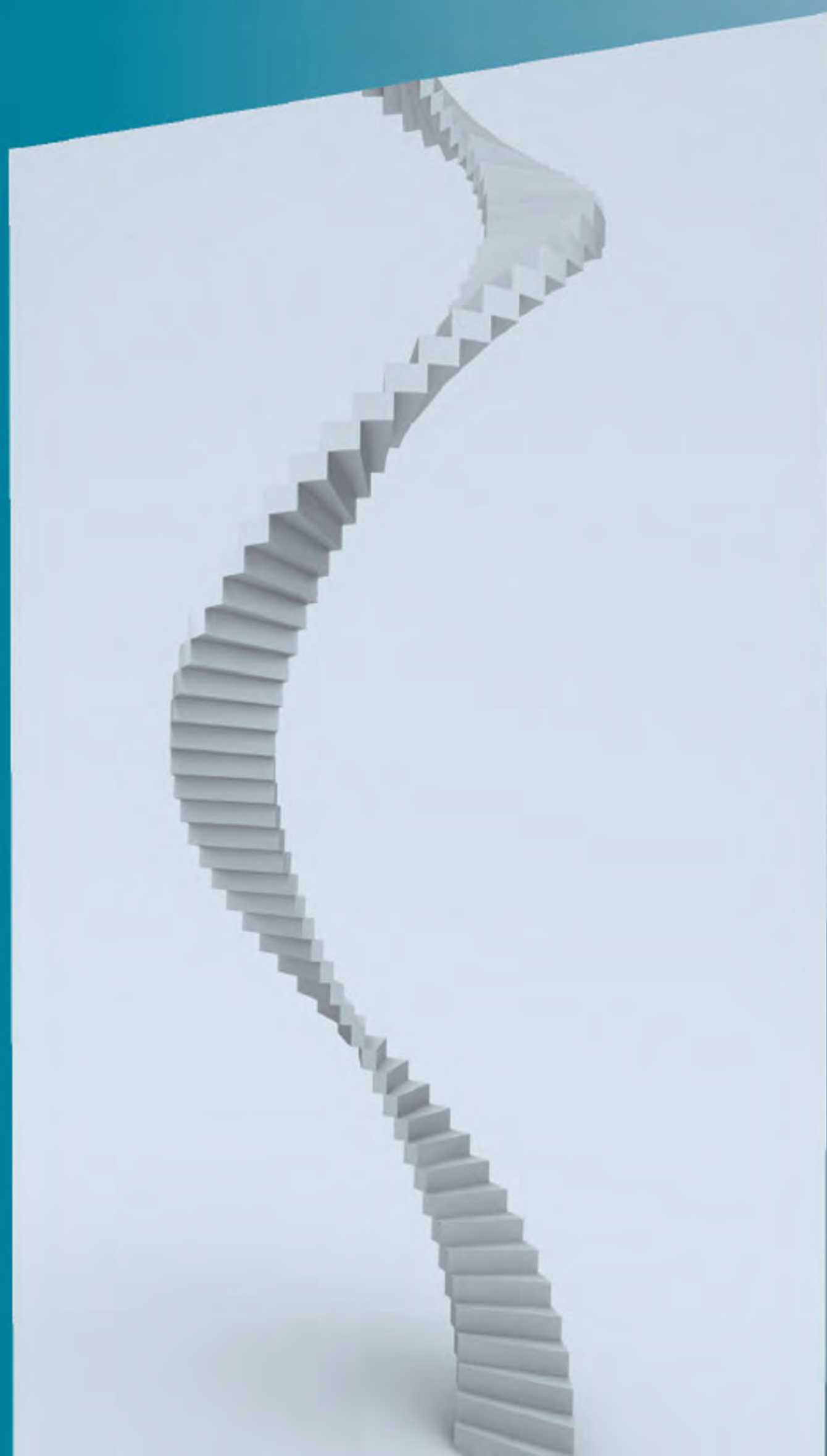
137

ENIKŐ DÁCZ/
CHRISTINA ROSSI (HGG.)

Wendemanöver

Beiträge zum Werk Richard Wagners

Mit literarischen Texten von Felicitas Hoppe, Johann Lippet und Richard Wagner



IKGS | Verlag Friedrich Pustet

Wendemanöver

Veröffentlichungen des Instituts
für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas
an der Ludwig-Maximilians-Universität München (IKGS)

Band 137

Herausgegeben von
Florian Kührer-Wielach und Konrad Gündisch

ENIKŐ DÁCZ / CHRISTINA ROSSI (HGG.)

Wendemanöver

Beiträge zum Werk Richard Wagners

Mit literarischen Texten von Felicitas Hoppe,
Johann Lippet und Richard Wagner

Verlag Friedrich Pustet
Regensburg

Gefördert von

Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-7917-3021-9

© 2018 by Verlag Friedrich Pustet, Regensburg
Reihen-/Umschlaggestaltung und Layout: Martin Veicht, Regensburg
Umschlagmotiv: Fotolia (EG)
Satz: Vollnhals Fotosatz, Neustadt a. d. Donau
Druck und Bindung: Friedrich Pustet, Regensburg
Printed in Germany 2018

Diese Publikation ist auch als eBook erhältlich:
eISBN 978-3-7917-7221-9 (pdf)
Weitere Publikationen aus unserem Programm
finden Sie auf www.verlag-pustet.de
Kontakt und Bestellungen unter verlag@pustet.de

Inhalt

Einleitung

ENIKŐ DÁCZ, CHRISTINA ROSSI — Vorwort 9

CHRISTINA ROSSI — Ein Vermächtnis an die Literaturwissenschaft. Das Archiv Richard Wagners als Erinnerungsgut und Erinnerungsort 13

