, S. 40.

immer wieder die Eigenschaft zugeschrieben, abseitige, nicht vernünftige und dennoch wertvolle Erkenntnisse oder Einsichten zu liefern. Sie zeigen vermeintlich etwas jenseits der Vernunft [...].²⁴

Knut Eming kommt nach einer umfassenden Analyse von Platons *Symposion* zu der Schlussfolgerung, dass der von Alkibiades vorgenommene Vergleich Sokrates' mit dem Satyr Marsyas einen „rauschhaften“ Effekt generiert, „denn e[r] gebiert Ungeahntes“.²⁵

Die Übersetzung von „Metabolismus“ als „Versetzung von Buchstaben“ und als Umgestaltung, Umkehrung und Veränderung einer ursprünglichen Ordnung ermöglicht eine Verknüpfung auch mit der Ekstase, die von Aristoteles „schlicht Ortsveränderung“²⁶ genannt wird. Im von Ludwig August Kraus entworfenen *Kritisch-etymologische[n] medicinische[n] Lexikon* (1826) wird *Ekstasis* als „Verrückung (Herausstellung!) eines Objectes aus seiner gewöhnlichen Lage“, wie auch als „Verrückung [...] des Geistes aus seiner gewöhnlichen Sphäre, (bes., weil Ein, für ihn bedeutender, Gegenstand ihn ausschließlich fest hält.)“ definiert.²⁷ In dieser Auslegung wird die Ekstase in die Nähe der Manie gerückt.

Hier soll noch auf eine Bemerkung von Peter Bexte hingewiesen werden, der meint: „Wer sich einmal darauf [= das Anagrammieren; L.S.] eingelassen hat, kommt so schnell nicht wieder davon los. Zuerst ist es Spielerei, doch nach einem Abend schon Manie“.²⁸ Renate Kühn nimmt diese Feststellung zum Anlass, den „seiner Herkunft nach psychologisch-psychiatrischen Begriff ‚Manie‘“ als die Weiterführung der „von Anagrammatikern wie Zürn, Bellmer und [Dieter; L.S.] Scherr verwendete[n] Krankheits- und Fiebermetaphorik“²⁹ zu kontextualisieren. Bezogen auf die genannten Autorinnen – besonders auf Unica Zürn – ist also das „Anagrammatisieren ein ‚Spiel mit dem Zufall‘ [...], das für den Dichter

24 Feustel 2018, S. 13.

25 Eming 1999, S. 208.

26 Vgl. ebd., S. 199.

27 Kraus 1826, S. 304.

28 Zitiert nach: Kühn 1994, S. 35 f.

29 Ebd., S. 36.

die Beglückung bringt, sich selbst zu überraschen, aber auch die Gefahr heraufbeschwört, sich im Bedeutungswahn zu verlieren.“³⁰

Poetologische Aspekte des Zusammenhangs zwischen Rausch und Anagrammkunst

In mehreren poetologischen Äußerungen und Selbstbekenntnissen zum Anagramm wird das bereits angesprochene Spannungsverhältnis zwischen methodischem Kalkül und Aleatorik zum zentralen Diskussionsgegenstand. Anagrammdichtung ist in gleichem Maße Erfindungskunst und Findungskunst, die eine besondere geistige Disposition voraussetzt. Max Christian Graeff spricht von dem „psychische[n] Moment des Anagrammiers [..], sich in ein solches [Spiel; L.S.] hineinbegeben, sich fangen lassen von den Möglichkeiten, nicht mehr herausfinden; man muss die Ausgänge verpassen und die Fäden zuweilen verlieren, bevor man sie gefunden hat.“³¹ Anagrammieren bedeutet, sich „immer weiter hineinreiben [lassen; L.S.] in ein Spiel mit dem Alles und Nichts.“³² Das Changieren zwischen Kontrolle und unerwartetem oder bewusst herbeigeführtem Kontrollverlust, das – so Platon in *Phaidros* – „Verlassen dessen, was durch Gewohnheiten regelhaft geworden ist“³³, verleiht dieser Kunstübung ihren rauschhaften Charakter. Ähnlich wie die Mystikerinnen und Mystiker arbeitet die moderne Anagrammatikerin „in weitem Maße unbewusst“³⁴, was zahlreiche Zeugnisse belegen. Unica Zürn geht voller Neugier auf die Suche nach Anagrammen, „ohne zu wissen, was sie zeichnen wird, spürt sie die Erregung und große Neugier, die notwendig ist, um sich mit seiner eigenen Arbeit zu überraschen.“³⁵ Auch Hans Bellmer hebt die Mitwirkung einer fremden Hand, die „Beteiligung des Unbewussten bei der Anagrammproduktion“ hervor: „Das Gefühl ei-

30 Hilmes 1994, S. 150.

31 Graeff 2004, S. 98.

32 Ebd.

33 Zitiert nach: Eming 1999, S. 194.

34 Zitiert nach: Kühn 1994, S. 23.

35 Zürn 1991, S. 19.

ner fremden Verantwortlichkeit und der eigenen technischen Beschränkung – nur die gegebenen Buchstaben sind verwendbar [...] – führt zu gesteigertem Spürsinn, zur hemmungslosen, fieberhaften Bereitschaft des Entdeckens“.³⁶ Bellmer nennt Anagramme auch „Sprachbilder, die nicht erdacht oder erschrieben werden können“³⁷ und denen etwas Wunderbares und Orakelhaftes innewohnt.

Neda Bei, die 1952 in Wien geborene Autorin von experimentellen Texten, deutet ebenfalls auf die Janusköpfigkeit des Anagrammschreibens hin, als sie den Moment hervorhebt, „[w]enn der selbstgetane Zwang zum Letternzählen umschlägt in die Lust am Neologismus und am Phonetischen“.³⁸ An einer anderen Stelle erklärt sie: „Anagramme sind verrückt. Anagrammieren setzt das Unbewusste frei. Gerade die formale Beschränkung erzwingt die Aufhebung von Zensur“.³⁹ Die 1934 ebenfalls in Wien geborene Sprachpsychologin und Lyrikerin Traude Veran (früher Gertraud Schleichert) vergleicht das Anagramm mit einer Krankheit, deren hier teils metaphorisch, teils ironisch geschilderte Symptome an rauschhafte oder ekstatische Zustände erinnern:

Das Anagramm ist eine schlimme Seuche, und wer von ihr befallen, kann nimmer gesunden. Ihr Erreger, das MAMAGRAN, wird durch Mund-zu-Ohr- oder, noch viel wirkungsvoller, durch Schrift-zu-Aug-Infektion übertragen und richtet in Körper und Geist des Befallenen nahezu augenblicklich die unglaublichsten Verheerungen an. Es treten auf: Schlaflosigkeit, nächtlicher Verbrauch unzähliger Flaschen Rotwein und vor allem rastloses, manchmal von verzweifelten Seufzern oder triumphalem Aufheulen unterbrochenes Herumschieben kleiner, mit einzelnen Lettern beschriebener Kärtchen.⁴⁰

Dass die poetische Anagramm-Manie auch kollektive Formen annehmen kann, davon zeugt das Ende der 1980er Jahre ausgebro-

³⁶ Zitiert nach: Kühn 1994, S. 33.

³⁷ Zitiert nach: Graeff 2004, S. 101.

³⁸ Zitiert nach: ebd., S. 100.

³⁹ Zitiert nach: ebd., S. 102.

⁴⁰ Zitiert nach: ebd.

chene „Anagrammfieber“, dessen Ausbeute im Band Nr. 65 (1989) der Zeitschrift *Freibord* dokumentiert ist.

Textbeispiele

Rausch als literarisches Motiv

Im Folgenden sollen zwei Anagrammgedichte verglichen werden, in denen Rausch und Ekstase als zentrale Motive erscheinen. Brigitta Falkners Gedicht mit dem Titel *und scheert ihr rosenbaertlein ab* wurde ursprünglich 1992 publiziert, ist aber im Jahr 1994 in den Sammelband zum sogenannten „Rosenbaertlein-Experiment“ erneut abgedruckt worden. Die Grundlage für dieses Experiment bildet die gleichlautende Gedichtzeile aus Hans Arps Gedicht mit dem Titel *Schnurrmilch* (1924). Das Experiment, an dem elf Dichterinnen und Dichter teilgenommen haben, wurde von Gerhard Rühm angeregt und von Renate Kühn durchgeführt und herausgegeben.

Falkners Gedicht stellt eine grotesk-entfremdete, surrealistische schwarze Messe dar und funktioniert zugleich – dank der historischen Referenzialisierbarkeit der Namen – als eine Art ironisches ‚Schlüsselgedicht‘.⁴¹ Persifliert werden neben dem Surrealismus auch die Tradition der Naturlyrik, der barocken bukolischen Schäferdichtung und der anakreontischen Dichtung. Ein „chor sabbernder, halter / herrenn“⁴² ist in ein orgiastisches Bacchanal verwickelt: „er bechert SEin blut“, „die / brüder bechern“ „noch'n bier“, bis sie „oblaten erbrachen“. Das Trinkgelage artet in „tobsucht und raserei / als bräche er entdrei“ – eine Persiflage auf die göttliche Dreifaltigkeit – aus. Die „n“- und „r“-Verdoppelungen („unsterblich“, „herrenn“ usw.) oder die Dialektnachbildungen wie „sisch“, „überisch“, „heuschler“ usw. verstärken – so die Interpretation von Renate Kühn – auf phonetischer Ebene das „französi-

41 Zu einer ausführlicheren Analyse vgl. Sata 2022, S. 34 ff.

42 Falkner 1994, S. 49.

sche‘ Ambiente‘⁴³ des Gedichtes, können aber auch als Ausdruck eines berauschten Sprechens gelesen werden. Das Motiv der Ekstase erscheint auch in den Visionen und Bildevokationen: „sah er / (hans) rosa tierchen unter der bibel“; „tote ärschienen uns – bald hier, / bald dort – irre“.⁴⁴ Die allmähliche Zersetzung der Anfangsidylle („erste liebe. natur“; „das bächlein rinnt“) mündet unter dem Einfluss des Alkoholkonsums in einen „Ausnahmestand des Geistes“.⁴⁵ Dieser Kontrollverlust manifestiert sich sowohl auf der Ebene der Lexik als auch im typografischen Erscheinungsbild des Textes. Dafür steht die Flut von Schimpfwörtern gegen Ende des Gedichtes („hässeliche ratte“, „so’n tier“; „rachlüsterner dieb / räuber ... bandit ... ochs ... esel ... hinnterr- / hältlicher du“; „bestie“; „onanist“; „bescheuerter / hurensohn“; „irrer / arsch“; „blöde [...] nutte“; „irrer“; „heuschler“; „barbart“⁴⁶) und die durch die extensive Nutzung der drei Punkte herbeigeführte Zerrüttung des Textkörpers.

Das andere Beispiel stammt aus Helga Glantschnigs ebenfalls 1994 erschienenem Gedichtband *Rose, die wütet*, in dem sie Filmtitel permutiert und zu Anagrammgedichten ausweitet. Das Gedicht *Das Bildnis einer Trinkerin*⁴⁷ reflektiert über Ulrike Ottingers experimentellen Spielfilm aus dem Jahr 1979 mit dem Titel *Bildnis einer Trinkerin* (englischer Titel: *Ticket of No Return*). Eine Frau – wie es im Einleitungstext bzw. im Drehbuchauszug steht und auch im Film zu hören ist – „von hoher Schönheit, von antiker Würde und raphaelischem Ebenmaß“ entschließt sich, ihr bisheriges Leben hinter sich zu lassen und „sich mit allen ihren Kräften auf eine Sache [zu] konzentrieren“.⁴⁸ Mit einem One-Way-Ticket fliegt sie nach Berlin-Tegel, und anhand eines Bordprospekts zu einer Sightseeing-Tour stellt sie während des Fluges einen Trink-

43 Kühn 1994, S. 78.

44 Falkner 1994, S. 49.

45 Butzer/Jacob 2021, S. 48.

46 Ebd., S. 49 f.

47 Glantschnig 1994, S. 25. Alle weiteren Zitate aus dem Gedicht von derselben Seite.

48 <https://ulrikeottinger.com/de/filmdetails/bildnis-einer-trinkerin> [Zugriff am 23.06.2025]

plan auf. „Berlin“ – heißt es weiter – „eine Stadt, in der sie völlig fremd war, schien ihr der rechte Ort, ungestört ihre Passion zu leben. Ihre Passion war zu trinken, leben um zu trinken, trinken leben, das Leben einer Trinkerin.“⁴⁹ Dem Zuschauer eröffnet sich eine „Topografie des Fusels“ bzw. eine „Trinker-Geographie“⁵⁰, die mithilfe der Collagentechnik aus nicht-linearen Mosaikstücken konstruiert wird. Experimentell ist auch der Einsatz des Tons, „der aus Originalgeräuschen, -dialogen sowie synthetisch erzeugten Klängen besteht und oft gegenläufig zu den Bildern eingesetzt wird“.⁵¹ Die Protagonistin wird auf ihrer Reise von drei Frauenfiguren begleitet, genannt „Soziale Frage“, „Exakte Statistik“ und „Gesunder Menschenverstand“, die „ständig ihre wissenschaftlichen ‚Erkenntnisse‘ über die verschiedenen psychischen Ursachen und Auswirkungen männlicher und weiblicher Trunksucht als leblose Leerformeln ausspucken; ein Begleitchor, kalt und komisch [...]“ – heißt es in der Rezension von Karena Niehoff.⁵² Sie sind Vertreterinnen „einer verwalteten, technologisierten, genormten, von Massenmedien geprägten Welt“.⁵³ Die anonyme Protagonistin begegnet einer obdachlosen, verwahrlosten Trinkerin vom Zoo, mit der sie auf Trinktour geht und welche zu ihrem Gegenbild wird. Während sich die eine bewusst zu Tode trinkt, tut dies die ältere Frau unbewusst. Zentrale Motive sind Isolation, Fremdheit und die stets scheiternde Kommunikation, ästhetisch dargestellt durch verschiedene Glaswände, Glastüren und Glasböden. Helga Glantschnig gelingt es, aus dem um den Artikel „das“ erweiterten Filmtitel ein Netz von Symbolen und Begriffen herauszudestillieren, welches das Thema des Films umspannt:

49 Ebd.

50 Wolf Donners Rezension zum Film (Der Spiegel, Nr. 48, 1979) zitiert nach: ebd.

51 Bodo Fründts Rezension zum Film (Stern Nr. 45, 29.10.1981) zitiert nach: ebd.

52 Karena Niehoffs Rezension zum Film (Der Tagesspiegel, 9.9. 1979) zitiert nach: ebd.

53 Ebd.

Raki, drinnen Disteln, Bries
rinnt Bier. Ein Lid riß Dekan
kreist blind in Dirne. Rasen.
Blind ist Sinn. Karriere in De-
lirien. Iris brennt das Kinn
in Krise. Linda rennt bis drei
Rinder in Sibirien. Lenkt das
Beeren? Tirili! Sad drink. Sinn
sind in der Arktis Reben. Nil-
sand ins Beinkleid irrte, ri-
riß Niere. Trend: Bikiniland,
Anis. Trink! Diesel, Rindenbrei.

„Raki“, „Bier“, „Reben“, „Anis“ (als Grundlage für Branntwein) sind die Substanzen, die in die „Krise“ des „Rasens“, in „Delirien“, ins ‚blinde Kreisen‘, in Stottern („ri- / riß“), ‚Erblinden des Sinns‘ und in Depression („sad“) münden. Die Distel ihrerseits ist ein komplexes „Symbol der Wildnis und Ödnis, der Sünde und des Schmerzes bzw. damit verbundener Seelenzustände, des Todes, der Verwandlung und des Zaubers“.⁵⁴ In einigen Szenen des Films wird Berlin als ein „verödeter Landstrich“ und als ein „vom Menschen [...] verlassener Bereich“⁵⁵ inszeniert, der den psychischen Zustand der Hauptfigur widerspiegelt. Die Zusammenführung der Reben „in der Arktis“ mit dem „Nil- / sand“, ergänzt durch „Sibirien“ und „Bikiniland“ verleihen dem Geschehen – dem Film ähnlich – einen dystopischen Charakter. Die einzelnen Stationen des Abstiegs, die von der Protagonistin nach einem genau kalkulierten Plan absolviert werden, zeigen nichts anderes als ihre „Karriere in De- / liren.“ Die Distel kann auch Assoziationen an Sünde und (gewaltsamen) Tod wachrufen, die im Film in mehreren Facetten erscheinen. Eine diesbezügliche moralisierende Lesart der Handlung sollten die Begleitkommentare der drei ‚Schicksalsgöttinnen‘ liefern, doch ihre Aussagekraft wird durch die Technik der ironischen Brechung unterminiert. So bleibt dieses Pflanzenmotiv vor allem als Symbol einer Leidensgeschichte wirksam.

Ebenfalls symbolträchtig ist das Motiv des Auges bzw. des Blicks.

⁵⁴ Butzer/Jacob 2021, S. 110.

⁵⁵ Ebd., S. 111.

Im Film wird es durch die montageartig zusammengeschnittenen Schnappschüsse von Total- und Nahaufnahmen und im intensiven Einsatz der verschiedenen Spiegelungstechniken realisiert. Dieses Motiv wird im Anagrammgedicht durch „Lid“, „Blind“, „Iris“ metonymisch heraufbeschworen. Liest man „Iris“ im Sinne von „Schwertlilie“, eröffnen sich weitere Deutungsmöglichkeiten. Als Symbol „der Rückkehr zum Ursprung“⁵⁶ kann sie mit dem zum Lebenszweck erklärten Trinken der Hauptfigur im Film assoziiert werden, die sich auf diesem Weg von der „Realität“⁵⁷ verabschiedet. Die rahmenbildenden Wörter „Raki“ und „Diesel, Rindenbrei“ erweitern das Motiv ins Absurd-Unendliche, bei dem es nur noch auf das „Trink!“ ankommt.

Eine andere Form des Rausches – diesmal der Liebesrausch – erscheint in zwei Anagrammgedichten in Petra Nagenkögels 2012 publizierten Band *da die bäume, die sprache, ein schlaf*. Ausgangspunkt für die Suche nach neuen, oft überraschenden Zusammenhängen bilden auch diesmal Textzeilen anderer Autoren. So verwandelt sich ein Zitat von Peter Waterhouse, „Wir halten die Geschichte offen. Habe ich schon von dir erzählt?“⁵⁸, in eine affektierte Liebeserklärung und zum Ausdruck eines bis hin zu Rausch und Ekstase gesteigerten körperlichen Verlangens.

Wir halten die Geschichte offen. Habe ich
schon von dir erzählt,

dich schon begriffen, weich, voller Zartheit,
ohne Hast? Deine – ach –

zaghafte schoene Freiheit? Dein Ohr?
Blind vor Nacht schwele ich,

brenne, vergehe in dir – oft, so oft an Zahl.
Leicht wach, sehe ich dich

⁵⁶ Ebd., S. 294.

⁵⁷ Vgl. die Durchsage bei der Ankunft in Berlin Tegel (Oetinger 1979, TC: 00:06:00)

⁵⁸ Nagenkögel 2012, S. 36.

also. Erhofft, sehr nah, noch ganz verdichtet.
Ich liebe dich, weine.⁵⁹

Der Autorin gelingt es, an die petrarkistische Tradition erinnernde emphatische Bilder einer erotischen Situation in Anagramme zu fassen, in der Sehnsucht und Liebesschmerz dominieren. Die Formeln „Blind vor Nacht“ und „Leicht wach“ artikulieren einen Schwebезustand, der von den Adverbien und Adjektiven wie „offen“, „zaghafte“, „erhoffte“ und „sehr nah“ zunehmend vertieft wird. Der ebenfalls petrarkistische Topos des sich in der Liebesglut verzehrenden Herzens kehrt im Gedicht sogar in der rhetorischen Form der Klimax wieder: „schwele ich / brenne, vergehe in dir“ und bildet einen Gegenpol zu den Motiven der „weich[en], volle[n] Zartheit“. In diesen Formen der Antithetik und der Hyperbolik manifestiert sich Nagenkögels dichterische Virtuosität, die das klassische Vorbild in der Hinsicht aemulativ übertrifft, dass sie unter den Bedingungen einer zusätzlichen formalen Einschränkung entsteht.

Das andere Beispiel – *Blaue Bilder mit Dame*⁶⁰ – ist eine Hommage an Kurt Schwitters, aus dessen weltbekanntem dadaistischen Gedicht *An Anna Blume* Nagenkögel eine eigene Ausgangszeile zusammenmontiert: „Wer bist du (...) rote Anna Blume (...) du bist du (...) du schlichtes Mädchen im Alltagskleid“.⁶¹ Schwitters' Poem ist laut seinem Sohn Ernst Schwitters nicht nur eine „groteske Persiflage des pathetischen, typisch gutbürgerlichen Liebesgedichtes“⁶², sondern auch eine Liebeserklärung an das Anagramm selbst. Annas „fast hypnotische Wirkung“⁶³ ergibt sich nicht nur aus ihrer farbenfrohen und unfassbaren Wandelbarkeit, sondern auch aus dem magischen Charakter ihres Namens. Wie es bei Schwitters heißt: „Man kann dich auch von hinten lesen, und du, du Herrlichste / von allen, du bist von hinten wie von vorne: ‚a - n - n -

59 Ebd., S. 37.

60 Ebd., S. 43.

61 Ebd., S. 42.

62 Schwitters 1965, S. 42.

63 Ebd.

a‘.⁶⁴ Nagenkögel, die in ihrer Version Schwitters’ exaltierten Duktus, seine irisierende Farbenmetaphorik und verrückte Grammatik virtuos nachahmt, sucht die Angebetete aus den Schranken ihres Namens zu befreien: „Mir kann / kein Anagramm dich beschatten, du bist mir: Du: / Alles Du: Welle, Schlote, / Korallenbett, Malerische du.“⁶⁵ Kein Widerspruch zu, eher ein Augenzwinkern mit Schwitters. Der in der Ausgangszeile gefundene Begriff „Anagramm“ verstärkt den autoreflexiven Charakter von Nagenkögels Gedicht, in dem „die rote Muse Anna“ zur Allegorie dieser Art der methodischen Dichtung stilisiert wird. Ekstatisch wird hier nicht unbedingt eine körperliche Liebe, sondern eine erfolgreiche poetische Anstrengung gefeiert („Gluecksbaellchen“), der es gelungen ist, ein selbstauferlegtes Zwangskorsett zu überwinden. Dass im Namen der Verherrlichten „das All erklingt“⁶⁶, deutet auf diesen berausenden ästhetischen Zustand hin.

Rausch als poetologisches Prinzip

Abschließend soll noch ein Gedicht von Petra Nachbaur kurz erörtert werden, in dem das Dichten als eine melancholische, halbbebewusst erfolgende Tätigkeit dargestellt wird. Die Rätselhaftigkeit erhöht sich dadurch, dass die Ausgangszeile im Textkörper aufgeht und nicht mehr mit Sicherheit ausgemacht werden kann. Die Autorin bedient sich zahlreicher Techniken und rhetorischer Kunstgriffe, um das Unbewusste des poetischen Schaffens in sinnliche Bilder zu überführen. Eine solche Technik erinnert an den expressionistischen Reihungsstil, außerdem weckt das Setting der Situation Assoziationen an die Dichtung von Hans Arp, die anscheinend auch in der Gegenwartslyrik „als ein fruchtbarer Impuls experimenteller Lyrik wirksam ist“.⁶⁷ Als Vergleichsfolie bietet sich in erster Linie das Gedicht *Schnurmilch* aus dem Band *Der Pyrami-*

64 Ebd., S. 46.

65 Nagenkögel 2012, S. 43.

66 Sämtliche Zitate: ebd.

67 Martini 1967, S. VII.

denrock (1924) an, in dem die sprachlich-formalen Merkmale und die motivisch-vokabularischen Konstanten der Arp'schen „Unsinns poesie“ vor Augen geführt werden.

Reinhard Döhl betont in seiner Monografie zum Mitbegründer des Dadaismus, dass Arps Gedichte sich einer traditionell und hermeneutisch orientierten Lyrikanalyse mit Bedacht verschließen und lediglich eine Annäherung entlang des „Äußerlich-Formalen“ und durch die Offenlegung der Wortspiel-Techniken zulassen. Ein auffallendes Merkmal sind Arps Wort- bzw. Sprachspiele, vor allem die ungewöhnlichen „wörtliche[n] Zusammensetzung[en]“. ⁶⁸ Diese Wortkonstruktionen bezeichnet Döhl auch als „Quasi-Metaphern“, die als ein „Wortkonnex“ definiert werden, „bei dem alles wörtlich zu nehmen ist und der bei einer solchen Interpretation Unmögliches bedeutet.“ ⁶⁹ Ähnlich ungewöhnliche, anagrammatisch bedingte Wortzusammenfügungen durchziehen auch Nachbaur's Gedicht. Die Wortkombinationen „bett-flausen“, „ball-mädchen“, „buegel-laune“, „leder-liebe“, „lenden-stürmer“, „see-braut“, „blumen-fut“, „meeres-ader“, „tauben-bruederlein“ ⁷⁰ beschwören mithilfe von teils vulgärem Vokabular eine spannungsgeladene, rauschhafte erotische Situation hinauf. Das gegenseitige Verlangen und das ins Jagd-Motiv („erlegen“) gekleidete „suchen“ nach Erfüllung nimmt zum Teil gewaltige Formen an, was in erster Linie in den gefundenen Verben zum Ausdruck kommt: „beule“, „saugen“, „buersten“ und „schrubbt“, „braten“, „schaufeln“, „schaele“. Innere Reime, Assonanzen („laue blumen-fut“) und Alliterationen („erlegen ellen“; „edler eule“ usw.) bewirken eine Geräuschkulisse, die die Semantik der auditiven Verben verstärkt: „lullen“, „leiern“, „bellen“, „lallt“. Die Sprache kann sich lediglich in einer Art Tummel artikulieren, das Ausgesagte bleibt nebulös: „saulfende maenner-geruechte“, „in laub sterben[de] fragen“. Das Schreiben – vielleicht bezogen auf das Schreiben von Anagrammen – ist ebenfalls zwielichtig: es verschafft zwar „rege lust“, den Preis dafür muss

⁶⁸ Döhl 1967, S. 178.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Nachbaur 2004, S. 187. Weitere Zitate aus dem Gedicht von derselben Seite.

man jedoch mit „narben“ bezahlen. Eines der wenigen positiv beladenen Motive ist das synästhetische Bild des „gruenen reim[s]“, der im „rausche“ „gelacht“ wird. Die gewaltsame, verwundende Liebesehnsucht wird zur Allegorie eines Dichtens, das Zwang auf die Sprache ausübt, um einer methodisch bedingten ästhetischen Einschränkung zu entkommen. Zwar können „adler“ und „edle eule“ als Symbole des menschlichen Erkenntnisstrebens (hier der Suche nach dem Hintersinn der Buchstabenkombination) und der Klugheit (hier im Sinne des methodischen Kalküls und der Kontrolle) gedeutet werden, doch schwingen sowohl in ihrer Symbolik als auch im Gedicht selbst die Machtlosigkeit und die Unerfülltheit mit. Die Eule, aber in erster Linie die blaue Farbe („blau faellt der regen“) signalisieren eher einen inneren Zustand der Melancholie und der Todessehnsucht, einer ekstatischen Dichtung,⁷¹ die dem Verborgenen nur bruchstückhaft näherzukommen vermag.

Fazit

Die behandelten Beispiele illustrieren die schier unendlichen Möglichkeiten, Rausch und Ekstase trotz und wegen formaler Einschränkungen virtuos und spielerisch in komplexe poetische Bilder umzusetzen. Die Herbeiführung von Rausch und Ekstase zum Zweck der Entgrenzung ähnelt dem Bestreben der erwähnten Anagrammdichterinnen, im kreativen Prozess der Texterzeugung methodische Zwänge zu überwinden. In dieser Dichtungsform nimmt das von Knut Eming formulierte Prinzip Gestalt an, nach dem es heißt: „Der vollkommene Rausch ist das Wachsein und -bleiben im Rausch, ohne ihm zu erliegen, ohne in den Zustand eines Unfreien‘ [...] zu geraten“.⁷² Die analysierten Gedichte sind Zeugnisse eines „paradoxe[n] ‚Rausch[es]‘ der Besonnenheit“.⁷³

71 Vgl. Butzer/Jacob 2021, S. 77.

72 Eming 1999, S. 205.

73 Ebd., S. 189 f.

Quellenverzeichnis

- Brunnschweiler, Thomas: Magie, Manie, Manier. Versuch über die Geschichte des Anagramms. In: Graeff, M. Christian (Hg.): Die Welt hinter den Wörtern. Zur Geschichte und Gegenwart des Anagramms. Alpnach: Martin Wallimann 2004, S. 17-86.
- Butzer, Günter / Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3. Aufl. Berlin: Metzler 2021.
- Döhl, Reinhard: Das literarische Werk Hans Arps 1903-1923. Zur Poetischen Vorstellungswelt Des Dadaismus. Stuttgart: Metzler 1967.
- Eming, Knut: Wahnsinniger Rausch – Platon über Manie und Eros. In: Kiesel, Helmuth (Hg.): Rausch. Berlin / Heidelberg / New York: Springer 1999, S. 189-235.
- Falkner, Brigitta: und scheert ihr rosenbaertlein ab (arp/zürn). In: Kühn, Renate: Das Rosenbaertlein-Experiment. Studien zum Anagramm. Bielefeld: Aisthesis 1994, S. 49-50.
- Feustel, Robert: Doppelte Kulturgeschichte des Rauschs. Ein Trick der Vernunft. In: Heyden, Maximilian von / Jungaberle, Henrik / Majić, Tomislav (Hg.): Handbuch Psychoaktive Substanzen. Berlin: Springer 2018, S. 11-22.
- Gerigk, Horst-Jürgen: Ästhetische Erfahrung als Rauschzustand – Überlegungen mit Rücksicht auf literarische Texte in Orientierung an Kant und Nietzsche. In: Kiesel, Helmuth (Hg.): Rausch. Berlin / Heidelberg / New York: Springer 1999, S. 237-254.
- Graeff, Max Christina: Die Rache am Warum... Gedanken über das Anagramm, das Schreiben und das Lesen. In: Ders. (Hg.): Die Welt hinter den Wörtern. Zur Geschichte und Gegenwart des Anagramms. Alpnach: Martin Wallimann 2004, S. 95-102.
- Glantschnig, Helga: Rose, die wütet. Anagramme nach Filmen. Graz / Wien: Literaturverlag Droschl 1994.
- Heyse, Johannes Christian August: Allgemeines verdeutschendes und erklärendes Fremdwörterbuch. 15. Ausg., Hannover: Hahn'sche Buchhandlung 1873.
- Hilmes, Carola: Buchstabenrätsel. Unica Zürn und die Anagramme. In: Hilmes, Carola / Mathy, Dietrich (Hg.): Spielzüge des Zufalls. Zur Anatomie eines Symptoms. Bielefeld: Aisthesis 1994, S.149-162.
- Isenschmid, Anna: Dies ist ein Anagramm. In: Anagramm-Agentur. Blau dies Lachen. 52 Dada-Anagramme. Zürich: edition 8 2016, S. 8.
- Kiesel, Helmuth / Kluwe, Sandra: Jenseits von Eden. Eine Einführung in die Ideen- und Kulturgeschichte des Rauschs. In: Kiesel, Helmuth (Hg.): Rausch. Berlin / Heidelberg / New York: Springer 1999, S. 1-25.
- Kirakosian, Racha: Berauscht der Sinne beraubt. Eine Geschichte der Ekstase. Berlin: Propyläen 2025.
- Kraus, Ludwig August: Kritisch-etymologisches medicinisches Lexikon. 2. Aufl. Göttingen / Wien: Rudolph Deuerlich / Carl Gerold 1826.
- Kühn, Renate: Das Rosenbaertlein-Experiment. Studien zum Anagramm. Bielefeld: Aisthesis 1994.
- Lausberg, Heinrich: Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie. 10. Aufl. Ismaning: Hueber 1990.

- Martini, Fritz: Vorwort. In: Döhl, Reinhard: Das literarische Werk Hans Arps 1903–1930. Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus. Stuttgart: Metzler 1967, S. VII–XI.
- Nachbaur, Petra: Blau faellt der Regen, meine Brueste lauschen. In: Graeff, Max Christian (Hg.): Die Welt hinter den Wörtern. Zur Geschichte und Gegenwart des Anagramms. Alpnach: Martin Wallimann 2004, S. 187.
- Nagenkögel, Petra: da die bäume, die sprache, ein schlaf. Anagramme. Mit Bildern von Karl Hackl. Salzburg / Wien: Otto Müller 2012.
- Ottinger, Ulrike: Bildnis einer Trinkerin. Deutschland 1979, 35mm, Farbe, 107min.
- Resch, Stephan: Drogen und Rausch in der deutschsprachigen Literatur. In: Heyden, Maximilian von / Jungaberle, Henrik / Majić, Tomislav (Hg.): Handbuch Psychoaktive Substanzen. Berlin: Springer 2018, S. 23-32.
- Sata, Lehel: ‚Flüchtige Architekturen‘. Avantgarde-Rezeption und experimentelle Multimedialität bei Brigitta Falkner. Wien: Klever 2022.
- Schwitters, Kurt: Anna Blume und ich. Die gesammelten Anna Blume-Texte. Hg. v. Ernst Schwitters. Zürich: Arche 1965.
- Seidenauer, Gudrun: „RABSOHN DREHT AM HOHNRAD“ und Thomas Bernhard lacht sich schief. In: Klaushofer, Roswitha: Wild Rosen Gold. Anagramme. Salzburg / Wien: Edition Tandem 2022, S. 3-5.
- Zürn, Unica: Der Mann im Jasmin. In: Dies.: Gesamtausgabe in 5 Bänden. Hg. v. Günter Bose und Erich Brinkmann. Bd. 4.1. (Prosa 3) Berlin: Brinkmann & Bose 1991.

Dr. habil. Lehel Sata, PhD.

ORCID-ID: 0009-0002-6223-2141

Faculty of Humanities

University of Debrecen

Egyetem tér 1

4032 Debrecen HUNGARY

E-MAIL: sata.lehel@arts.unideb.hu

EKSTASE ALS MEDIALE ERFAHRUNG

Sprachekstase oder die Selbstauflösung der Fiktion im Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* (2012) von Wolf Haas

Jelena Spreicer (Universität Zagreb, Kroatien)

Abstract Deutsch:

Der vorliegende Beitrag untersucht Wolf Haas' Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* (2012) im Vergleich mit Roland Barthes' einflussreichem Essay *Die Lust am Text* (1973), um aufzuzeigen, wie der Roman genau jene Grenzüberschreitung zwischen Objekt- und Metasprache inszeniert, die Barthes als Voraussetzung für die Öffnung eines liminalen Raums verstand, in dem die Theorie und Praxis von Literatur jenseits konventioneller Sprachordnungen neu gedacht werden können. Besonders auffällig ist dabei, wie konsequent der Roman das metaleptische Spiel mit Fiktion und Autorposition betreibt. Der Erzähler, der sich nie ausdrücklich, aber mit unübersehbaren Hinweisen als Wolf Haas zu erkennen gibt, nimmt eine doppelte narrative Position ein: Er erzählt extradiegetisch die Geschichte seines Freundes Benjamin Lee Baumgartner und erscheint zugleich als intradiegetische Figur, die an dem Manuskript eines Romans über eben diesen Freund arbeitet, dessen Text der Leser bereits in Händen hält. Das Ergebnis ist eine Irritation im Rezeptionsprozess: Der Leser soll eben nicht vergessen, dass er einen *Text* liest. Vielmehr wird ihm das als Lesevorgang permanent vorgeführt, und zwar entweder bis hin zum Vergnügen oder zur Irritation. *Verteidigung der Missionarsstellung* verweigert sich damit nicht der Bedeutung zugunsten von Mehrdeutigkeit, sondern unterläuft die Idee von Bedeutung als solcher. Was bleibt, ist ein sprachliches Konstrukt oder Sprachspiel, das nur deswegen funktioniert, weil es seine eigene Künstlichkeit nie kaschiert. In dieser radikalen Offenlegung des Textes als ästhetisches Spiel eröffnet sich ein Moment der Ekstase, in dem Lektüre als Überschreitung und Selbstentgrenzung erfahrbar wird.

Schlüsselwörter: Wolf Haas, Roland Barthes, *Lust am Text*, Meta- und Objektsprache

Abstract English:

This article examines Wolf Haas's novel *Verteidigung der Missionarsstellung* (2012) against the backdrop of Roland Barthes's influential

essay *The Pleasure of the Text* (1973), in order to show that the novel stages precisely the kind of transgression between object-language and meta-language that Barthes saw as a prerequisite for opening up a liminal space in which the theory and practice of literature can be radically rethought beyond conventional linguistic frameworks. What stands out in particular is the consistency with which the novel engages in a metaleptic play with the boundaries between fiction and authorial position. The narrator, who never explicitly but with unmistakable hints reveals himself to be Wolf Haas, occupies a double narrative position: he narrates, on an extradiegetic level, the story of his friend Benjamin Lee Baumgartner, while simultaneously appearing as an intradiegetic figure who is working on the manuscript of a novel about this very friend—the text of which the reader already holds in their hands. The result is an irritation in the reception process: the reader is never meant to forget that what they are reading is a *text*. On the contrary, the act of reading is persistently foregrounded, to the point of irritation. *Verteidigung der Missionarsstellung* does not reject meaning in favor of ambiguity but rather undermines the very idea of meaning itself. What remains is a linguistic construct or a game that functions precisely because it never attempts to conceal its own artificiality. It is precisely in this radical exposure of the text as an aesthetic play that a moment of ecstasy opens up, in which reading becomes an experience of transgression and self-dissolution.

Keywords: Wolf Haas, Roland Barthes, *Pleasure of the Text*, object- and metalanguage

Einleitung: Ekstase ohne Körper

In der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der österreichischen Literatur gilt Wolf Haas als Vertreter eines spielerischen, sprachzentrierten Erzählstils. So schreibt Kjara von Staden in diesem Zusammenhang von seinen „[e]xperimentelle[n] und außergewöhnliche[n] Erzähltechniken“, die sie als „beinahe programmatisch“¹ einstuft. Wynfrid Kriegleder hebt bei der Brenner-Krimi-reihe die sprachliche Form als „[i]hr entscheidendes Kennzeichen“²

1 Staden 2023, S. 303.

2 Kriegleder 2014, S. 152.

hervor, und Wendelin Schmidt-Dengler sieht in Haas' Werk einen Beitrag zu jenem neuen Kriminalroman, der als „eine Übung in der Sache Literatur“³ im Allgemeinen verstanden werden soll. Trotz seines unbestrittenen Status als innovativer Autor kann jedoch die Frage aufgeworfen werden, ob ein Roman von Haas die passende Wahl für den Sammelband ist, der der Darstellung von Ekstase gewidmet ist, denn auf der Inhaltsebene bieten seine Texte hierfür wenig Anhaltspunkte.

Schon der Titel des für die Analyse ausgewählten Romans, *Verteidigung der Missionarsstellung* (2012), wirkt auf den ersten Blick als Bestätigung dieser Irritation: Er evoziert die konventionellste und dadurch vermeintlich langweiligste aller sexuellen Praktiken und steht damit scheinbar quer zum Thema Ekstase in der österreichischen Literatur. Wie bei Haas üblich, erweist sich jedoch der Titel als gezielt irreführend, nicht, weil er etwa ironisch das Gegenteil behaupten würde, sondern weil er überhaupt nicht auf Geschlechtsverkehr verweist. Gemeint sind zwei der Rahmenhandlung des Romans entnommene Texte, die als Verdichtung zentraler (sprach-)theoretischer Überlegungen fungieren: ein Gedicht des Erzählers, das in seinem Zimmer an der Wand hängt, und das gleichnamige Manuskript des Romans, an dem der Erzähler angeblich immer noch arbeitet, während der Leser den schon veröffentlichten Roman liest. Die paradoxe Situation, dass der Text vom Erzähler als unvollendetes Manuskript dargestellt wird und gleichzeitig in fertiger Buchform vor dem Leser liegt, stellt eine Form der Metalepse dar, insofern hier bewusst und selbstreflexiv die Grenzen zwischen den Erzählebenen, zwischen dem Akt des Schreibens und dem Akt des Lesens, überschritten werden. Gerade in diesem metaleptischen Kollaps von Erzählebenen manifestiert sich die zentrale Strategie des Romans: Anstelle körperlicher Erotik wird eine auf die Spitze getriebene Form der Sprach- und Zeichenekstase inszeniert. Der Blick des Lesers wird nicht zum Dargestellten, sondern zur Materialität der Sprache selbst gelenkt. In dieser Hinsicht wird deutlich, dass Haas' Roman in einem intertextuellen Verhältnis zu den theoretischen Schriften von Roland

3 Schmidt-Dengler 2012, S. 163.

Barthes steht, insbesondere zu dessen Überlegungen in *Die Lust am Text* (1973).

„Wolf Haas gibt der deutschen Gegenwartsliteratur *die Lust am Text* zurück“,⁴ so lautet Rose-Maria Gropps Einschätzung in ihrer Besprechung des 2006 erschienen Romans *Das Wetter vor 15 Jahren*. Diese Formulierung ist mehr als bloß ein gelungener Aphorismus: Sie legt nahe, dass Haas' narrative Verfahren, insbesondere der gezielte Bruch mit literarischen Konventionen, durchaus im Sinne der bekannten Schrift *Die Lust am Text*, welche Barthes' Übergang vom Strukturalismus zum Poststrukturalismus markiert, gedeutet werden können. Dies gilt noch mehr für den darauffolgenden Roman *Verteidigung der Missionarsstellung*, denn gerade Barthes' Schrift macht verständlich, wie das Lesen literarischer Werke an sich eine rauschhafte Aufhebung von Kontrolle und rationaler Selbstverfügung hervorrufen kann. Für die Entscheidung, Wolf Haas gerade im Licht von Barthes zu lesen, gibt es mehrere Gründe: Erstens war Haas, bevor er als Schriftsteller bekannt wurde, selbst Germanist und promovierte mit einer Dissertation zur Konkreten Poesie, in der er sich mit verschiedenen sprachtheoretischen Ansätzen auseinandersetzte, darunter auch mit der Theorie von Barthes.⁵ Wie im Folgenden gezeigt werden soll, lässt sich der Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* als literarische Inszenierung jener Auflösung der binären Opposition zwischen Objekt- und Metasprache verstehen, die den Lesern in *Die Lust am Text* vor Augen geführt wird.

Metalepsis und die Selbstaflösung des Erzählens

Der Roman verhandelt sowohl explizit wie auch implizit die Problematik der Objekt- und Metasprache wie *Die Lust am Text*, nur hier vage als fiktionale Liebesgeschichte verkleidet. Am Anfang erweckt der Text den Anschein eines konventionellen Liebesromans, aber unmittelbar darauf beginnt „der Autor“, so Nikolas Buck, „Glet-

4 Gropp 2006, Hervorhebung J.S.

5 Siehe Haas 1990, S. 190, 212.

scherspalten in den Text einzubauen“⁶. Wie Kjara von Staden und Judith Niehaus⁷ hervorheben, ist es schwierig, einen Überblick über die Struktur des Romans zu geben, weil die Form und der Inhalt ständig ineinander übergehen, so dass die Unterscheidung zwischen den narratologischen Ebenen erschwert wird. Um der komplexen Romanstruktur nachzugehen, wird auf die Terminologie von Debra Malina zurückgegriffen, die in der Studie *Breaking the Frame* (2002) entwickelt wird, in der Malina sich mit der Metalepse auseinandersetzt. Um aufzuzeigen, an welcher Stelle im Narrativ die Metalepse auftreten kann und wie sie verschiedene Erzählebenen zum Einsturz bringt, unterscheidet Malina zwischen der außertextuellen Realität, dem fiktionalen Rahmen (der extradiegetischen Ebene), der Haupterzählung (Diegese) und der Binnen erzählung (Hypodiegese).⁸

In der Binnenhandlung (Hypodiegese) verliebt sich der Protagonist Benjamin Lee Baumgartner wiederholt unter bizarren Umständen, und jedes Mal fällt sein Kontrollverlust durch den Liebesrausch mit dem Ausbruch einer Pandemie oder Epidemie zusammen: BSE in London (1988), Vogelgrippe in Peking (2006), Schweinegrippe in Santa Fe (2009) und schließlich der EHEC-Ausbruch in Deutschland (2011). Diese absurden Zufälle markieren nicht nur die parodistische Brechung klassischer „Liebe-in-Zeiten-der-Cholera“-Erzählmuster, wie sie z.B. in Thomas Manns *Der Tod in Venedig* angelegt sind, sondern bereiten die Bühne für eine kleine, aber weitreichende semantische Verschiebung. Aus dem temporalen syntaktischen Zusammenhang, im Zuge dessen die fast fantastischen Handlungselemente immer noch als Zufall interpretierbar wären, wird in dem von Haas entworfenen Romankosmos ein *kausaler*

6 Buck 2014, S. 69.

7 Siehe Staden 2023 u. Niehaus 2021.

8 Malina 2002, S. 1, Übersetzung der Begriffe J.S. (Sofern nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen aus dem Englischen von mir.) Im Original: „At least since Don Quixote overstepped his prescribed bounds to offer critiques of the *Quixote* and its apocryphal sequel, the novel has toyed with the borders between the theoretically mutually exclusive zones of (extratextual) reality, the fictional frame (extradiegetic level), the main story (diegesis), and the story-within-the-story (hypodiegesis).“

Zusammenhang: „Achtzehn Jahre nachdem er am Greenwich Market Bekanntschaft mit der Rinderseuche gemacht hatte, flog Dr. Benjamin L. Baumgartner nach Peking, um an der Vogelgrippe zu erkranken.“⁹ Die realistische Motivierung der Handlung wird nur durch den kleinen Wechsel der Konjunktion ausgeschlossen.

Die „Gletscherspalten“ im Sinne von Buck werden schon im ersten Kapitel geöffnet: Auf Seite 19 beginnt der Text, die Bewegung des Protagonisten durch die Stadt London nachzuahmen, so dass der Leser das Buch in den Händen drehen muss, wenn der Protagonist nach links abbiegt. Dies ist die erste von den zahlreichen Stellen im Roman, an denen Wolf Haas die Lesenden mit einer typographischen Abweichung von der konventionellen Schrift konfrontiert. Zu den nachfolgenden typographischen Experimenten gehören auch: leere Seiten, die einzig das Wort „nichts“ enthalten, wenn die Hamburgerverkäuferin, in die sich Benjamin Lee Baumgartner in London verliebt, schweigt;¹⁰ Passagen, die das Paisleymuster auf der Bluse derselben Verkäuferin nachahmen (VM, S. 53); die Notation des Liedes „Day to Day“ von Kevin Coyne in Originalsprache (VM, S. 57f.); Textblöcke, die auf jeder folgenden Seite sukzessive weiter nach unten rücken, um die Abwärtsbewegung des Protagonisten und seiner neuen Geliebten in Peking im Aufzug zu visualisieren (VM, S. 71-86); das Einschieben chinesischer Textstellen, zunächst nur einzelne Zeilen, später ganze Seiten (VM, S. 96, 98, 101, 105, 109-111, 123-124, 145-149); Schriftzüge, die von der linken oberen zur rechten unteren Ecke wandern und so das Querlesen performativ inszenieren (VM, S. 127-133); eine Verkleinerung der Schrift bis zur nahezu völligen Unlesbarkeit (VM, S. 139); die Umstellung der Leserichtung von links-rechts zu oben-unten (VM, S. 139-141); der Austausch der Position von Seitenzahl und einem Wort auf der Seite (VM, S. 151); eine allmähliche Reduktion der Schriftgröße, die auf den Seiten 156-161 schließlich in völlige Unlesbarkeit mündet; die Überlagerung dieser nicht mehr entzifferbaren Schrift mit dem überdimensionierten Ausruf

⁹ Haas 2012, S. 69, Hervorhebung J.S.

¹⁰ Ebd., S. 29f. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle VM mit Seitenangabe zitiert.

„Du blöder Hund!“, wobei die ersten zwei Worte weiß auf dem unlesbar kleinem Text gedruckt werden und „Hund!“ direkt darunter wieder schwarz gedruckt wird, um die Rückkehr zur Diegese zu markieren (VM, S. 161). Darüber hinaus tauchen ab Seite 26 konsequent Textteile in Versalien und eckigen Klammern auf: „[HIER NOCH LONDON-ATMOSPHERE EINBAUEN. LEUTE. AUTOS. HÄUSER. 1988. THE BLICK FROM THE BRIDGE]“ (VM, S. 26).

Die Quelle typografischer Experimente und der Kommentare in eckigen Klammern wird im zweiten Kapitel aufgeklärt, in dem die Rahmenhandlung bzw. extradiegetische Ebene des Textes erklärt wird (noch eine Abweichung von der literarischen Konvention: Zuerst wird die Binnen- und erst danach die Rahmenhandlung eingeführt. Der Erzähler gibt sich implizit als Wolf Haas zu erkennen: „Seit 1996 lebe ich davon, Bücher zu veröffentlichen. [...] Als mich einmal tagelang starke Kopfschmerzen quälten, dichtete ich diese einfach meinem Detektiv Brenner an.“ (VM, S. 61) Zwar bezeichnet sich der Erzähler nie ausdrücklich als „Wolf Haas“, doch mehrere Elemente deuten unmissverständlich in diese Richtung. Der Verweis auf die gleiche Identität von Erzähler und Autor der Brenner-Krimireihe ist einer dieser Momente. Der erste, subtile Hinweis darauf wurde von Niehaus entdeckt und ist schon auf dem Umschlagfoto bemerkbar, auf dem der Autor Wolf Haas ein Buch in der Hand hält, das denselben Titel trägt wie der Roman. Für die „Schriftart [wurde] abweichend eine Type mit dem Namen ‚Alte Haas Grotesk‘ gewählt“¹¹. Gegen das Ende des Romans erwähnt der Erzähler das Auto, das er von seinem Vater, dem „Herr[n] Haas“¹² zum Geschenk bekommen habe. Diese Hinweise, teils beiläufig eingestreut, teils implizit in die Materialität des Buchs an sich eingeschrieben, drängen das Lesepublikum zur Schlussfolgerung, dass der Erzähler mit der Person des Autors identisch ist. Der Erzähler/Autor wäre somit laut eigener Angaben ein Studienfreund des Protagonisten Benjamin Lee Baumgartner, mit dem er eine Wohnung gemietet hat und über dessen Liebesaffären er gerade einen Roman unter dem Titel *Verteidigung der Missionarstel-*

11 Niehaus 2021, S. 257, Hervorhebung J.S.

12 Haas 2012, S. 231.

lung schreibt. Doch gerade diese Erkenntnis verkompliziert die Lektüre erheblich, da sie den Leser zwingt, die narrative Struktur neu zu denken: Der Erzähler bewegt sich nun auf derselben narrativen Ebene wie der Protagonist, der offensichtlich in ein fantastisches Geschehen verstrickt ist, bzw. ist Teil der Diegese, gehört aber zugleich auch der extradiegetischen Ebene an.

Es handelt sich hierbei um „jene bewusste Überschreitung der Schachtelungsschwelle“¹³, welche Gérard Genette Metalepse nennt. Genette definiert die Metalepse als die Situation, „[w]enn ein Autor (oder sein Leser) in die fiktive Handlung seiner Erzählung eingreift (in sie hineingezogen wird) oder eine Figur dieser Fiktion sich in die extradiegetische Existenz des Autors oder Lesers einmischt.“¹⁴ Die gebräuchlichste Form der Metalepse ist nach Genette die so genannte „Metalepse des Autors“¹⁵, also jene Situation, in der nicht der Erzähler, sondern der Autor selbst die Grenze zwischen den Erzählebenen überschreitet und unmittelbar in die Diegese eintritt. Gerade diese Form der Metalepse findet sich in den Romanen von Wolf Haas am häufigsten, aber er geht noch einen Schritt weiter, indem er sie nicht nur in seine literarischen Texte integriert, sondern auch in die Verfilmung seines Romans *Komm, süßer Tod* (aus der Brenner-Krimireihe), in der er einen Cameo-Auftritt hat. Darin greift er zwar nicht aktiv in die Handlung ein, erscheint jedoch wiederholt als Mitglied der Rettungsorganisation „Die Kreuzritter“, der er ebenso wie der Protagonist, Detektiv Simon Brenner, angehört.

Verteidigung der Missionarsstellung geht jedoch über diese Form der Metalepse des Autors hinaus, da die Metalepse im Roman in beide Richtungen verläuft. Nicht nur identifiziert sich der Erzähler implizit mit dem Autor Wolf Haas und kommt mit eindeutig fiktionalen Figuren der Diegese in Kontakt, sondern diese Figuren wenden sich auch an ihn. Er ist nämlich der beste Freund des Protagonisten sowie ein enger Vertrauter von dessen Ehefrau, die unter dem Spitznamen „die Baum“ bekannt ist. In der zentralen Sze-

13 Genette 2010, S. 227.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 152.

ne des Romans, einer komplexen *mise en abyme*, die im Folgenden analysiert wird, sucht die Baum den Erzähler auf, nachdem ihr Ehemann in China verschwunden ist. Gegen Ende des Romans überlebt der Erzähler einen Autounfall, woraufhin der Protagonist ihn im Krankenhaus besucht. In der Schlüsselszene des Romans begegnet der Erzähler einer Reiterin, die behauptet, gerade den Roman gelesen zu haben, welchen der Erzähler noch nicht vollendet hat – ebenjenen, der von dem Leser gerade gelesen wird. Die konventionelle Architektur des Romans, nach der sich die Wege des extradiegetischen Erzählers und seiner Figuren niemals kreuzen, wird somit, um es mit den Worten von Malina zu sagen, doppelt „verletzt“. Malina betont, dass Metalepse „notwendigerweise die Struktur der Narration *verletzt* und den Leseprozess stört, der auf eben dieser Struktur beruht, um Bedeutung zu konstruieren“.¹⁶ Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang Malinas Wortwahl – „verletzen“ (en. *violate*) –, da sie einen grundsätzlich aggressiven Akt seitens des Autors gegenüber dem Leser betont. Das hier hervorgehobene Problem der Gewalt, die in der Metalepse inbegriffen ist, steht auch im Zentrum des Romans. Unabhängig davon, aus welcher Perspektive das Lesepublikum versucht, den Text zu erschließen, gelangt es unweigerlich zu derselben Schlussfolgerung: Der Roman ist tief und inhärent alogisch und widersetzt sich aktiv dem Prozess der Sinnproduktion. Man könnte sogar sagen, der Roman zerstöre diesen Prozess völlig in einem Akt gewalttätiger Transgression.

Diese Dynamik der Destruktion ist auf der Ebene der kollabierenden Erzählstruktur genauso wie auf der inhaltlichen Ebene zu bemerken. Die im Text dargestellte Auflösung logischer Zusammenhänge spiegelt sich in der Figur des Benjamin Lee Baumgartner wider, dessen libidinöse Energie in unerklärlicher Weise mit dem Ausbruch potenziell tödlicher Seuchen verknüpft ist, was eine vom mimetischen Prinzip distanzierte Handlung suggeriert. Es ist daher unmöglich, die faktische Identität von Autor und Erzähler als

16 Malina 2002, S. 4, im Original: „[metalepsis] necessarily *violates* the structure of the narrative and disrupts the reading process that relies on that structure for its constituting of meaning“ (Hervorhebung J.S.).

authentisch zu akzeptieren (obwohl die Textstruktur keinen ernsthaften Zweifel daran zulässt) und zugleich die Bekanntschaft zwischen dem Erzähler/Autor und dem Protagonisten als realistisch zu werten, denn Letzterer ist zweifelsohne eine fiktionale Figur, deren Erlebnisse nur im Rahmen des literarischen Textes denkbar sind. Die logische Konsequenz dieser Konstellation besteht darin, dass der Leser Benjamin Lee Baumgartner offen als klar konstruierte, fiktionale Figur akzeptieren muss. Dadurch wird jedoch ein Verfremdungseffekt erzwungen: Der Leser kann die willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit (eng. *willing suspension of disbelief*) nicht länger aufrechterhalten und wird vielmehr dazu gezwungen, die Lektüre des Romans als das zu begreifen, was sie tatsächlich ist: die Rezeption eines bewusst konstruierten semantischen Gefüges, das ständig die Grenzen seiner Konstruktion überschreitet, um die künstlerische Illusion zu zerstören. Der gewöhnliche Lesevorgang, der ein empathisches Eintauchen in die Handlung und die innere Welt des Protagonisten erlauben würde, wird auf diese Weise immer wieder unterbrochen. Dem Leser wird *ad absurdum* vor Augen geführt, dass er es mit einem radikal überstrukturier-tem Textgebilde zu tun hat, bis durch die Einführung einer *mise en abyme* die Romanstruktur in sich zusammenfällt. Die Baum besucht den Erzähler, um nach Informationen über ihren Mann zu suchen. Nach einer durchzechten Nacht will sie im Arbeitszimmer des Erzählers übernachten und stößt dabei auf das Manuskript ebenjenes Romans, den die Leser bis zu diesem Punkt trotz zahlreicher Unterbrechungen der Handlung dennoch relativ linear lesen konnten. Als sie anfängt, das Manuskript vorzulesen, ahmt der Text ihren Lesevorgang nach und beginnt noch einmal von vorn. Hier verschränken sich Form und Inhalt des Textes so radikal, dass eine Unterscheidung zwischen *histoire* und *discours* vollends unmöglich gemacht wird.

Von dem Moment an, in dem der Text beginnt, sich selbst in die Erzählung einzuschreiben, kommt es zu einer allmählichen Verkleinerung der Schrift, bis der Text gänzlich unlesbar wird. Durchbrochen wird diese Unlesbarkeit einzig von dem lauten Aufschrei der Baum: „Du blöder Hund!“ Rätselhaft bleibt dabei sowohl für die Lesenden als auch für den Erzähler selbst, wie es der Baum

gelingt, dem endlosen Zirkel eines unendlich sich wiederholenden Textes zu entkommen; einem Zirkel, der mit einer Möbiusschleife vergleichbar ist:

Ich fragte mich, wie sie es geschafft hatte, aus der Schleife auszusteigen. Sie hätte doch am Ende des Buches wieder in die Stelle kommen müssen, wo ich schlafen gehe und die Baum in meinem Arbeitszimmer sitzt und zu lesen beginnt. Dann hätte die Geschichte ein drittes Mal von vorn beginnen müssen, und wieder wäre sie am Ende zu der Stelle gekommen, wo die Baum in mein Arbeitszimmer geht und zu lesen beginnt, und die Geschichte hätte ein viertes Mal angefangen und so weiter, bis mein Roman *Verteidigung der Missionarstellung* so dick geworden wäre, dass nicht nur alle Wälder der Erde hineingewandert wären in mein gefräßiges Buch, sondern auch für die Erde wäre bald kein Platz mehr gewesen, Mond und Sonne auch nicht, nur noch mein Buch. (VM, S. 162)

Der Roman müsste sich selbst verschlingen, während er sich ins Unendliche dehnt und das gesamte Universum absorbiert, aber dazu kommt es nicht. Der Text demonstriert noch einmal, dass er keiner kausalen Logik folgt. Die Metalepse als ein Akt der Gewalt gegen die Textstruktur wird unterbrochen durch einen genauso gewalttätigen Akt – den Aufschrei der Baum, die den Erzähler anschließend sogar mit dem Romanmanuskript schlägt: „Du blöder Hund!“ Genau gesagt [...] schlug die Baum mir das Manuskript je zweimal pro *blöder Hund* auf den Kopf, und zwar immer bei *blö* und bei *Hund*.“ (VM, S. 161, Hervorhebung i.O.) Die endlose Wiederholung des eigenen Anfangs ist nichts anderes als eine radikale *mise en abyme* der Intertextualität: Der Text existiert nicht als Original, sondern als unendliche Verkettung, die niemals auf etwas außerhalb ihrer selbst verweist. Aus dem Text, der im Rahmen der literarischen Konvention eine sinnproduzierende Struktur sein sollte, ist ein reines Ereignis geworden, welches die kausal motivierte Romanlektüre untergräbt.

Angesichts der gewaltsamen Natur der Metalepse, die von Malina postuliert wird, lässt sich überdies argumentieren, dass sie mit dem Begriff der Ekstase inhärent verbunden ist. Die griechische Etymologie des Wortes (*ek-stasis*, „das Außersichsein“) impliziert bereits eine Bewegung jenseits von Form und Begrenzung. Wenn

im literarischen Text eine Metalepse eintritt, überschreitet die Sprache ihre konventionelle Einfassung und tritt aus sich selbst heraus: eine Figur wahrer Ek-stase. Zugleich erzeugt dieser Akt der Verletzung nicht nur Verstörung, sondern auch Lust, denn der Leser steht vor der Wahl, entweder den Lektürevorgang abubrechen, weil er die kollabierende Logik des Textes nicht akzeptieren kann, oder sich im Gegenteil ganz auf die Metalepse als eine Form ekstatischer Auflösung einzulassen, die zwar stabile Bedeutungen zerstört, in diesem Zerstören jedoch einen schöpferischen Raum eröffnet, in dem Sprache an ihre Grenze geführt wird.

Das Spiel mit leeren Signifikanten

Ganz wie in Barthes' Essay „Die Welt des Catchens“ („Le monde où l'on catche“) aus *Mythen des Alltags* (1957) ist sich das Publikum auch hier durchaus der Tatsache bewusst, dass es sich um „ein übertriebenes Schauspiel“ bzw. eine Inszenierung handelt: „Dem Publikum ist es völlig egal, ob beim Kampf getrickt wird oder nicht, und es hat recht; es überlässt sich der primären Macht des Spektakels.“¹⁷ Das Catchen ist ein Spiel mit Zeichen, das keinen Anspruch auf Realität erhebt. Ähnlich funktioniert auch der vorliegende Roman von Wolf Haas. Ungeachtet der zahlreichen autofiktionalen Strategien, mit denen der Autor den Anschein erweckt, der Erzähler sei er selbst und Benjamin Lee Baumgartner folglich eine real existierende Person, bleibt für das Lesepublikum stets durchschaubar, dass das Geschehen fiktional ist. Gerade darin zeigt sich ein wichtiger Aspekt von Barthes' Theorie: In literarischen Texten existiert kein Signifikat, auf das sprachliche Zeichen eindeutig verweisen. Es gibt kein garantierendes Zentrum, keine Instanz letzter Wahrheit, die dem Zeichen seine Bedeutung sichert: ein Konzept, das Jacques Derrida später als logozentrisch kritisiert. Genau dieser Umstand wird dem Leser im Roman erfahrbar gemacht: dass der Text ein Spiel mit leer laufenden Signifikanten ist. Im Unterschied zum Argument von Staden wird im

¹⁷ Barthes 2010, S. 15.

Rahmen dieser Analyse die narrative Struktur des Romans nicht als mehrdeutigkeitsstiftend angesehen,¹⁸ sondern ganz im Gegenteil als ein Verzicht auf die Sinnbildung im Allgemeinen, wodurch dem Leser das grundlegende Prinzip (literarischer) Kommunikation im poststrukturalistischen Sinne vor Augen geführt wird.

Anstelle einer Vielzahl gleichberechtigter Interpretationen verweigert der Roman die Sinnhaftigkeit als solche. Dadurch wird die Erfahrung der Verfremdung ausgelöst, welche einerseits den Erwartungshorizont des Lesers durchbricht und andererseits eine passive Rezeption des Textes unmöglich macht. Die Materialität des Textes bzw. seine sprachliche Oberfläche und sein Zeichencharakter treten so massiv in den Vordergrund, dass die Lektüre systematisch gestört wird. Mit anderen Worten, der Leser muss sich, wie auch beim Lesen von Barthes' literaturtheoretischen Schriften, mit einem nicht auflösbaren, uninterpretierbaren Rest des Textes abfinden. Erst diese Konfrontation ermöglicht überhaupt eine Form der Lektüre.

Ein besonders markantes Beispiel für diese paradoxe Textqualität sind die chinesischen Textteile, die ab dem 5. Kapitel sporadisch auftauchen, und zwar in zunehmender Quantität. Diese Passagen entziehen sich für die Mehrheit des Lesepublikums jeglicher semantischen Erschließung. Ihre Funktion liegt weniger in der Erzeugung interkultureller Bedeutung als in der gezielten Irritation der Lektürekonventionen. Während die früheren englischen Einschübe als verständlich gelten, markieren die chinesischen Zeichen eine Grenze des Lesbaren und fungieren als blinde Flecke innerhalb des Textes, als Zeichen ohne verfügbares Signifikat, die so das semiotische System des Romans destabilisieren. Zum Zeit-

18 In ihrer Analyse des Romans argumentiert von Staden, dass die im Roman eingesetzten Strategien der Autofiktion die Mehrdeutigkeit des Textes wesentlich steigern und durch ihre alogischen Stellen „ontologische Dissonanzen“ produzieren. Sie veranschaulicht ihre Hypothese u.A. an der Schlüsselszene des Romans, die aufgrund ihrer Hinweise auf das erste Kapitel der linearen Logik des Zeitverlaufs widersprechen und schlägt drei unterschiedliche Interpretationen der Szenen vor, die rein spekulativ sind und für die es im Text selbst keine Anhaltspunkte gibt (Staden 2023, S. 313f.).

punkt der Veröffentlichung des Romans im Jahr 2012 traf es zweifellos zu, dass die Mehrheit der deutschsprachigen Leserschaft die chinesischen Textteile nicht selbstständig entziffern konnte. Wenn überhaupt verfügten nur wenige über ausreichende Kenntnisse des Chinesischen, um diese Passagen zu verstehen. Mit dem Aufkommen maschineller Übersetzungstechnologien hat sich dies jedoch grundlegend verändert: Es ist heute nicht nur möglich, sondern geradezu trivial, die chinesischen Textstellen mithilfe eines Smartphones innerhalb von Sekunden zu übersetzen.

Ein Leser ohne Kenntnisse des Chinesischen, der mitten im Satz auf chinesische Schriftzeichen stößt, wird intuitiv davon ausgehen, dass der „verdeckte“ Teil der Aussage lediglich ins Chinesische übertragen wurde, dabei aber syntaktisch und semantisch mit dem übrigen Satz kohärent bleibt. Die maschinelle Übersetzung dieser Passagen offenbart jedoch, dass kaum etwas weiter von der Wahrheit entfernt sein könnte: Der übersetzte Inhalt widerspricht nicht nur häufig dem Erwartungshorizont des Satzes, sondern unterläuft ihn gezielt, was die Irritationsstrategie des Textes umso wirkungsvoller macht. Das Chinesische taucht zum ersten Mal in einer Szene auf, als Benjamin Lee Baumgartner und das neue Objekt seines Begehrens, eine holländische Übersetzerin, in einem Restaurant in Peking das Essen bestellen wollen. Die Holländerin „winkt den Kellner heran und sagte: *„Ich möchte, dass der Autor ein paar Gerichte erfindet, die wir jetzt bestellen.“*¹⁹ Die Szene fungiert als Kommentar der grundlegenden These, die sich durch den ganzen Text zieht: dass es keine stabilen Bedeutungen gibt, sondern dass die Realität des Romans einzig durch Sprache konstruiert ist; eine Realität, die sich permanent selbst als Konstruktion entlarvt. In Verbindung mit dem chinesischen Text, der unmittelbar darauf auftaucht, entsteht eine doppelte Brechung: Einerseits wird der kulturelle Code des Chinesischen als exotischer Signifikant eingeführt, andererseits wird seine Unlesbarkeit (für die meisten Leser) durch die absurde Bestellung „fiktiver“ Gerichte bereits vorweggenommen und ironisiert. Das Chinesische

¹⁹ Haas 2012, S. 101. Der kursivierte Text wurde mithilfe des DeepL-OnlineDienstes für maschinelle Übersetzung ins Deutsche übertragen.

soll als semiotischer Fremdkörper verstanden werden, der die Arbitrarität sprachlicher Zeichen unüberschaubar macht.

Sprache, Metasprache und literarische Transgression

Dies ist nur einer die zahlreichen Momente, in denen der Roman ein sprachphilosophisches Problem thematisiert, mit dem sich sowohl Wolf Haas als Germanist als auch der fiktive Erzähler (gemeinsam mit den von ihm erzeugten Figuren) beschäftigt: Tarskis Verbot der Vermischung von Objekt- und Metasprache. Das Verbot des polnischen Logikers und Mathematiker Alfred Tarski wird im Roman zum ersten Mal von Benjamin im Gespräch mit der Hamburgerverkäuferin erwähnt. Benjamin reist durch England mit einem Exemplar von Tarskis Buch *Der Wahrheitsbegriff in formalisierten Sprachen* (1933), als er der Hamburgerverkäuferin begegnet. Um ein Gespräch mit ihr zu beginnen, bestellt er einen Hamburger, und zwar obwohl er Vegetarier ist und gerade Gerüchte über die Rinderseuche gehört hat. Die Gefahr, sich eine Hirnkrankheit einzufangen, verblasst im Vergleich zu der Versuchung, sich mit der schönen Frau zu unterhalten. Das Gespräch findet jedoch auf zwei Ebenen statt: Auf der einen Seite wird dem Lesepublikum in langen humorvollen Abschnitten veranschaulicht, mit welchen klugen und verführerischen Worten Benjamin Lee Baumgartner gerne flirten würde. Auf der anderen Seite werden unmittelbar danach die einsilbigen Antworten wiedergegeben, die er in der fiktiven Realität zu sagen vermag. Auch wenn er im fiktiv-realen Gespräch bei Weitem nicht so eloquent oder humorvoll wirkt wie in seiner Fantasie, gelingt es ihm dennoch überraschenderweise, das Interesse der Frau zu wecken (VM, S. 5-10). Der Roman spielt noch einmal mit Erwartungen an Plausibilität, bricht sie und verschreibt sich demonstrativ der Unglaubwürdigkeit. Ein weiteres Beispiel ist die Behauptung der Frau, sie erkenne sofort, dass Benjamin Deutscher ist, weil sie Sprachstudentin sei und Deutsch spreche (VM, S. 7). Das unverbindliche Gespräch über Fleisch und Zwiebeln mündet plötzlich unmotiviert in eine

Diskussion über den Lebenslauf von Benjamin Lee Baumgartner sowie über das Tarski-Verbot (S. 33).

Tarskis Werk ist als eine Weiterführung der langen Debatte in der formalen Logik des frühen 20. Jahrhunderts zu verankern und strebt die Übereinstimmung zwischen Aussage (in der Logik und Wissenschaftssprache) und Wirklichkeit an. Das Verbot besagt, dass man eine Sprache nicht innerhalb derselben Sprache definieren kann und dass es nicht möglich ist, über deren Wahrheit zu sprechen, ohne in logische Widersprüche zu geraten. Stattdessen muss zwischen zwei Sprachstufen unterschieden werden. Die Objektsprache ist die Sprache, über die gesprochen wird; die Sprache, in der Sätze formuliert werden, deren Wahrheitswert bestimmt werden soll. Die Metasprache hingegen ist diejenige Sprache, in der über die Objektsprache gesprochen wird. In dieser Sprache werden semantische Definitionen aufgestellt, etwa eine formale Wahrheitsdefinition. Diese Unterscheidung wurde entwickelt, um das berühmte Lügner-Paradox zu vermeiden: Ein Kreter behauptet, alle Kreter lügen. Falls der Satz wahr ist, dann ist er falsch. Falls der Satz falsch ist, dann ist er wahr. Das Paradox entsteht, weil hier die Wahrheit eines Satzes in derselben Sprache reflektiert wird, in welcher der Satz selbst formuliert ist. Tarski argumentiert dagegen, dass man die Wahrheit eines Satzes nicht in der Objektsprache, sondern nur in einer ihr übergeordneten Metasprache bestimmen kann.

Der Roman von Wolf Haas ist als literarisches Experiment zu lesen, das auffällig und wiederholt gegen Tarskis Verbot verstößt, um die Ausdrucksmöglichkeiten des literarischen Diskurses zu veranschaulichen. Der Text behauptet nie naiv, eine (oder drei) Liebesgeschichten zu erzählen, vielmehr reflektiert er fortwährend die Bedingungen und Konsequenzen dieses Erzählens. Schon das Umschlagfoto verweist auf die poetologische Grundhaltung: Der Autor verdeckt sein Gesicht mit dem abstrahierten Romantitel, nicht mit dem Buch selbst, was einen visuellen Hinweis auf das Spiel mit den Ebenen von Objekt- und Metasprache darstellt. Im Text bleibt die Illusion der Handlung jedoch für kurze Zeit bestehen. Zuerst bleiben die zwei sprachlichen Ebenen deutlich voneinander getrennt. Gemäß dem Erwartungshorizont des Lesepubli-

kums im Hinblick auf die Gattung Liebesroman schildert das erste Kapitel den Prozess des Sich-Verliebens durch den umfangreichen, ab und zu sprachwissenschaftlichen Dialog zwischen den Figuren. Dabei stellt sich Folgendes heraus: Der Name des Protagonisten ist eine Anspielung auf den amerikanischen Sprachwissenschaftler Benjamin Lee Whorf, Verfasser der berühmten Studie *Sprache, Denken und Wirklichkeit* (1963) sowie Koautor der Sapir-Whorf-Hypothese von der sprachlichen Relativität, die er aufgrund seiner Forschungen bei den Hopi-Indianern entwickelte. Den Namen bekam der Protagonist, weil seine Hippie-Mutter in den 1960er Jahren von Whorfs Buch begeistert war und nach Amerika reiste, um Hopi-Indianer kennenzulernen. In Amerika zeugte sie angeblich mit einem Hopi-Indianer das Kind, dem sie den Namen Benjamin Lee Baumgartner gab. Die Unsicherheit bei der sprachlichen Performanz, welche Benjamin im Gespräch mit der Hamburgerverkäuferin aufweist, wird in Verbindung mit seiner Erkenntnis gebracht, dass er nach einer inzwischen wissenschaftlich widerlegten Hypothese benannt wurde. Im weiteren Verlauf des Romans werden sprachphilosophische Aspekte nicht nur auf der Handlungsebene inhaltlich zwischen den Figuren diskutiert, sondern, wie schon gezeigt wurde, auch auf der formalen Ebene performativ dargestellt. Der Erzähler unterbricht den Text und ersetzt die Illusion der fiktiven Handlung durch die Illusion der angeblich nicht fiktiven Arbeit am Text.

Lust und Wollust: Barthes' Theorie und Haas' Praxis

Obwohl im Gegensatz zu Tarski und Whorf diese Theorie im Roman nicht explizit erwähnt wird, sind die Konsequenzen der Vermischung von Objekt- und Metasprache eines der zentralen Anliegen von Barthes' Essay *Die Lust am Text* (1973), das in Folge seiner Diskussion mit Michel Foucault über den Tod des Autors entstanden ist. Wie Sebastian Meißl in seiner Analyse des Essays herausarbeitet, versteht Barthes jeden Text als „ein interaktives und dynamisches Geflecht von Signifikanten [...], das durch die Resonanz von Rezeptions- und Produktionseben ständig neu entste-

he“,²⁰ was eine dezidiert postmoderne Perspektive auf den (literarischen) Text darstellt. Texte sind für Barthes ständig in Bewegung, sie sind zugleich „Fortführung, Bearbeitung und Dekonstruktion“ vorangegangener Texte (ebd. S. 153), mit denen sie ein Netzwerk bilden, „das sich einer strengen Systematisierung entzieht.“ (ebd.) Dieses Netzwerk eröffnet unendliche Möglichkeiten der Sinnproduktion, was wiederum bedeutet, dass stabile Definitionen und Kategorien immer schwerer zu fassen sind. Meißls Analyse zeigt, dass *Die Lust am Text* als Beispiel für einen theoretischen Text zu lesen ist, der Literaturtheorie und literarische Praxis miteinander verschränkt, insofern der Text selbst die Differenz zwischen Objekt- und Metasprache weder aufrechterhalten will noch kann, genauso wie es mit dem Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* der Fall ist. Diese Differenz bricht vor den Augen des Lesers zusammen, was in einer potenziell unendlichen Fortschreibung beider Texte resultiert.

Ein besonders auffälliges Beispiel dafür ist die Art und Weise, wie Barthes mit den zentralen Begriffen seines Essays, *plaisir* (Lust) und *jouissance* (Wollust), umgeht. Gleich zu Beginn erklärt er unmissverständlich, es sei unmöglich, eine eindeutige Definition dieser beiden für sein Argument wesentlichen Termini zu liefern:

*(Plaisir/Jouissance, Lust/Wollust: terminologisch schwankt das noch, ich stolpere, ich verheddere mich. Auf jeden Fall gibt es da immer eine Spanne der Unentschiedenheit; die Unterscheidung wird nicht zu sicheren Klassifizierungen führen, das Paradigma wird knirschen, der Sinn wird prekär, revozierbar, reversible, der Diskurs wird unvollständig sein.)*²¹

Einige Seiten später jedoch präsentiert er sehr wohl eine knappe und scheinbar eindeutige Unterscheidung zwischen beiden:

Text der Lust: der befriedigt, erfüllt, Euphorie erregt; der von der Kultur herkommt, nicht mit ihr bricht, an eine *bebagliche* Praxis der Lektüre gebunden ist. Text der Wollust: der in den Zustand des Sich-

²⁰ Meißl 2024, S. 151.

²¹ Barthes 2016, S. 8f., Hervorhebung im Original.

verlierens versetzt, der Unbehagen erregt (vielleicht bis hin zu einer gewissen Langeweile), die historischen, kulturellen, psychologischen Grundlagen des Lesers, die Beständigkeit seiner Vorlieben, seiner Werte und seiner Erinnerungen erschüttert, sein Verhältnis zur Sprache in eine Krise bringt.²²

Dies ist das bekannteste Zitat aus dem Essay, es wird nur allzu häufig herangezogen, um die Kategorie der Lust als jene einer konventionellen Lektürepraxis zu fixieren, in der der Leser die Übereinstimmung des Textes mit bereits bestehenden literarischen Traditionen und Konventionen anerkennt und gerade an dessen Vorhersehbarkeit Gefallen findet, sowie die Kategorie der Wollust als jene einer transgressiven Lektüre, die vom Leser verlangt, die ihm selbstverständlich erscheinenden Vorstellungen von Sprache selbst zu hinterfragen, was in einer befreienden Erfahrung des Aufbruchs aus dem Vertrauten resultiert. *Verteidigung der Missionsstellung* illustriert diese Barthes'sche Unterscheidung auf exemplarische Weise. Der Roman greift auf einige Erzählmuster des Genres „Liebesromans“ zurück und bietet trotz der Unterbrechungen der Handlung und des Zusammenfalls der Objekt- und Metasprache in einer *mise en abyme* mit Ausnahme der letzten Szene im Roman dennoch eine linear verfolgbare Handlung. Zugleich wird das Muster des Liebesromans permanent durchbrochen durch die Selbstreflexion des Erzählers, die Aufhebung der Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler und die Inszenierung der Textualität selbst, wodurch der Leser die vermeintliche Stabilität von Sprache und Erzählen infrage stellen muss. Dies konstituiert einen Moment der Wollust. Nur wenige Seiten später jedoch entzieht Barthes auch dieser Illusion einer klaren, leicht nachvollziehbaren und anschließend auf die Lektüre und Analyse literarischer Texte anwendbaren Unterscheidung erneut den Boden:

Ist die Lust nur eine kleine Wollust? Ist die Wollust nur eine extreme Lust? Ist die Lust nur eine verminderte, akzeptierte – und über eine ganze Staffelung von Kompromissen umgeleitete Wollust? Ist die Wollust nur eine brutale, umgeleitete Lust (ohne Vermittlung)? Von

22 Ebd., S. 22.

der Antwort (ja oder nein) hängt ab, wie wir die Geschichte unserer Modernität erzählen. Wenn ich sage, zwischen Lust und Wollust gibt es nur einen Gradunterschied, dann sage ich auch, daß die Geschichte befriedet ist: der Text der Wollust ist nur die logische, organische, historische Weiterentwicklung des Textes der Lust, die Avantgarde ist immer nur die fortgeschrittene, emanzipierte Form der vergangenen Kultur: das Heute geht aus dem Gestern hervor. (ebd., S. 31.)

Dies ist keinesfalls die einzige Stelle im Essay, an der Barthes hervorhebt, dass die Unterscheidung zwischen den beiden Kategorien nahezu unmöglich ist: „*Lust am Text, Text der Lust*: diese Ausdrücke sind zweideutig, weil es kein Wort gibt, das zugleich die Lust (das Befriedigtsein) und die Wollust (das Vergehen vor Lust) umfaßt. [...] Aber mit dieser Zweideutigkeit muß ich mich abfinden.“²³ Mit anderen Worten besteht der einzige Weg darin, die Ambiguität im Kern jener semantischen Unterscheidung zu akzeptieren, deren Bestimmung hier versucht wird.

Ein weiteres interessantes Strukturelement von *Die Lust am Text* ist die Tatsache, dass der Text aus 46 Fragmenten besteht, die nur lose miteinander verbunden sind und in alphabetischer Reihenfolge angeordnet wurden, um zu verhindern, dass der Leser semantische Zusammenhänge über den Text legt, die lediglich zufällig zu bestehen scheinen. In diesem Sinne diagnostiziert Meißl bei Barthes die „Lust am Anfang“ genauso wie „die Angst vor dem Ende“.²⁴ Es handelt sich um die „metonymische Verschiebung der Angst vor dem Tod“ (ebd.), der mit dem Ende des Buchs notwendigerweise einsetzt. Dies weist eine auffällige Ähnlichkeit mit den von Haas in seinem Roman eingesetzten Techniken auf. Was sich dabei unmittelbar aufdrängt, ist die unendliche Wiederholung des Romans, die durch die Figur der *mise en abyme* eingeführt wird und die Gefahr birgt, die gesamte Welt zu verschlingen, wodurch der Text seinem eigenen Ende in einer Endlosschleife entgeht. Darüber hinaus besucht der Erzähler den Schauplatz des Autounfalls, den er nur knapp überlebte, nachdem er aufgewühlt davon-

²³ Barthes 2016, S. 30.

²⁴ Meißl 2024, S. 162.

fuhr, weil ihm die Mutter von Benjamin Lee Baumgartner gestanden hatte, dass der Vater seines Freundes kein Hopi-Indianer gewesen sei, sondern dass es sich dabei um eine geschickte Lüge gehandelt habe, um ihn von der Suche nach seinem wirklichen Vater abzubringen – mit der Folge, dass sein gesamtes Leben auf einer Lüge gegründet war. Bei seinem Umherstreifen durch die Gegend begegnet er einer magersüchtigen Frau auf einem Pferd, die ihm mitteilt, dass sie seinen neuesten Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* gelesen habe und sehr schätze, wobei sie sogar auf einen sachlichen Fehler hinweist, der dem Erzähler im ersten Kapitel unterlaufen sei. Im allerletzten Kapitel entschließt sich der Erzähler dazu, den Roman noch einmal von vorn zu schreiben, und wiederholt den ersten Satz des Romans. Der letzte Satz lautet: „Der Anfang ist immer am leichtesten.“²⁵ Somit beginnt der Roman vermeintlich erneut und vermeidet an dem Ort, wo der Erzähler den Unfall überlebte, ganz im Sinne Barthes seinen symbolischen Tod.

Schlussfolgerung

Wie Meißl beobachtet, wirft die von Barthes erzwungene Form theoretischen Schreibens eine Schlüsselfrage auf: „die Frage nach dem Mehrwert dieser Epistemologie“.²⁶ Die Antwort auf sie liegt in der „negativen Hermeneutik“, einem „*sinnliche[n]*“ Erfahren in der Praxis, das sich am deutlichsten im Nichtverstehen offenbart“.²⁷ Meißls Wahl des Wortes „sinnlich“ ist in diesem Zusammenhang besonders aufschlussreich, da es auf die Vorstellung verweist, einen Text allein um seiner ästhetischen Erfahrung willen zu lesen und gänzlich darauf zu verzichten, seine Brüche und Diskrepanzen durch kausale Zusammenhänge zu erklären. Dies trifft in vollem Umfang auf *Verteidigung der Missionarsstellung* zu. Der Zusammenbruch der Unterscheidung zwischen Objekt- und Meta-

²⁵ Haas 2012, S. 239.

²⁶ Meißl 2024, S. 163.

²⁷ Ebd., Hervorhebung J.S.

sprache, die im literarischen Diskurs ohnehin einen anderen Status hat als im wissenschaftlichen, zwingt den Leser zu der Einsicht, dass sich hinter den sprachlichen Zeichen kein Sinn verbirgt. Was bleibt, ist, die Aufmerksamkeit auf die Zeichen selbst zu richten: auf ihre Materialität, ihre unendliche Kombinierbarkeit und Wiederholung in stets neuen Kontexten. Das Ekstatische dieser Schreibpraxis von Wolf Haas besteht darin, das im Kern leere Spiel, das sich vor den Augen des Lesers entfaltet, zu genießen, ohne dem übermächtigen Bedürfnis nachzugeben, Bedeutung zu interpretieren oder zuzuschreiben.

Quellenverzeichnis

- Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 142016.
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Buck, Nikolas: Wolf Haas' poetologischer Roman *Die Verteidigung der Missionarsstellung*. In: Eichhorn, Kirstin (Hg.): *Neuer Ernst in der Literatur? Schreibpraktiken in deutschsprachigen Romanen der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2014 (=Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. und 21. Jahrhunderts), S. 65-74.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Paderborn: Wilhelm Fink 32010.
- Gropp, Rose-Maria: Aber jetzt platzt der Berg. „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ (3.10.2006). Online: <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/das-wetter-vor-15-jahren-von-wolf-haas-1381606.html> (Zugriff: 1.9.2025).
- Haas, Wolf: *Sprachtheoretische Grundlagen konkreter Poesie*. Heinz: Stuttgart 1990.
- Haas, Wolf: *Verteidigung der Missionarsstellung*. Hamburg: Hoffmann und Campe 42012.
- Kriegleder, Wynfrid: 97. Gibt es einen österreichischen Krimi? In: ders.: *99 Fragen zur österreichischen Literatur*. Wien: Carl Ueberreuter 2014, S. 151-152.
- Malina, Debra: *Breaking the Frame. Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus: Ohio State University Press 2002.
- Meißl, Sebastian: Performatives Theoretisieren: Geschriebene Vernetzungsdynamiken zwischen Theorie und Praxis in Roland Barthes' Essay *Die Lust am Text*. „Journal of Literary Theory“ 18/2 (2024), S. 148-169.
- Niehaus, Judith: Auktoriale Spuren im Text. Typographische und autofiktionale Dimensionen der Schreibszene im Gegenwartsroman. In: Boy, Alina / Höving, Vanessa / Holweck, Katja (Hgg.): *Vexierbilder. Autor:inneninszenierungen vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München: Brill Fink 2021, S. 253-276.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: *Wolf Haas. Komm, süßer Tod* (1998). In: ders.: *Bruchlinien II. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1990 bis 2008*. Wien: Residenz 2014, S. 163-173.
- von Staden, Kjara: Ontologische Dissonanzen und Mehrdeutigkeit in Wolf Haas' *Verteidigung der Missionarsstellung*. In: Descher, Stefan / Jacke, Janina / Konrad, Eva-Maria / Petraschka, Thomas (Hgg.): *Mehrdeutigkeit als literarisches Thema*.

Strategien und Funktionen von der Romantik bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript 2023, S. 303-318.

Doz. Dr. Jelena Spreicer

ORCID ID: 0000-0002-3200-9873

Department of German Studies

Faculty of Humanities and Social Sciences

University of Zagreb

Ivana Lučića 3

10000 Zagreb, CROATIA

E-Mail: jspreice@m.ffzg.hr

Ekstase als imaginärer Transport. Die Simulation einer Echokammer in Albert Drachs *Das Kasperlspiel vom Meister Siebentot* (1965)

Judit Szabó (Universität Szeged, Ungarn)

Abstract Deutsch:

Im vorliegenden Beitrag wird der Begriff der Ekstase aus rezeptionsästhetischer Perspektive aufgegriffen und als Wirkung einer künstlerisch gestalteten medialen Erfahrung betrachtet. Dabei liegt der Akzent auf einem Verständnis, das auf die griechische Deutung der Ekstase von Pseudo-Longinos zurückgeht. Demzufolge können in der Dichtung sowohl der Autor/Redner als auch das Publikum „aus sich selbst herausgehen“ und „in die Welt der Geschichte eintreten“. Dieses Verständnis von Ekstase, das mit dem modernen Begriff der Immersion verwandt ist, wird im Beitrag als Wirkung spezifischer dramatischer Techniken der Parabase beschrieben. Diese wird in der theoretischen Literatur häufig als Illusionsbruch begriffen und ihre Funktionsweise mit Hilfe von Rahmenmetaphern modelliert, wie z.B. dem Betreten und Verlassen des Repräsentationsrahmens, sowie mit Bewegungsdynamiken, wie dem Abwenden vom und Hinwenden zum Publikum. Die vorliegende Analyse legt anhand des Dramas *Das Kasperlspiel vom Meister Siebentot* eine weitere Wirkung der Parabase nahe: Sie führt auch einen imaginären Transport in die Welt der Geschichte herbei, um die Zuschauer aus ihrer traditionellen Erwartungshaltung zu lösen, sie in das inszenierte Spiel einzubeziehen und eine Bewusstseins-erweiterung anzuregen.

Schlüsselwörter: Albert Drach, Pseudo-Longinos, Kasperlspiel, Parabase, Extase, imaginärer Transport, Echokammer

Ecstasy as imaginary transport. The simulation of a parabolic opened echo chamber in Albert Drach's *Das Kasperlspiel vom Meister Siebentot* (1965)

Abstract English:

This paper examines the concept of ecstasy from a reception-aesthetic perspective, understanding it as the effect of an artistically designed

media experience. The argument draws on Pseudo-Longinus' interpretation of ecstasy in ancient Greek rhetoric, according to which both author/speaker and audience in poetry can "step outside themselves" and "enter the world of the story." Building on this understanding of ecstasy—closely related to the modern concept of immersion—the paper connects it with specific dramatic techniques of parabasis. In theoretical literature, the functioning of parabasis is often described through frame metaphors, such as entering and leaving the frame of representation, as well as through dynamics of movement, such as turning away from and towards the audience. The contribution is based on an analysis of the play *Das Kasperlspiel vom Meister Siebentot*, which employs parabolic techniques from the tradition of ancient Roman comedy to disrupt conventional audience expectations, engage them with the performance, and encourage a shift in consciousness.

Keywords: Albert Drach, Pseudo-Longinus, Kasperl, parabase, ecstasy, imaginary transport, echo chamber

Einleitung

Im vorliegenden Beitrag wird die Ekstase aus rezeptionsästhetischer Perspektive im Hinblick auf Dramen aufgegriffen, und eine besondere Form der Ekstase wird am Beispiel des bekanntesten Schauspiels von Albert Drach vorgestellt. Es besteht Konsens darüber, dass die Inszenierungen dramatischer Werke im Vergleich zu anderen literarischen Gattungen und Rezeptionsformen eine starke emotionale Erschütterung und einen intensiv erlebbaren kognitiven Perspektivwechsel auslösen können. Ob die Rezeption eines Dramas jedoch auch eine Ekstase bewirken kann und wenn ja, welcher Begriff der Ekstase dafür angebracht erscheinen könnte, sind Fragestellungen, die im Folgenden zunächst in einem theoretischen Rahmen diskutiert werden. Der Begriff bezeichnet eine subjektive Erfahrung, die sich primär auf den sakralen und erst sekundär auf den ästhetischen Bereich bezieht und umfasst zahlreiche, gegebenenfalls auch einander widersprechende Vorstellungen. Zur Anregung dieser Problematik soll Friedrich Nietzsches Ansatz hervorgehoben werden, der den Aspekt einer imaginären Verwandlung und einer rauschhaft erlebten Bewusstseinsweiterung betont.

Nietzsches kunsttheoretische Überlegungen zum Dionysischen verbinden die Ekstase mit der Geburt der Tragödie. Nietzsches „Ekstase“ bezeichnet einen Zustand der Selbstvergessenheit und des Rausches, der ursprünglich aus einer tanzenden und singenden Masse bei den Frühlingsfesten hervorgeht:

[...] die allgewaltige, so plötzlich sich kundgebende Wirkung des Frühlings steigert hier auch die Lebenskräfte zu einem solchen Übermaß, daß ekstatische Zustände, Visionen und der Glaube an die eigene Verzauberung allerwärts hervortreten, und gleichgestimmte Wesen schaaarenweise durchs Land ziehen. Und hier ist die Wiege des Dramas.¹

Für Nietzsche bildet das Dionysische, das in einem ekstatischen Umschlag des sich Verwandelnden gipfelt, den Ursprung performativer Repräsentationen. In diesem Zustand erfährt der Mensch eine Metamorphose: Er ist außer sich, kehrt nicht wieder in sein gewohntes Selbst zurück, sondern geht in ein anderes Wesen über.² Aus dieser Erfahrung bewahrt er den Glauben an die Möglichkeit der Verwandlung seines Selbst und reflektiert dabei auch seine Fähigkeit zur Ekstase.

Obwohl Nietzsche die Quelle des griechischen Theaters mit dem rauschhaften Erleben der Teilnehmenden auf dem Dionysosfest verbindet, steht sein Ekstasebegriff im Widerspruch zum inhärenten medialen Strukturmerkmal des Theaters, das eine relativ klare Rollenverteilung (Performer und Zuschauer) sowie die Trennung von Bühne und Zuschauerraum verlangt. Das Medium des Theaters erzeugt durch räumliche und zeitliche Distanzierung einen klar abgegrenzten Rahmen des Spiels. Diese Funktionsweise untergräbt jedoch die vitale Dynamik der rauschhaften Ekstase der durch die Landschaft ziehenden, tanzenden und singenden Masse, die keine Rollen und Differenzen voraussetzt.

Dieser Widerspruch beschäftigt auch Nietzsche bei der Ausführung der Kontroverse des Dionysischen und des Apollinischen. Letzeres bezeichnet u.a. die Entwicklung mimetischer und symbo-

¹ Nietzsche 2021, S. 521.

² Vgl. ebd., S. 521 f.

lischer Formen, die die performative Kraft dramatischer Rituale auch für Außenstehende zugänglich machen. Nach und nach lösen sich der Chorführer und die Schauspieler aus dem Chor und führen vor dem *theatron* ihre Handlungen aus. Dadurch wird die dionysische Verwandlung als Kunst und symbolisches Drama erfahrbar. Das geht mit Einbußen der dionysischen Ekstase einher, denn die strukturellen Voraussetzungen des Theaters – die eine definitive Einrahmung des Geschehens bewirken – unterlaufen den entgrenzenden Charakter der dionysischen Ekstase.

Um die Problematik der Ekstase im theatralen Raum differenzierter zu betrachten, erfolgt hier eine Einbettung der einleitenden Gedanken in einen dramen- und theatertheoretischen Kontext. Dabei soll zunächst darauf hingewiesen werden, dass das auf der Bühne aufgeführte Spiel keine starren Grenzen hat. Die Kommunikationsformen des Theaters schaffen zwar abgegrenzte Räume und Zeiten, diese sind jedoch optional transparent.³ Im theatralen Raum wird zunächst ein Bühnenrahmen erstellt, der von den Zuschauern betrachtet wird. Christian Kirchmeier konzipiert die Funktionsweise theatraler Formen in seiner fundamentalen Monografie *Parabasis* auf der Grundlage des soziologischen Rahmenbegriffs von Erving Goffman, der die theatrale Situation bereits als eine Variante seines Rahmenkonzepts betrachtet.⁴ Theatrale Frames umschließen – wie auch soziale Rahmen in Goffmans Modell – Personen, die an einer gemeinsamen Interaktion teilnehmen, und setzen andere Personen außerhalb des Rahmens, die die Szene von außen beobachten. Rahmen werden also durch eine gemeinsame Anwesenheit und kommunikative Akte erzeugt,⁵ können aber jederzeit sowohl von innen als auch von außen geöffnet, erweitert oder aufgelöst werden. Der Umstand, dass theatrale Frames definitiv nicht geschlossen sind, sondern optional sowohl von innen als auch von außen geöffnet werden, kann als argumentativer Anhaltspunkt dienen, um die Ekstase als Verwandlung des Zuschauers unter den strukturellen Voraussetzungen des

3 Vgl. Kirchmeier 2023, S. 19.

4 Vgl. Goffman 1977, S. 59, Kirchmeier 2023, S. 71.

5 Vgl. Kirchmeier 2023, S. 18 ff.

Theaters in den Blick zu nehmen. Dies lässt sich darin begründen, dass durch Öffnungen des Bühnenrahmens ein gemeinsamer Kommunikationsraum für Performer und Zuschauer geschaffen wird, der eine Neuverteilung der Rollen und somit Verwandlungen innerhalb des Spiels ermöglicht.

Die Öffnung des Bühnenrahmens wird übergreifend als Parabase bezeichnet. Als Verschränkung unterschiedlicher Repräsentationsebenen lässt sich Parabase mit Gérard Genettes narratologischer Kategorie der Metalepse in Zusammenhang bringen, die als Überschreitung der beweglichen Grenze zwischen Erzählebenen definiert wird.⁶ Die Parabase ist dagegen im Medium des Theaters verortet, das durch simultane Vermittlungsweisen und nicht durch hierarchisch strukturierte, zeitlich gestaffelte Repräsentationsebenen gekennzeichnet ist.⁷

Der Oberbegriff „Parabase“ umfasst eine große Bandbreite an unterschiedlichen theatralen Kommunikationsformen: von der figuralen Ansprache an das Publikum über Prolog und Epilog bis hin zum Neuarrangieren der Bühne bzw. Öffnen und Schließen des Vorhangs.⁸ Auch alle modernen und avantgardistischen Versuche und Verfremdungseffekte, die die sogenannte vierte Wand zwischen Publikum und Darstellern durchbrechen, können unter dem Begriff der Parabase subsumiert werden. Kirchmeier unterscheidet im Kontinuum der mehr oder weniger parabatistischen (also die Zuschaueransprache oder Selbstreflexion des Spiels einbeziehenden) Spielformen zwei ästhetische Pole bzw. Grundkonzepte. Im mimetischen Theater werden Parabasen nicht oder kaum zugelassen. Die Zuschauer nehmen hier eine distanzierte Rezeptionshaltung ein, schotten sich vom theatralen Geschehen ab und betrachten das Kunstwerk als Abbild der Wirklichkeit sowie als etwas aus der Vergangenheit.⁹ Die parabatistischen Theaterformen lassen dagegen nicht zu, dass Bühnen- und Zuschauerraum vollständig voneinander abgegrenzt werden, und öffnen das Inszenier-

6 Vgl. Genette 2010, 153.

7 Vgl. Häsner 1999, 16 f.

8 Vgl. Kirchmeier 2023, S. 71.

9 Vgl. ebd., S. 20.

te immer wieder zur Wirklichkeit des Zuschauers hin.¹⁰ Durch die entgrenzenden Parabasen wird somit ein performativer Zwischenraum zwischen Kunst und Realität erstellt, in dem der Zuschauer immer wieder ekstatische Momente erleben kann. Er fühlt sich von den Figuren angesprochen und enger in die imaginäre Welt ihrer Geschichte einbezogen.

Ekstase als imaginärer Transport

Die Vorstellung der Ekstase als imaginärer Transport in die Welt der dargestellten Geschichte lässt sich auf den griechischen Begriff der *ekstasis* in der Rhetorik und Poetik zurückführen.¹¹ Dieser wird von Pseudo-Longinos' Traktat *Vom Erhabenen* (1.-3. Jahrhundert n. Chr.) einflussreich geprägt.¹² Im klassischen Verständnis des 5. Jahrhunderts v. Chr. bedeutet *ekstasis* eine Verschiebung, eine Bewegung nach außen sowie einen Eintritt.¹³ Sie bezieht sich auf den Zustand des Außersichseins und die Erfahrung, sich selbst zu verlassen, was als Verlust des „normalen“ Selbst begriffen werden kann.¹⁴ Longinos interpretiert diese sakral-mystische Vorstellung im ästhetischen Kontext innovativ neu, indem er meint, dass auch der Rezipient durch das Eintauchen in ein erhabenes Kunstwerk aus seinem alltäglichen Bewusstseinszustand herausgehoben wird. Dieser Gedanke wurzelt in der platonischen Tradition und erscheint auch im Dialog *Ion*, in dem Sokrates meint, dass der Rhapsode ekstatisch versetzt wird, wenn er sich beim Vortragen unter den Figuren wiederfindet. Sokrates erörtert diese Erfahrung Ions mit den folgenden Worten:

SOKRATES: [...] Wenn du die epische Dichtung gut vorträgst und die Zuhörer am stärksten erschütterst, etwa bei Odysseus, wenn du singst, wie er auf die Schwelle springt, den Freiern sich zu erkennen

¹⁰ Vgl. ebd., S. 21 ff.

¹¹ Vgl. De Jonge 2019, S. 151.

¹² Vgl. Longinos 1988.

¹³ Vgl. De Jonge 2019, S. 149.

¹⁴ Vgl. Halliwell 2015, S. 332.

gibt und die Pfeile vor seine Füße schüttet, oder bei Achill, wenn er gegen Hektor losstürmt, oder auch bei einer rührenden Stelle von Andromache oder Hekabe oder Priamos, bist du da bei Sinnen oder gerätst du außer dir und vermeint deine Seele bei den Ereignissen zu sein, von denen du sprichst, in göttlicher Begeisterung, auf Ithaka oder in Troja oder wie jeweils die Lage im Gedicht ist?¹⁵

Sokrates verbindet hier die Bedeutung der *ekstasis* mit *enthousiasmos*, einem Zustand der Gotterfülltheit und der Gottesbesessenheit, der eine Berauschung und Verzückung mit sich bringt.¹⁶ Auch Longinos' ästhetische Vorstellung basiert auf diesem Verständnis einer göttlich inspirierten Besessenheit, unter dem Vorbehalt, dass Longinos die ekstatische Erfahrung weder mit Irrationalität noch mit geistiger Abwesenheit oder Bewusstseinsverlust verbindet. Er setzt vielmehr auf eine hohe Erkenntniskapazität, die aus der Begegnung mit einem erhabenen Kunstwerk hervorgeht. Mit *ekstasis* beschreibt er die Wirkung eines erhabenen Kunstwerks auf den Hörer/Leser, der sich so stark beeindruckt fühlt, dass er in Staunen und Verwunderung gerät. Auf diese Wirkung verweist er auch mit dem eng verwandten Begriff *ekplēxis*, der einen überwältigenden und erschütternden Einfluss auf den Geist beschreibt.¹⁷ Sowohl *ekstasis* als auch *ekplēxis* erscheinen als besonders intensive Modalitäten des Bewusstseins, die dem Verstehen durch Überzeugung gegenübergestellt werden.

Laut Stephen Halliwell beschreibt Longinos mit Ekstasis die beeindruckende plötzliche Erfahrung, die Dinge aus einer vertieften Perspektive zu sehen. Longinos selbst vergleicht diese gewaltige Wirkung des Erhabenen mit einem „plötzlich zuckende[n] Blitz“, der die geordneten Gedanken zerstreut,¹⁸ zugleich die Welt für einen Augenblick hell erleuchtet. Diese Metapher legt eine unausweichliche Gewalt des Erhabenen nahe, die das Bewusstsein des Betrachters auf einen Schlag verwandelt. Halliwell versteht Longinos' Ekstasis deshalb als Kurzformel für Momente einer intensiven

15 Platon 1963, Ion 535 b-d, De Jonge 2019, S. 150.

16 Vgl. Simon 2021, S. 70.

17 Vgl. Halliwell 2015, S. 332, Simon 2021, S. 67 ff.

18 Longinus 1988, 1,4.

Bewusstseinsveränderung, die zu einer mächtigen, durch Verstehen nicht erreichbaren Erkenntnis führen. Halliwell betont jedoch auch einen anderen Aspekt, nämlich dass die ekstatische Wirkung des Erhabenen einen bleibenden Eindruck hinterlässt, an den sich der Betrachter immer wieder erinnert und über den er wiederholt nachdenkt.¹⁹ Halliwell deutet demnach die ekstatische Besessenheit und das hermeneutische, argumentative Verstehen als Doppelheit in der Erfahrung des Erhabenen. Somit weist Longinos' Kunstauffassung Gemeinsamkeiten mit der Nietzsches auf, denn in beiden Ansätzen wird die ekstatische Verwandlung über strukturierte symbolische Darstellungs- und Denkformen zugänglich. Longinos befasst sich in seinem poetischen Ansatz ausführlich mit rhetorisch-stilistischen Instrumenten, welche die performative und affektive Kapazität sprachlicher Kunstwerke zur Erscheinung bringen. Ihm zufolge kann ein Redner/Autor den Hörer/Leser mit ungewöhnlichen rhetorischen Gestaltungen und subversiven sprachlichen Modalitäten an seiner eigenen affektiven Aufregung teilhaben lassen²⁰ und ihn in die dargestellten Ereignisse hinein-führen. Ein solches Instrument ist unter vielen anderen der Personenwechsel, dem auch in dramatischen Formen eine wichtige Rolle zukommt. Entweder identifiziert sich der Autor mit einer seiner Figuren und spricht in direkter Rede durch sie, oder er wechselt zur 2. Person Singular und lässt „den Hörer oft glauben [...], er bewege sich inmitten der Gefahren“²¹. In ekstatischen Momenten entsteht über das Kunstwerk ein direkter Kommunikationskanal, und so wird beim Leser/Hörer der Eindruck erweckt, in eine Szene eingeladen zu werden. Die Ekstase bewirkt in diesem Sinne eine imaginäre Versetzung und einen Eintritt in die Welt der dargestellten Figuren, die in rhetorischer Hinsicht durch eine Öffnung von Kommunikationsrahmen ausgelöst wird.

¹⁹ Vgl. Halliwell 2015, S. 331f.

²⁰ Vgl. De Jonge 2019, S. 163.

²¹ Longinos 1988, 26, 1 und 26, 2-3; Vgl. De Jonge 2019, S. 151.

Extase im *Kasperlspiel*

Das Kasperlspiel vom Meister Siebentot ist Albert Drachs bekanntestes Stück. Darin wird Hitler als Wurstl und Kasperl dargestellt, der sich als Maulheld an die Spitze der Macht hochkämpft. Drach arbeitete über fünf Jahrzehnte an dem Damentext, von dem drei verschiedene Druckfassungen aus den Jahren 1965, 1992 und 2022 erschienen sind. Dabei handelt es sich um ein innovatives Drama mit stilisierten Spielebenen, Verfremdungsstrategien, auffälligen Fiktionalisierungssignalen, absurden Szenarien und Spiel-im-Spiel-Sequenzen. Die Urfassung stammt noch aus dem Jahr 1935 und wurde von Drach als Reaktion auf die Lektüre von Hitlers *Mein Kampf* verfasst.²² Nach der Vernichtung der Urfassung rekonstruierte Drach das Stück in den 1940er Jahren aus dem Gedächtnis und überarbeitete es mehrfach, bis es erstmals 1965 erschien.

Dem Stück ist ein Motto vorangestellt, das ein Kontinuum zwischen Theaterspiel und Zuschauerwirklichkeit vorwegnimmt und bereits vor Beginn des *Kasperlspiels* auf den parabatischen Charakter des Stücks verweist. „Dieses Stück spielt immer und überall, besonders heute und hier.“²³

Das Kasperlspiel ist ein komplexes Drama auf mehreren Ebenen, bevölkert mit historischen und allegorischen Figuren, die inmitten des Spiels auch Rollen wechseln. Die strukturelle Komplexität beruht u.a. auf parabatischen Konstruktionsprinzipien, die mehrere (verschachtelte) Bühnenrahmen erstellen und diese immer wieder von innen öffnen. Auf diese Weise wird im letzten Bild auch das Publikum in einen gemeinsamen Kommunikationsrahmen eingeschlossen. Ungewöhnlicherweise wird die zentrale parabatische Funktion nicht von der Titelfigur Kasperl übernommen, die in volkstümlichen Marionetten- und Handpuppenspielen häufig und typischerweise das Publikum anspricht, sondern von seiner Begleiterin und Helferin Amanda. Ihr Singen und Tanzen vor einem zugezogenen Vorhang, direkt an das Publikum gerichtet, bewirken

²² Vgl. Millner 2022, S. 656.

²³ Drach 1965, S. 8.

eine regelrechte Öffnung des äußeren Bühnenrahmens. Mit einer direkten Ansprache öffnet sie schließlich auch den Zuschauerrahmen, der das Publikum einschließt, und leitet durch einen direkten Kommunikationskanal bei ihm eine ekstatische Erfahrung ein. Die Dramenkomposition ist parabatisch angelegt, die gesamte Handlung ist in einen szenischen Rahmen mit Vor- und Nachspiel (erstes und achttes Bild) auf dem Jahrmarkt eingebettet. Die innere Haupthandlung ist eine volkstümliche groteske Märchenkomödie, die Hitlers Machtergreifung als Kasperltheater inszeniert. Das Publikum erlebt die lächerlichen Heldentaten des tapferen Schneiderleins, verkörpert von Kasperl, der als Maulheld die Hand der Königstochter gewinnt und im sechsten Bild König wird.

Zu Beginn des Stücks öffnet sich der äußere Theatervorhang. Kasperls Helferin, die Kolumbine Amanda, steht allein vor dem Publikum vor einem inneren Vorhang und singt das Lied vom braven Schneiderlein. Nach ihrem Prolog öffnet sich auch dieser Vorhang und gibt den Blick auf das Vorspiel auf dem Jahrmarkt frei.

Der innere Vorhang geht auf. Es erscheint eine Schaubude, die zunächst noch von einem dritten Vorhang verhüllt ist. Hinter der Schaubude steht deren Besitzer, davor einige Personen [...]

SCHAUBUDENBESITZER *öffnet einen Vorhang. Eine bewegliche Figur auf Schnüren wird sichtbar:* Wir öffnen einen kleinen Vorhang und finden den Gegenstand der unglücklichen Neigung dieses Mädchens. Es ist ein Wurstel, ein Kasperl. [...] ²⁴

Die Platzierung zweier Vorhänge im Bühnenraum deutet für das Publikum eine Spiel-im-Spiel Sequenz an. Die szenische Einrahmung erinnert stark an die Komödien der deutschen Romantik, in denen die Figuren ihre Rollen ablegen und als Schauspieler in diesen Sequenzen auftreten, um die Handlung ironisch zu wenden und komische und parodistische Effekte auszulösen.²⁵ Im *Kasperlspiel* stehen im ersten Bild der Schaubudenbesitzer und die Tänzerin Amanda mit ihrem mechanischen Marionettentheater auf der Bühne und werben bei den Jahrmarktsbesuchern für ihr Pup-

²⁴ Ebd., S. 10.

²⁵ Vgl. Japp 1999, S. 21.

enspiel. Die Schaulustigen sind typische Alltagsfiguren, die im Vor- und Nachspiel als internes Publikum vor der Schaubude stehen. Im Vorspiel zeigen sie kein Interesse am Marionettentheater, verlassen den Rummelplatz und gehen in die Stadt zurück, ohne zu bemerken, dass sie von Kasperl bereits in sein Spiel eingeladen worden sind. Kasperl folgt dem Wunsch des Schaubudenbesitzers und geht ihnen unverzüglich in die Stadt nach. Dieser Moment markiert eine Parabase: Sobald Kasperl vom Brett der Schaubude herunterspringt, löst sich der Bühnenrahmen (mit der Schaubude) auf, und durch Kasperls weitausladende Geste erfolgt zugleich die implizite Einladung des externen Publikums in das Spiel.

SCHAUBUDENBESITZER: So wollte ich doch, daß dieser Kasperl von seinem Brett herabspringt und geht in die Stadt und wohnt unter euch und wird, was er will.

Kasperl steigt von der Bude herab und folgt den anderen.

SCHAUBUDENBESITZER: Was spielen wir jetzt, Kasperl?

KASPERL *dreht sich um*: Das Kasperlspiel vom Meister Siebentot. *Weit-ausladende Geste*. Alle spielen mit. *Er geht langsam den andern nach. Der Vorhang fällt n i c h t . Nun verschiebt sich die Stadt aus dem Hintergrund näher, und die Bude verschwindet. Das nächste Bild schließt un-mittelbar an.*²⁶

Inmitten des ersten Bildes verschwindet also die Schaubude auf mysteriöse Weise bei geöffnetem Vorhang von der Bühne. Diese Parabase und Kasperls einladende Geste wecken die Illusion, dass das externe Publikum dem Spiel näher gerückt und direkt vor die Stadtkulisse versetzt wird. Es verfolgt Kasperls böses Spiel, wie sich Kasperl in der Stadt unter die früheren Jahrmarktbesucher mischt und sie als Komplizen und Mitläufer für seine verbrecherischen Ziele gewinnt. Diese Figuren, die im Vor- und Nachspiel ein internes Publikum darstellen, werden in der Binnenhandlung zu handelnden Personen und zu Kasperls Anhängern. Erst im siebten Bild merken sie die Täuschung und Manipulationen von Kasperl, enthüllen ihn als bösen Hochstapler und versuchen, ihm all die gemeinsam vollbrachten Gräueltaten zuzuschreiben.

Das Kasperlspiel wird aber nicht nur durch szenische Rahmen

²⁶ Drach 1965, S. 13.

(Spiel im Spiel) parabolisch konzipiert, sondern auch durch narrative Rahmen, wodurch jedes einzelne Bild noch vor Aufgehen des Vorhangs durch eine ironisch-spöttische Tanz- und Gesangsnummer von Amanda eingeleitet wird. Ihre Auftritte lassen nicht das moderne Verständnis der Parabase als Illusionsbruch gelten, sondern verweisen auf die dramaturgischen Funktionen der Parabase in den antiken Vorbildern. In der alten attischen Komödie werden Chorparabasen eingesetzt, um unbequeme politische Aussagen direkt an Entscheidungsträger der Demokratie zu übermitteln. Der Chorführer, vielmals vom Autor selbst gespielt, tritt hervor und wendet sich direkt an das Publikum.²⁷

In der altrömischen Komödie (*palliata*) werden über die narrative Rahmung dem Publikum ethische Impulse und klärende Kommentare gegeben.²⁸ In Plautus' Komödie *Der glorreiche Hauptmann* werden zum Beispiel die Intrigen eines Sklaven gegen seinen prahlerischen Herren, den Hauptmann dargestellt. Der Sklave steht vor jedem Akt allein auf der Bühne, spricht das Publikum in der 2. Person an und verkündet ihm, was im nächsten Akt geschehen wird. Er verkörpert zwei Rollen, zum einen spielt er den Sklaven, zum anderen spricht er als Schauspieler zu den Zuschauern und warnt sie davor, auf seine nachfolgenden Intrigen hereinzufallen.

Für sein *Kasperlspiel* übernimmt Drach die Form der antiken Parabase in der *Palliata*. Die Doppelrolle wird von Amanda übernommen: Sie ist Tänzerin der Wanderbühne und in der Binnenhandlung die Geliebte von Kasperl. Vor jedem Akt steht sie als Tänzerin allein vor dem inneren Vorhang und spottet in gesungenen, scherzhaften Schwankversen über Kasperl und seine Anhänger. Zudem warnt sie das Publikum davor, Kasperl als handlungsfähigen Akteur wahr- und auch ernstzunehmen.

Vor dem achten Bild singt Amanda ein Spottlied auf das Publikum. Hier spricht sie die Zuschauer zum ersten Mal direkt in der 2. Person an und teilt ihnen mit, dass sie nicht mehr nur Zuschauer, sondern Mitspieler und Mitläufer geworden sind. Amanda verspottet das Publikum, weil es ohne es zu bemerken, eben-

²⁷ Vgl. Kirchmeier 2023, S. 42 f.

²⁸ Vgl. ebd., S. 77.

falls Kasperls Einladung gefolgt ist und sich dem verlockenden Populismus genauso wenig entziehen konnte wie die Jahrmarktbesucher.

Amanda tanzt auf einer Trommel vor dem inneren Vorhang und singt.

[...]

Amanda singt

Und Kasperl winkt.

Ihr habt gespürt

Wie er euch führt

Ihr spieltet mit,

Jetzt sind wir quitt.²⁹

Amandas Ansprache an das Publikum markiert einen ekstatischen Moment: Es ist ein Augenblick, in dem sich die Grenze zwischen Bühnen- und Zuschauerraum auflöst und ein gemeinsamer Interaktionsraum entsteht. Plötzlich geraten die Zuschauer selbst in den Fokus der Beobachtung. Ihnen wird auf einen Schlag bewusst, dass sie keine stummen Zuschauer und unschuldigen Zeugen mehr sind. Sie werden imaginär in das Kasperltheater versetzt, als wären sie durch eine äußere Kraft aus der gewohnten Beobachterrolle herausgerissen worden. Die Ekstase steht für diesen performativen Augenblick, der wie ein Blitzschlag die imaginäre Versetzung in die Geschichte reflektiert und die vermeintlichen stummen Zeugen zum Mitspielen bewegt. Dieser Moment soll eine Bewusstseinsweiterung auslösen: Die Zuschauer treten aus ihrer Beobachterrolle heraus und wundern sich, dass sie sich bereits am Spiel beteiligen und nun von der Bühne aus beobachtet werden. Diese Verwandlung soll sie auch nach dem Zurückversetzen in die gewohnte Wirklichkeit beschäftigen.

Im Stück gibt es Hinweise darauf, dass Interaktionen auf der Bühne und im Zuschauerraum durch bestimmte Kommunikationsakte zurück- und ineinandergespielt werden. Diese beziehen sich vor allem auf das interne Publikum, das sich im Verlauf des Binnenspiels Kasperls Populismus nicht widersetzt, seinen Grausamkeiten nachgibt und im Genozid sogar die Initiative übernimmt. Das

²⁹ Drach 1965, S. 68.

interne Publikum verwandelt sich in ein Heer von Kasperls, und sein kollektives Verhalten – das Mitspielen und Mitlaufen – wird auch auf das externe Publikum projiziert. Bereits im fünften Bild wird diese dramaturgische Reflexion angedeutet, als Kasperl einem Herrn mit seinem aggressiven Kasperlheer droht: Wer über Kasperl lacht, dem wird zurückgelacht.

HERR	Wir sind ja nicht im Märchen.
KASPERL	Wir kommen schon hinein.
HERR	Man wird Sie schlagen.
KASPERL	Dann lachen alle.
HERR	Dann hab ich eben Spaß gemacht.
KASPERL	Meine Leute verstehen keinen Spaß.
HERR	Wer sind Ihre Leute?
KASPERL	Die Kasperl.
HERR	Das sind die Leute, über die man lacht.
KASPERL	Bis wir zurücklachen! ³⁰

Kasperl verkündet in diesem Dialog auch die suggestive Wirkung seines Spiels, dem niemand widerstehen kann: Wer sich darauf einlässt und über ihn lacht, verwandelt sich in einen Kasperl – unabhängig davon, ob man sich auf der Bühne oder im Zuschauerraum befindet. Es entsteht der Eindruck, dass die parabatistisch geöffneten Bühnenrahmen Kasperls populistische Phrasen auf die externen Zuschauer hinüberschleudern und sie aus der Rolle des passiven Beobachters reißen. Durch Parabasen entsteht die Illusion, dass die Zuschauer selbst in einen Bühnenrahmen inkludiert und somit verwandelt werden. Jeder beteiligt sich am Spiel, denn die Position eines Außerhalb gibt es nicht mehr. Kasperls unsinnige, populistische Floskeln verbreiten sich, wiederholen sich, spalten sich auf, verzerren sich und hallen in den parabatistisch geöffneten theatralen Rahmen wider. Dadurch simuliert das Theaterstück eine Echokammer, in der Interaktionen sich unendlich wiederholen und jedes Ohr erreicht wird. Diese Deutung einer Echokammer ist ganz im Sinne von Alexandra Millner, die in ihrer Studie die Mechanismen der Deformation individueller Sprache mit den Begriffen Gleichschaltung und Uniformierung vertieft. „Eine Spra-

³⁰ Ebd., S. 46.

che außerhalb des Floskelhaften, des Konventionellen, der Phrase gibt es nicht. Vielmehr verformt die Sprache das Individuum, macht es den anderen gleich, indoktriniert es, während die Versuche individuellen Sprechens scheitern.³¹

Zum Schluss kann festgehalten werden, dass Albert Drachs dramaturgisches Meisterwerk einen experimentellen Charakter aufweist und als Deutung eine kollektive Simulation zulässt. Den Zuschauern wird suggeriert, sie seien vom Kasperl getäuscht worden, da sie sich auf sein Spiel eingelassen haben. Die Botschaft des Stücks ist, dass ein demagogisches Spiel, unterstützt von einer Handvoll Leute vor einem unbedacht zuschauenden, passiven Publikum, innerhalb kürzester Zeit in eine menschenverachtende, grausame Wirklichkeit umschlagen kann. Diese Botschaft wird über theatrale Techniken vermittelt, die die Zuschauer in das Geschehen hineinziehen, verblüffen und schließlich zur kritischen Reflexion der eigenen eingefleischten konformistischen Rezeptionshaltung aufrufen.

Das Kasperlspiel erschien erstmals 1965. In dem zeitgenössischen Rezeptionskontext der 1960er Jahre stellt es eine provokative, performative Inszenierung dar, die die Frage aufgreift, wie es zum Holocaust kommen konnte. Drach experimentiert dabei mit kollektiven Manipulations- und Täuschungsdynamiken, die er mittels parabolischer Techniken auch über den eigentlichen Bühnenrahmen hinaus performativ auf das Publikum ausweitet. Dadurch simuliert er eine dynamische Echokammer, in der populistische Phasen hin- und hergespiegelt werden und Personen, getrieben von Wunschdenken und Bestätigungswahn, sich Fremd- und Selbsttäuschungen hingeben und sich auf bestialische Handlungen einlassen. Die Täuschung wird zur Doktrin des Spiels: sowohl Personen im Stück als auch Zuschauer im Theaterraum geben sich Täuschungen hin. Kasperl verschafft sich als Maulheld unter seinen Anhängern Respekt,³² und Amanda wirft dem Publikum vor, es sei Kasperls Manipulationen ebenfalls anheimgefallen. Um das Spiel performativ und provokativ zu gestalten, muss sich das

31 Vgl. Millner 2019, S. 103.

32 Vgl. Millner 2022, S. 657.

Publikum an der Simulation beteiligen und sich imaginär in die Rolle eines Mitspielers/Mitläufers versetzen. Durch diese ekstatische Verwandlung, die über eine Täuschung vollbracht wird, soll es zu wichtigen Erkenntnissen über seine routinierten Urteile und sein konformistisches Rezeptionsverhalten gelangen.

Quellenverzeichnis

- De Jonge, Casper C.: *Ps.-Longinus on Ecstasy. Author, Audience, and Text*. In: Grethlein, Jonas / Huitink, Luuk / Tagliabue Aldo (Hg.): *Experience, Narrative, and Criticism in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press 2019, S. 148-171.
- Drach, Albert: *Das Spiel von Meister Siebentot und weitere Verkleidungen*. Gesammelte Werke Bd. 2. München / Wien: Langen-Müller 1965.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Übers. v. Andreas Knop. München: UTB³2010.
- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Übers. v. Hermann Vetter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.
- Halliwell, Stephen: *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford / New York: Oxford University Press 2015.
- Häsner, Bernd: *Metalepsen. Zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen*. Freie Universität Berlin: Dissertation 1998. Digitale Dissertationen 2005. <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/3640> [letzter Zugriff am 14.09.2025].
- Japp, Uwe: *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*. Tübingen: Max Niemeyer 1999.
- Kirchmeier, Christian: *Parabasis. Literarische Wirklichkeit im Zeitalter der Repräsentation*. Konstanz: Konstanz University Press 2023.
- Longinus: *Vom Erhabenen. Griechisch/Deutsch*. Hg. und übers. v. Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam 1988.
- Millner, Alexandra: *Das Spiel im Spiel mit Kasperl. Kasperlstücke von Konrad Bayer und Albert Drach vor dem Hintergrund ihrer intertextuellen Bezüge*. In: Millner, Alexandra / Pfeiferová, Dana / Vincenza, Scuderi (Hg.): *Experimentierräume in der österreichischen Literatur*. Pilsen: Westböhmische Universität 2019, S. 86-116.
- Millner, Alexandra: *Das Kasperlspiel vom Meister Siebentot. Eine Verkleidung in acht Bildern, das Vorspiel und das Nachspiel inbegriffen*. Nachwort. In: Drach, Albert: *Das Kasperlspiel vom Meister Siebentot, Dramen 1*. Hg. v. Alexandra Millner. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2022, S. 655-662.
- Nietzsche, Friedrich: *Zwei öffentliche Vorträge über die griechische Tragödie*. In: Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV*. Nachgelassene Schriften 1870-1873. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe in 15 Bänden. Berlin / Boston: De Gruyter 2021, S. 511-549.
- Platon: *Ion. Griechisch/Deutsch*. Hg. und übers. von Hellmut Flashar. München: Ernst Heimeran Verlag 1963.

Simon, Attila: Der Begriff der Erschütterung in Pseudo-Longinos. In: Halász, Hajnal-
ka / Lőrincz, Csongor (Hg.): Sprachmodalitäten. Das gestimmte Wie des Sprachli-
chen. Darmstadt: wbg Academic 2021, S. 64–88. <https://doi.org/10.18452/23969>
[letzter Zugriff am 14.09.2025].

Judit Szabó PhD

ORCID ID: 0000-0002-5609-9455

Department of German Studies

University of Szeged

Egyetem u. 2.

6722 Szeged, HUNGARY

E-Mail: szabo.judit.02@szte.hu

16. WENDELIN SCHMIDT-DENGLER LESUNG

Laura Freudenthaler: „Arson“ (Auszüge)

Laura Freudenthaler, Roman *Arson*, Seiten 11-12:

Es ist kalt geworden. Wie in ein Bad aus Metall getaucht, wo ich mich bewege, gerate ich an die eisige Hülle. Nach dem Aufwachen nicht zu wissen, wo man sich befindet, setzt eine Vorstellung von Raum und vom eigenen Körper voraus. Ich stelle fest, dass ich mich aufgesetzt habe und vor mich hinschaue. Das Mindeste ist das beständige Bemühen, sich zurechtzufinden. Man sollte den Ort, an dem man aufwacht, schon einmal gesehen haben und wiedererkennen oder aber begreifen, dass man an einem unbekanntem Ort aufgewacht ist. Man sollte wissen, dass man geschlafen hat. Ich weiß nicht, wie lange ich im Bett sitzend vor mich hinschaue, aber ich weiß jetzt wieder, dass es kurze und lange Dauer gibt. Ich habe geschlafen und ich bin aufgewacht. Ich friere.

Die Vorräte sind aufgebraucht, was es noch gibt, ist schwer zu bekommen. Ich muss zu überleben beginnen. Ich ziehe die Wollsocken an, die da liegen. Neben dem Bett stehen feste Schuhe bereit, sie anzuziehen bereitet wegen der dicken Socken Mühe, aber es gelingt. Die nächtlichen Straßen sind verlassen, die Luft ist trocken und kalt. Der Boden hier ist versiegelt. Im Wald ist der Boden feucht, im Wald gibt es Bäche und Quellen. Es gilt, Wald zu suchen. Vorne an der Ecke, neben dem geschlossenen Supermarkt, ein Gittertor, durch das ein Schatten verschwindet, schmal und lautlos. Auf allen Vieren. Es kostet Überwindung. In dunkler Nacht knie ich auf dem Gehsteig, den Oberkörper aufrecht, die kalten Kniescheiben auf dem Asphalt. Tiere riechen das Wasser und wittern mich. Es gilt, ihrer Spur zu folgen. Ich lasse mich fallen, auf die Hände, ein Reißen in den Sehnen. Los.

S-a făcut frig. Parcă aş fi cufundată într-un vas de metal. La fiecare mişcare mă lovesc de peretele îngheţat. Să nu ştii unde te afli când te trezeşti presupune să ai o percepţie a spaţiului şi a

propriului corp. Îmi dau seama că stau în picioare și privesc tot înainte. Cel puțin atât poți să faci, îmi zic, să încerci mereu să îți păstrezi simțul de orientare. Ajută dacă ai văzut măcar o dată înainte locul în care ai să te trezești, ca să îl recunoști, sau să înțelegi că te-ai trezit într-un loc necunoscut. Ajută să știi că ai dormit. Eu nu știu de când stau în pat uitându-mă așa, tot înainte, dar deja știu că sunt intervale mai scurte și mai lungi de timp. Am dormit și m-am trezit. Îngheț de frig.

Proviziile s-au epuizat, iar puținul care a mai rămas va fi greu de procurat. Trebuie să încep să supraviețuiesc. Îmi pun șosetele de lână pe care le găsesc acolo. Lângă pat e o pereche de ghete trainice; mi-e greu să le încălț din cauza șosetelor groase, dar reușesc totuși. Străzile sunt pustii în noapte, aerul e uscat și rece. Pământul e bătătorit aici. În pădure pământul e umed, în pădure sunt pârâuri și izvoare. Da, am să caut o pădure. În față, la colțul străzii, lângă supermarketul care acum e închis, e o poartă cu gratii prin care dispare o umbră, subțire și tăcută. În patru labe. Trebuie să fac un efort. Îngenunchez pe trotuar în noaptea întunecoasă, cu spatele drept, cu rotulele amorțite pe asfalt. Animalele simt apa și mă adulmecă. Da, am să le iau urma. Mă las să cad pe mâini, simt o ruptură în tendoane. Hai odată!

Ins Rumänische übersetzt von Cristina Spinei

Laura Freudenthaler, Roman Arson, S. 23:

Aus dem Schlaf drehe ich mich ins Wach, einen Arm nach hinten gestreckt. Mit herüber nehmen, was zu retten ist. Gehe an den Tisch, mit der lockeren Faust, hart anfassen darf man es nicht, sonst löst es sich auf. Die Gestalten der Nacht sind heute dunkel, keine Gesichter auszumachen, eine wandelt gebeugt im Schatten auf und ab. Wenn ich die Erinnerung herüberführe, weiß ich bereits, dass es hier keine Wörter dafür gibt. Die Sprache von drüben schafft nie den Übergang. Bilder kann ich mitnehmen und fälschen, indem ich sie aufschreibe. Ich muss mit dem arbeiten, was ich habe. Dunkel, und, Schatten, ich schreibe, Gestalten, und, gebeugt, Höhle, das Graphit ist die Verbindung, ich halte den Bleistift, bis die Nacht sich zu weit zurückgezogen hat. Zu Mittag gehe ich landeinwärts. Räume die Papiere vom Tisch auf den Boden und vom Boden auf den Tisch einen Taschenkalender, den Computer, andere Papiere. Telefoniere, kaufe Lebensmittel, grüße, beantworte Nachrichten, lese Zeitung, bestelle einen Kaffee, gehe zu einem Abendessen.

Átfordulok álomból éber állapotba, egyik karomat hátranyújtom. Áthozom, ami menthető. Az asztalhoz megyek, lazán tartom az öklömet, nem szabad keményen, különben eltűnnek. Az éjszaka alakjai ma sötétek, nem látszanak arcaik, egyikük árnyékban görnyedve járkál fel és alá. Amikor áthozom az emléket, már tudom, hogy itt nincsenek rá szavak. A túlnani nyelvhez soha nincs átjáró. Képeket vihetek magammal, amiket leírva csak meghamisítani tudok. Azzal kell dolgoznom, amim van. Sötét és árnyék, írom, alakok és görnyedve, barlang, a grafit a kapocs, fogom a ceruzát, míg az éjszaka túl messzire nem nyúlik. Délben a szárazföld belseje felé indulok. Papírokat rakosgatok az asztalról a padlóra, a padlóról az asztalra, egy zsebnaptárt, a számítógépet, más papírokat. Telefonálok, ennivalót veszek, köszönök, üzenetekre válaszlok, újságot olvasok, rendelék egy kávét, vacsorázni megyek.

Ins Ungarische übersetzt von Attila Bombitz

Laura Freudenthaler Roman Arson, Seite 26:

Ein Felssturz kündigt sich mit Lauten an, die von oben zu kommen scheinen. Felswände, Klüfte, Zinnen und Vorsprünge, Dohlenschreie, eine Reibung, ein Rieseln. Die Helligkeit nimmt zu, geblendet will ich die Augen schließen, wache auf und bin im Tag. Schon wieder ein Höhlenunglück, das fünfte innerhalb weniger Wochen. In stillgelegten Salzbergwerken, alten Erzstollen, Kristallwelten, diesmal eine Höhle mit unterirdischem See. Das Gestein hat sich unbemerkt gelockert, Felsbrocken sind auf Besucher gestürzt, wie sie seit vielen Jahren in großer Zahl ins Erdinnere geführt werden. Die Kruste bewegt sich, die Berge arbeiten. Es mag mit dem allgemeinen Temperaturanstieg zu tun haben, zudem ändern Atem und Körperwärme die Zusammensetzung der Atmosphäre im Berg. Wir machen uns eine falsche Vorstellung von ewigem Gestein. Auch gehen in viel tieferen Schichten Dinge vor sich, von denen wir nichts wissen.

Odron stijena može se naslutiti po zvukovima koji kao da dolaze odozgo. Stijene, pukotine, grebeni i izbočine, kreštanje čavki, trenje, šuštanje. Svjetlost se pojačava, zaslijepljen(a) želim zatvoriti oči, budim se i već je dan. Opet nesreća u špilji, peta u samo nekoliko tjedana. U napuštenim rudnicima soli, starim rudarskim tunelima, svjetovima kristala, ovaj put u špilji s podzemnim jezerom. Stijena se neprimjetno olabavila, kamenje je palo na posjetitelje koji se već godinama u velikom broju posjećuju unutrašnjost. Kora se pomiče, planine rade. Možda to ima veze s općim porastom temperature, osim toga, disanje i tjelesna toplina mijenjaju sastav zraka unutar planine. Naša je predodžba o tome da je kamen vječan pogrešna. U puno dubljim slojevima također se odvijaju stvari o kojima ne znamo ništa.

Ins Kroatische übersetzt von Jelena Spreicer

Laura Freudenthaler, Roman Arson, Seite 59:

Ein Geräusch, ein Säuseln, ein sehr leises Pfeifen. Aus dem Schatten, einer Seitengasse oder einem Haustor, tritt eine Gestalt. Guten Abend. Nebeneinander gehen wir durch die Nacht, die Luft in dieser Gegend voller Gärten und Parks frischer als in der Innenstadt. Kommst du auch von einer Einladung? Aus der Arbeit. Kennst du die Warte? Er deutet ins Dunkel zu seiner Rechten. Es ist eine finstere Nacht, wie es sie selten gibt, dichte Bedeckung und Neumond. Bis zu dem Haustor, hinter dem ich noch wohne, begegnet uns keine Menschenseele. In der Wohnung sieht man die Hand vor den Augen nicht. Eine Wand aus Flammen, hohe und niedrige, breite, fette und hauchdünne, züngelnd, übereinander stürzend, einander verschlingend, in sich zusammenfallend und wieder auferstehend, dann ruhig, kerzengerade, immer kleiner. Glut leuchtet nach innen. Schläfst du? Eine Stimme sagt etwas, was ich nicht verstehen kann. Bist du da? Aber ja. Als ich aufwache, ist Tag. Die Matratze, an deren Rand ich sitze, die Bodenbretter, auf denen meine Füße stehen, auf die das Sonnenlicht fällt, durch die Fenster, vor denen es keine Vorhänge gibt.

Un rumore, un mormorio, un leggerissimo fischiettare. Dall'ombra, da una via laterale o da un portone, appare una figura. Buonasera. Camminiamo accanto attraverso la notte, l'aria, in questa zona piena di giardini e parchi, più fresca che in centro. Ritorni anche tu da un invito? Dal lavoro. Conosci il punto di osservazione? Indica l'oscurità, alla sua destra. È una notte buia come ce n'è di rado, fitte coltri di nubi e luna nuova. Fino al portone dietro cui io ancora abito non incontriamo anima viva. Nell'appartamento non si vede la mano davanti agli occhi. Una parete di fiamme, alte e basse, ampie, dense e sottilissime, guizzanti, che si precipitano l'una sull'altra, si intrecciano, ricadono su se stesse e risorgono, poi calme, diritte come candele, sempre più piccole. Della brace risplende verso l'interno. Dormi? Una voce dice qualcosa che non riesco a capire. Sei qui? Ma certo. Quando mi sveglio, è giorno. Il materasso sul cui bordo siedo, le assi del pavimento su

cui poggiano i miei piedi, su cui batte il sole, attraverso le finestre davanti a cui non ci sono tende.

Ins Italienische übersetzt von Vincenza Scuderi

Laura Freudenthaler, Roman Arson, Seite 167:

Seine Stirn der Sternenhimmel, der sich ausdehnt mit jedem Atemzug. Mit jedem Einatmen wird der Himmel weiter, mit dem Ausatmen wird er kleiner. Ein Erdenwurm, tief im Boden, immer weniger Sauerstoff, immer mehr Wärme, das Pfeifen leiser und leiser. Er liegt mit schwerer Atemnot in einem Krankenhaus, und ich suche in einem großformatigen Buch mit tausenden engbedruckten Seiten den Ort, an dem ich ihn finden werde. Ich werde den Namen erkennen, wenn ich ihn lese, ich blättere hastig und suche zugleich in meiner Erinnerung. Ein Doppelbuchstabe, ein weicher Konsonant, East und West, das weiß ich, ein Gebiet, eingehüllt in dicken, schwarzen Rauch. Wenn er bloß nicht immer zu den Torffeuern ginge. Traurige Feuer sind solche, die mit Gewalt gestiftet werden. Sie brennen wider Willen, wo es sie nicht geben sollte, wie Kinder an ihnen verübte Grausamkeiten weitergeben müssen. Jemand muss auch an ihnen Anteil nehmen. Jemand muss die Traurigkeit aushalten. Die traurigsten Feuer sind die Urwaldbrände.

Jeho čelo je hvězdné nebe, které se s každým nádechem rozpíná. S každým nádechem se nebe zvětšuje, s výdechem zmenšuje. Jako žízala, zavrtaná hluboko v zemi, méně a méně kyslíku, více a více horko, tišší a tišší sipání. Leží v nemocnici s těžkou dušností a já hledám ve velkoformátové knize s tisícero drobně potištěnými stránkami místo, na kterém ho najdu. Poznám to jméno, až ho budu číst, spěšně obracím stránky a zároveň pátrám ve své paměti. Dvojitě písmeno, měkká souhláska, East a West, to vím, krajina zahalená v hustém černém dýmu. Kdyby jen pořád nechoďil k tomu hořícímu rašeliníšti. Smutné ohně jsou ty, které někdo zakládá úmyslně. Hoří proti své vůli tam, kde by vůbec neměly být, jako děti, které musí předávat dál krutosti na nich spáchané. Někdo musí mít soucit i s nimi. Někdo musí ten smutek vydržet. Nejsmutnějšími ohni jsou požáry pralesů.

Ins Tschechische übersetzt von Renata Cornejo

Autoren und Autorinnen

Sanna Schulte

Geb. 1985, Literaturwissenschaftlerin, assistant professor in German im Department of Languages and Cultures der Universität Islands in Reykjavík, promoviert mit der Dissertation *Bilder der Erinnerung* (2015) über Herta Müllers Erinnerungspoetologie, Studium der Politik- sowie Literatur- und Sprachwissenschaft an der RWTH Aachen. 2025 Gastprofessur am Centrum für Jüdische Studien der Universität Graz, 2024 Vertretungsprofessur am Lehrstuhl für Heterogenitätsforschung an der TU Dortmund, 2018/2019 Franz-Werfel-Stipendium. Thematische Schwerpunkte: Gender Studies, Erinnerungsliteratur, Nestbeschmutzung, jüdische Mystik, Exilliteratur sowie deutschsprachige Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts. Letzte Publikationen: »was wahr ist, schafft nicht Zeit, es macht sie wett«. *Überlegungen zu Zeit in der Literatur mit einem Fokus auf Ingeborg Bachmann und Marie Luise Kaschnitz*. In: Peter Weiss Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 20. und 21. Jahrhundert, Band 32, 2023, hrsg. v. Arnd Beise und Lothar van Laak, AISTHESIS Bielefeld 2025, S. 111-129; *Oscillating to Decipher the World. On the Timeless Relevance of Early Romantic Irony*. In: Romantik – Journal for the Study of Romanticism. Volume 13 (2024).

Anna Dąbrowska

Germanistin und Literaturwissenschaftlerin. Studium der Germanischen Philologie. Schwerpunkte ihrer wissenschaftlichen Arbeiten sind die zeitgenössische österreichische Literatur sowie die interkulturelle Literatur.

Sie promovierte im Fach Literaturwissenschaft mit einer Dissertation zur Interkulturalität im Werk Soma Morgensterns. Ihre Habilitationsschrift *Narrative der Islamischen Revolution im Iran anhand ausgewählter deutschsprachiger Romane (2010–2019)* erschien 2022 im Harrassowitz Verlag.

In ihrer Forschung beschäftigt sie sich u. a. mit Autorinnen und

Autoren aus dem Nahen Osten, die nach Deutschland und Österreich emigrierten und in deutscher Sprache publizieren.

Vahidin Preljević

Geb. 1975. Germanist, Kulturtheoretiker, Essayist und Literaturübersetzer. Ordinarius am Lehrstuhl für deutschsprachige Literatur und Kulturwissenschaft an der Universität Sarajevo. Bücher zur Frühromantik, Musil, Literaturgeschichte des Körpers, und postimperialer Konstellation in der österreichischen Literatur. Aufsätze über Literatur und politische Imagination. Jung-Wien, die Gegenwartsliteratur u.a. literaturkritische und politische Kolumnen. Seit Juni 2013 wissenschaftlicher Betreuer der Österreich-Bibliothek in Sarajevo. Seit 2014 Co-Leiter des Doktoratstudiums *Deutsche Sprache und deutschsprachige Literatur im Kontext der Medienkultur*. Stellv. Chefredakteur der philologischen Zeitschrift *Pismo* und Literaturzeitschrift *Život* (Sarajevo). Mitherausgeber der Reihe *Identifications* im Verlag Königshausen & Neumann. Seit 1999 Literaturübersetzer (Werke von Chr. Wolf, Novalis, Büchner, Wedekind, von Keyserling, Hofmannsthal u.a.). Seit Oktober 2017 Träger des Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst der Republik Österreich. Neuere Buchpublikationen: *The Long Shots of Sarajevo 1914* (Tübingen 2016, zusammen mit Clemens Ruthner), *Nach dem Imperium* (Zagreb 2018), *Nähe und Distanz. Eine grundlegende Dichotomie in der österreichischen Literatur der Moderne* (Würzburg 2020). *Peter Handkes Jugoslawienkomplex. Eine kritische Bestandaufnahme nach dem Nobelpreis*. Würzburg 2022.

Irma Duraković

geb. 1983. Literaturwissenschaftlerin, -historikerin und -übersetzerin. Seit 2018 ao. Professorin am Lehrstuhl für deutschsprachige Literatur und Kulturwissenschaft an der Universität Sarajevo. Studium der Germanistik und Filmwissenschaften in Wien. Ebenda Promotion 2017 mit einer Dissertation zu Traumpoetiken der Wiener Moderne. Forschungsschwerpunkte: österreichische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Diskursgeschichte sowie Schnittstellen der Literatur zu Wissen, Medizin und den visuellen

Künsten. Seit 2008 ist sie als literarische Übersetzerin tätig, unter anderem von Werken Leo Perutz', Arthur Schnitzlers, Josef Winklers und Dimitré Dinevs, zudem übersetzt sie Graphic Novels, etwa von Mawil, O. Vieweg. Buchpublikationen u. a.: „*Forgotten Writers*“? *Einblicke in die Prager deutsche Literatur*, hrsg. Irma Duraković, Würzburg: Königshausen & Neumann 2024. *TraumLeben. Traumpoetiken der Wiener Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2023. „*im rauch der rasenden wartesäle*“: *Bahnhofsbilder in Wolfgang Hilbigs „Provisorium“*. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. A German Studies Yearbook*. Hrsg. Friederike Eigler, Tübingen: Stauffenburg 2021, *Nähe und Distanz. Wahrnehmungsgeschichtliche Grundlagen der ästhetischen Moderne in Österreich und ihre kulturellen Implikationen*, hrsg. Vahidin Preljević und Clemens Ruhtner in Zusammenarbeit mit Irma Duraković und Naser Šećerović, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020.

Maja Dębska

Geb. 1989, wissenschaftliche Assistentin am Institut für Germanistik der Universität Łódź (Polen). Sie studierte Journalismus mit Schwerpunkt Deutsche Sprache und Kultur sowie Germanistik an der Universität Łódź. 2023 wurde sie dort mit einer Dissertation zum Thema *Ein literarischer Sprachkomponist. Musikalität im Schaffen von Gert Jonke* promoviert.

2018/2019 war sie Franz-Werfel-Stipendiatin, 2017 Stipendiatin der Stipendienstiftung der Republik Österreich. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf der Beziehung von Musik und Literatur im deutschsprachigen Raum, insbesondere in der österreichischen Literatur, auf der österreichischen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, auf Stadt-, Musik- und Literaturdiskursen sowie auf soziokultureller Motivik in der Literatur.

Jüngste Publikationen: *Schriftsteller statt Bierkistenträger. Die literarischen Anfänge Gert Jonkes*. In: Carola Hilmes, Katrin Dautel, Peter C. Pohl (Hg.): *Literarische Debüts revisited. Ästhetiken – Konstellationen – Diskurse*. Publikation zur Zeitschrift für Germanistik. Peter Lang 2025, S. 219–240. *Gert Jonke: Das System von Wien. Ein Großstadroman in kleinen Formen, mit einem Seitenblick*

auf Stifter. In: Ulrike Vedder, Grażyna Kwiecińska, Annegret Pelz (Hg.): *Transformationen und Transfers. Literarische Raumordnungen und ihre Dynamisierung* (= Reihe Literatur – Kultur – Gesellschaft, Bd. 77). Böhlau 2025, S. 77–88.

Eva Höhn

Germanistin und Literaturwissenschaftlerin. Studium der deutschen und slowakischen Sprache. Schwerpunkte ihrer Übersetzertätigkeit liegen auf der zeitgenössischen österreichischen Literatur, insbesondere auf dem Werk Ingeborg Bachmanns, von der sie *Ein Ort für Zufälle* ins Slowakische übertrug. Weitere Übersetzungen erschienen in den slowakischen Literaturzeitschriften *Romboid* und *Revue der Weltliteratur*.

Sie promovierte im Fach Komparatistik mit einer Dissertation zur Rezeption Ingeborg Bachmanns in der Slowakei. Sie ist Autorin der Monographie *Frankfurter Poetikvorlesungen* zur Ästhetik deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. In ihrer wissenschaftlichen Forschung widmet sie sich der literarischen Semiotik sowie den interdisziplinären Verbindungen von Literatur, Kultur und Übersetzung.

Zu ihren Veröffentlichungen zählen u. a. die Monographie *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft* sowie das europäische Lehrbuch *Cities and Their Stories*, das sich mit urbaner Identität und Literatur befasst. Sie ist Mitherausgeberin des Bandes *Literarische Bilder* von Wien und wirkt an zahlreichen nationalen und internationalen Projekten zu urbaner, literarischer und kultureller Identität mit.

Edit Király

Dr. habil., Literatur- und Kulturwissenschaftlerin sowie Übersetzerin. Ihre Forschungsinteressen umfassen die österreichische Gegenwartsliteratur, Reiseliteratur, literarische Raumkonstruktionen und Donau-Diskurse.

Sie ist Autorin der Monographie *Die Donau ist die Form. Strom-Diskurse in Texten und Bildern des 19. Jahrhunderts* (Böhlau 2017; auf Ungarisch: *Hogy mi a Duna, azt én mondom meg, Debreceni Egyetemi Kiadó* 2021). Gemeinsam mit weiteren Autor:innen

arbeitet sie derzeit am Band *Reading the Danube. (Trans)national river narratives* (Brill, 2025 in Vorbereitung).

Gábor Kerekes

Geb. 1961, Dr. habil., Univ-Dozent. Studium der Germanistik und Anglistik an der Humboldt-Universität (Berlin) und ELTE (Budapest). Promotion an der Universität Szeged mit der Dissertation Theodor Fontanes Literaturtheorie und die deutsche Klassik (1991). Seit 1998 Dozent am Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen des Germanistischen Instituts der ELTE (Budapest). 1992-1993 Franz-Werfel-Stipendium. Thematische Schwerpunkte: österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts, imagologische Forschungen, Rezeption deutschsprachiger Literatur in Ungarn, ungarndeutsche Literatur. Letzte Publikationen: *Die weibliche Dimension der ungarndeutschen Literatur* (2024) *Das Kulinarische in modernen österreichischen Kriminalromanreihen* (2023); *Die Provinz in der modernen ungarndeutschen Literatur* (2022); *Vorbereitung eines Ereignisses* (2021).

Reinhard M. Möller

Seit 2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt am Main, zuvor tätig in Würzburg (2015–2016) und Bonn (2014–2015). Nach einem Magisterstudium der Komparatistik, Philosophie und Germanistik in Berlin, Kopenhagen und Basel sowie einem Promotionsstudium am GCSC in Gießen und an der Cornell University wurde er mit einer Arbeit über *Ästhetik und Reiseliteratur im späten 18. Jahrhundert promoviert* (erschieden 2016 im Wilhelm Fink Verlag).

2025 habilitierte er sich an der Goethe-Universität Frankfurt am Main mit einer Arbeit zum Thema *Serendipität in der Literatur. Zur literarischen Darstellung ungesuchter Kreativität vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*.

Seine Forschungsschwerpunkte umfassen die deutschsprachige und globale Literaturgeschichte vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Kontingenz, Heteronomie und Unplanbarkeit in Literatur und Literaturtheorie, Ästhetik im kulturwissenschaftlichen Kon-

text, „kleine Formen“ des Erzählens sowie die Genrefelder der Kriminalliteratur, Reise- und Stadtliteratur.

Zuletzt erschien der von ihm gemeinsam mit Joachim Harst herausgegebene Band *Serendipität/Spuren. Literarische Konstellationen kreativen Spurenlesens im internationalen Vergleich* (Heidelberg: Metzler/Springer Nature 2024).

Paola Di Mauro

Germanistin und Professorin für Deutsche Literatur an der Universität Messina. Studium der Germanistik und Zeitgeschichte an der Universität Catania (1999); Promotion in Vergleichender Literaturwissenschaft und Linguistik an der Universität Verona (2005). Von 2006 bis 2008 Franz-Werfel-Stipendiatin, betreut von Wendelin Schmidt-Dengler (Universität Wien). Forschungsschwerpunkte: Franz Kafkas Werk, Wendezeit, Diskursanalyse, Mythenkritik, Grimms Märchen und Kulturanthropologie, Dada-Bewegung und Dekonstruktion, Psychiatrie und Kunst. Unter ihren Veröffentlichungen sind zu nennen: *Spuren der Wende*, herausgegeben von Paola Di Mauro und Vahidin Preljević, Königshausen und Neumann (im Druck); *Kafka, corpo e scrittura* (Mimesis, in Vorbereitung); Hrsg. und Übers. v. Carl Gustav Jung, *Un mito moderno. Gli oggetti che appaiono in cielo* (2019); *Morte apparente, buio, sonno profondo. Tre fiabe dei Grimm* (Mimesis 2018); *La grammatica del movimento. I colloqui psichiatrici alla Maria Gugging* (Bonanno 2012); *Antiarte dada* (Bonanno 2005).

Tamás Lénárt

Geb. 1981, wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl für Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaften der Eötvös-Loránd-Universität Budapest (ELTE). Studium der Hungarologie und Germanistik in Budapest; 2012 Promotion zum Thema Fotografie und Literatur in der ungarischen Kulturgeschichte (Publikation: *Rögzítés és önkieldás* [Festhalten und Selbstausslösen], 2013). Von 2013 bis 2016 war er Franz-Werfel-Stipendiat an der Universität Wien.

Seit 2009 ist er Dozent für Literaturtheorie, ungarische Nachkriegsliteratur und Fachdidaktik an der ELTE und hielt Gastvor-

träge an der Humboldt-Universität und an der Freien Universität Berlin sowie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seine Forschungsschwerpunkte liegen neben Medientheorie und Visualität in der Literatur zuletzt auch auf Fragen der Trauma- und Mehrsprachigkeitstheorien. Jüngste Publikation: *A képek hallgatása* [Das Schweigen der Bilder] (2024).

Thorsten Carstensen

Geb. 1979, Ph.D., Lecturer für deutsche Literatur an der Universität Amsterdam (seit 2023). Promotion an der New York University (USA) mit der Dissertation *Romanisches Erzählen: Peter Handke und die epische Tradition* (2012), anschließend Assistant Professor (2012-2018) bzw. Associate Professor of German (2018-2022) an der Indiana University – Purdue University Indianapolis (USA). Weitere Lehraufträge u.a. an den Universitäten Flensburg, Münster, Wuppertal, Tübingen, Wien, Zürich, Utrecht und Leiden. 2019-2021 Franz-Werfel-Stipendiat an der Universität Wien. Seit 2024 Mitherausgeber der Kulturwissenschaftlichen Zeitschrift. Forschungsschwerpunkte: Peter Handke, deutschsprachige Prosa seit dem Realismus, architektonische Diskurse in der Literatur, lebensreformerische Textproduktion um 1900, Reiseliteratur, Erzählen im Anthropozän. Zuletzt erschienen: *Self-Optimization in Modernist Culture* (2025, hrsg. zs. mit Mattias Pirholt).

Lehel Sata

Geb. 1973, Dr. habil., assoziierter Professor am Institut für Germanistik der Universität Debrecen (Ungarn) und Leiter des Lehrstuhls für deutschsprachige Literatur. Er studierte Germanistik an der Universität Pécs (Ungarn) und wurde 2007 an der Katholischen Péter-Pázmány-Universität in Budapest mit einer Dissertation zum Thema *Mystische Sprachbetrachtung in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts* mit besonderer Berücksichtigung von Johann Schefflers *Cherubinischem Wandersmann* im Lichte der Theosophie und Sprachphilosophie Jacob Böhmes promoviert.

Zwischen 2018 und 2022 leitete er den Lehrstuhl für deutschsprachige Literatur am Institut für Germanistik der Universität

Pécs. Von 2018 bis 2020 war er Franz-Werfel-Stipendiat. 2021 habilitierte er sich mit einer Monographie über die österreichische experimentelle Gegenwartsautorin Brigitta Falkner. Er ist Gründungsmitglied des Comics Studies Research Center an der Universität Pécs.

Seine Arbeitsfelder umfassen die deutschsprachige experimentelle Literatur, Anagrammatik und Literatur, Text-Bild-Beziehungen (insbesondere Ekphrasis in deutschsprachigen literarischen Texten), österreichische Gegenwartsliteratur sowie Literaturcomics. Seit 2023 ist er Herausgeber des *Jahrbuchs der ungarischen Germanistik*.

Jelena Spreicer

Geb. 1987 in Zagreb, Kroatien. Im Jahr 2011 schloss sie ihr Studium der Anglistik und Germanistik an der Philosophischen Fakultät in Zagreb ab, wobei sie sich auf amerikanische und deutsche Literatur spezialisierte. 2015 verteidigte sie ihre Dissertation mit dem Titel *Narrativisierung von Trauma in der zeitgenössischen deutschen Literatur*. Von September 2015 bis Juli 2017 arbeitete sie als Postdoktorandin am Forschungsprojekt „Postimperiale Narrative in den mitteleuropäischen Literaturen der Moderne“ unter der Leitung von Prof. Marijan Bobinac. Von Oktober 2017 bis Januar 2022 war sie an der Abteilung für Germanistik an der Philosophischen Fakultät in Zagreb als Postdoktorandin tätig, bevor sie im Januar 2022 eine Stelle als Dozentin am Lehrstuhl für deutsche Literatur am Institut für Germanistik übernahm.

Judit Szabó

Germanistin und Literaturwissenschaftlerin. Sie ist Oberassistentin am Lehrstuhl für deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft der Universität Szeged. Sie studierte deutsche und ungarische Sprach- und Literaturwissenschaft.

Ihre Forschungsschwerpunkte sind Literatur- und Medientheorien, kognitive Poetik sowie die deutschsprachige Dramatik der Moderne. 2009 promovierte sie mit einer Dissertation zum Thema *Ethisch-moralische Bezüge von Tragödientheorien*.

Darüber hinaus befasst sie sich in ihrer wissenschaftlichen Arbeit

mit Theorien der Intermedialität, der Beziehung zwischen Literatur und digitalen Medien sowie mit Fragen der literarischen Anthropologie. Sie hat Aufsätze zur deutschsprachigen Dramatik (u. a. zu Friedrich Dürrenmatt und Thomas Bernhard) sowie zu Aspekten der kognitiven Narratologie veröffentlicht.

Visitenkarten

Prof. Dr. Sanna Schulte

ORCID ID: 0009-0006-9413-0675
School of Humanities:
Faculty of Languages and Cultures
Háskóli Íslands
Veröld - Hús Vigðisar
Brynjolfsgata 1
IS-107 Reykjavík

Univ.-Prof. Anna Dąbrowska

ORCID-ID: 0000-0002-8250-2762
Philological Faculty
Jagiellonian University
Institute of German and Nordic Studies
Al. Mickiewicza 9a
31-120 Kraków, Polska
E-Mail: anna.barbara.dabrowska@uj.edu.pl

Prof. Dr. Vahidin Preljević

ORCID-ID: 0000-0002-5553-3168
University Professor
Chair of German Literature and Cultural Studies
Department of German Studies,
Faculty of Philosophy, University of Sarajevo
Franje Račkog 1/71000 Sarajevo,
BOSNA I HERCEGOVINA
E-mail: vahidin.preljevic@ff.unsa.ba236

Prof. Dr. Irma Duraković

ORCID-ID: 0009-0004-0623-354X
Lehrstuhl für Deutsche Literatur- und Kulturwissenschaft
Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät
Universität Sarajevo

Franje Račkog 1, 71000 Sarajevo, BH
E-Mail: irma.durakovic@ff.unsa.ba

Dr. Maja Debska

ORCID-ID: 0000-0001-6851-8760
Institute of German Philology
Department of German Media and Austrian Culture
University of Lodz
ul. Pomorska 171-173
90-236 Łódź, POLAND
E-MAIL: maja.debska@uni.lodz.pl

Mag. Eva Höhn, PhD.

ORCID-ID: 0000-0002-6918-3728
Faculty of Applied Languages
University of Economics in Bratislava
Dolnozemska cesta 1
852 35 Bratislava Slovak Republic
E-Mail: eva.hohn@euba.sk

Dr. habil. Edit Király

ORCID-ID: 0000-0002-7753-3425
PhD-School of Literary and Cultural Studies
ELTE University, Budapest, Faculty of Humanities
Rákóczi út 5
1088 Budapest, Hungary
email: kiraly.edit@btk.elte.hu

Dr. habil. Gábor Kerekes

ORCID-ID: 0000-0001-9943-747X
Institute of Germanic Studies Faculty of Humanities
ELTE University, Budapest
Rákóczi út
51088 Budapest, HUNGARY
E-Mail: kerekes.gabor@btk.elte.hu38

PD Dr. Reinhard M. Möller

ORCID-ID: 0000-0001-7263-748X
Goethe-Universität Frankfurt am Main
Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik
Norbert-Wollheim-Platz 1
60629 Frankfurt am Main
E-Mail: reinhard.m.moeller@googlemail.com

Prof. Dr. Paola Di Mauro

ORCID-ID: 0000-0001-7914-6325
Department of Cognitive, Psychological,
Pedagogical and Cultural Studies
University of Messina
Via Concezione n. 6
98122 Messina, ITALIA
E-Mail: paola.dimauro@unime.it

Tamás Lénárt PhD

ORCID-ID: 0000-0002-1227-0783
Lehrstuhl für Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaften
Geisteswissenschaftliche Fakultät
Eötvös-Loránd-Universität Budapest
Múzeum krt. 4/A
H-1055 Budapest, Ungarn
E-Mail: lenart.tamas@btk.elte.hu

Dr. Thorsten Carstensen

ORCID-ID: 0000-0002-0046-9197
Duitse en Scandinavische talen & culturen
Faculteit der Geesteswetenschappen
Universiteit van Amsterdam
Spuistraat 134 | Kamer 5.15
1012 VB Amsterdam | NEDERLAND217
E-Mail:t.carstensen2@uva.nl

Dr. habil. Lehel Sata, PhD.

ORCID-ID: 0009-0002-6223-2141

Autoren und Autorinnen

Faculty of Humanities
University of Debrecen
Egyetem tér 1
4032 Debrecen HUNGARY
E-MAIL: sata.lehel@arts.unideb.hu

Doz. Dr. Jelena Spreicer

ORCID-ID: 0000-0002-3200-9873
Department of German Studies
Faculty of Humanities and Social Sciences
University of ZagrebIvana Lučića
310000 Zagreb, CROATIA
E-Mail:jspreice@m.ffzg.unizg.hr107

Judit Szabó PhD

ORCID-ID: 0000-0002-5609-9455
Department of German Studies
University of Szeged
Egyetem u. 2.
6722 Szeged, HUNGARY
E-Mail: szabo.judit.02@szte.hu

Die Redaktionspolitik der Schriftenreihe

Der Praesens Verlag und die Herausgeber der Schriftenreihe des Franz-Werfel-Stipendienprogramms orientieren sich an den ethischen Richtlinien des Komitees zur Publikationsethik (Committee on Publication Ethics, COPE). Sie fordern die Autorinnen und Autoren der Bände auf, sich mit diesen Prinzipien vertraut zu machen und sie bei der Erstellung und Begutachtung ihrer Materialien konsequent einzuhalten.

Die ethischen Richtlinien von COPE sind frei zugänglich unter: <https://publicationethics.org/>

Damit eingereichte Beiträge angenommen werden, durchlaufen alle wissenschaftlichen Artikel ein doppeltes anonymes Begutachtungsverfahren. Zwei voneinander unabhängige Experten aus dem Bereich der germanistischen Literaturwissenschaft begutachten die Texte.

Zur Durchführung dieses Begutachtungsprozesses führt der Verlag ein kontinuierlich aktualisiertes Verzeichnis potenzieller Gutachter.

Der Begutachtungsprozess für Beiträge in der Schriftenreihe umfasst folgende Schritte:

1. Erste Prüfung durch die Herausgeber

Innerhalb von zwei Wochen nach Einreichung des Manuskripts entscheiden die Herausgeber, ob der Beitrag für das Begutachtungsverfahren zugelassen wird. Maßgeblich sind die thematische Relevanz sowie die Einhaltung wissenschaftlicher Standards. Falls der Beitrag nicht diesen Anforderungen entspricht, wird der Autor über die Ablehnung sowie die Gründe dafür informiert.

2. Anonyme Begutachtung

Die anonymisierte Version des Beitrags (ohne Angaben zum Autor oder identifizierende Metadaten) wird innerhalb von zwei Wochen an zwei unabhängige Fachgutachter weitergeleitet. Diese dürfen nicht mit der Institution des Autors verbunden

sein. Die Herausgeber wählen die Gutachter aus, die alle Beiträge im Band begutachten, da sie thematisch im selben Forschungsbereich angesiedelt sind.

3. Erstellung der Gutachten

Innerhalb eines Monats verfassen die Gutachter eine anonyme Rezension in deutscher Sprache. Diese enthält Empfehlungen zur Überarbeitung sowie eine Bewertung der Publikationsfähigkeit des Beitrags. Bei widersprüchlichen Einschätzungen obliegt die endgültige Entscheidung den Herausgebern.

4. Entscheidung über die Veröffentlichung

Auf Basis der eingegangenen Gutachten treffen die Herausgeber in einer internen Sitzung die finale Entscheidung über die Veröffentlichung. Falls erforderlich, ergänzen sie die Empfehlungen der Gutachter zur inhaltlichen Überarbeitung des Beitrags.

5. Benachrichtigung des Autors

Der Autor wird über die Gutachten und die Entscheidung der Herausgeber informiert. Falls Überarbeitungen erforderlich sind, muss er diese innerhalb von zwei Wochen umsetzen und den überarbeiteten Beitrag erneut einreichen. Wird diese Frist nicht eingehalten, gilt der Artikel als verworfen.

6. Redaktionelle Bearbeitung und Veröffentlichung

Nach erfolgreicher Überarbeitung gemäß den Empfehlungen der Gutachter und Herausgeber wird der Beitrag lektoriert und für die Veröffentlichung vorbereitet.

Beiträge werden abgelehnt, wenn Plagiate, fragwürdige wissenschaftliche Ergebnisse oder Verstöße gegen ethische Standards festgestellt werden. Zudem können keine Manuskripte angenommen werden, die bereits veröffentlicht wurden oder sich anderweitig im Publikationsprozess befinden.