Interpretationsansätze

ANDREAS KONHEISNER — In aller Kürze. Zur Kürzestprosa Richard Wagners 21

ROBERT ELEKES — „Die Archäologie der Person". Richard Wagners *Hotel California 1* und *2* 37

CHRISTINA ROSSI — Wahrnehmung, Verfremdung, Erkenntnis. Rezeptionsästhetische Perspektiven auf das Prosawerk Richard Wagners 53

DOMINIK ZINK — Wozu Erinnern? Die Frage nach dem Zweck von Erinnerung in Richard Wagners *Habseligkeiten* und Herta Müllers *Atemschaukel* 69

BEATE PETRA KORY — Vergangenheitsflucht und Identität dreifach gespiegelt in Richard Wagners Roman *Miss Bukarest* 97

MARKUS FISCHER — Heimat, Grenzen, Narrenfreiheit. Richard Wagners Erkundungen der deutschen Seele . . 113

ÁGNES SIMON-SZABÓ — Die Habsburg-Bibliothek als mythischer Erinnerungsort 127

MONIKA LEIPELT-TSAI — Sprünge, Störungen, Stigma. Richard Wagners Roman *Herr Parkinson* 141

BRIGID HAINES — Richard Wagners *Herr Parkinson*. Die literarische Begegnung mit der eigenen Krankheit im internationalen Vergleich 161

IOANA CRĂCIUN — „Jedes Wort ist zwei Mal in der Welt. Jeder Begriff." Krankheit als Spracherfahrung in Richard Wagners Prosawerk *Herr Parkinson* . . 173

„Der schreibende Kavalier“. Literarische Spiegelungen

FELICITAS HOPPE — Sechs Wochen mit Richard Wagner 187
JOHANN LIPPET — ich könnte meinen kopf zum museum erklären oder Richard Wagner in Selbstzeugnissen 191
RICHARD WAGNER — Neue Gedichte 197

Autorenverzeichnis 203

Einleitung

Vorwort

Unter einem Wendemanöver ist ein größer angelegtes, raumgreifendes Verfahren der Richtungsänderung zu verstehen – und egal, ob man damit ein Auto, ein Segelboot oder ein Unternehmen um 180 Grad wendet: mit Entschlossenheit wird etwas auf neuen Kurs gebracht. Im Falle des literarischen Werks Richard Wagners, 1952 als Angehöriger der deutschen Minderheit im Banat in Rumänien geboren und 1973 mit seinem Debütgedichtband *Klartext* literarisch hervorgetreten, lässt sich das Wendemanöver als Begriff dafür heranziehen, was Wagner bereits früh als Ziel seiner damals offen engagierten Literatur definiert: Als er die Temeswar (rum. Timișoara, ung. Temesvár) Literaturszene betritt, ist es sein erklärtes Anliegen, die tradierten Auffassungen von Literatur zu demontieren und neue Wege der literarischen Äußerung zu beschreiten, um der gesellschaftlichen Realität zu entsprechen. Wendemanöver vollzieht er dann als Autor in Gestalt zahlreicher Genrewechsel und thematischer Neuausrichtungen immer wieder. Mit dem Begriff lässt sich aber auch beschreiben, was Wagners Literatur bei ihren Lesern bewirken kann, nämlich ein bewusstes Reflektieren über Normen und Konventionen des Denkens, des Sprechens und des Lesens.

Die Forschung zu Richard Wagners Werk steckt noch in ihren Kinderschuhen. Dabei wird er nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als Essayist und Kommentator europäischer und insbesondere genuin deutscher Politik und Geschichte gewürdigt. Im Ausland entstanden teilweise bereits früh und vorwiegend in Frankreich, Rumänien, Spanien, Polen, Ungarn und Tschechien sowohl journalistische als auch wissenschaftliche Beiträge zu seinem Werk und Wirken.[1] Seine Rezeption im deutschen Sprachraum ist bislang stark auf

1 Vgl. u. a.: David Rock, Stefan Wolff (Hgg.): Coming Home to Germany? The Integration of Ethnic Germans from Central and Eastern Europe in the Federal Republic. New York 2002, S. 121–169; Anita Zumpe: Langue et Identité dans l'œuvre de Richard Wagner. In: *Germanica 17 (1995). Les littératures minoritaires de langue allemande après 1945*. Lille 1995, S. 51–78; Elisabeth Drouin: L'écrivain Richard Wagner. Témoin d'une Littérature interculturelle? In: Les enjeux de la Communication interculturelle. Publications de CERE (1996) H. 5, S. 451–461; Rodica Binder: Cărțile „pline" și cerul „gol". Richard Wagner în dialog cu Rodica Binder [Die Bücher „voll" und der Himmel „leer". Richard Wagner im Gespräch mit Rodica Binder]. In: *Observator Cultural. Supliment* [Kultureller Beobachter. Beilage] (2006) H. 60–61, S. 5; Traian T. Coșovei: Pro Amicitia. Richard Wagner. In: *Scînteia tineretului* [Der Funke der Jugend] 32 (2003) Nr. 23, S. 2; Ruxandra Chisalita: Entrevista a Richard Wagner [Interview mit Richard Wagner]. In: *El National* (1993) Nr. 153, S. 12;

Kontexte der rumäniendeutschen Literatur bezogen,[2] jenseits derer bisher lediglich etwa das Flaneurmotiv und Erinnerungsdiskurse in seinem Werk vereinzelt Gegenstand wissenschaftlicher Abhandlungen geworden sind.[3] Der vorliegende Band geht zurück auf eine im Oktober 2016 abgehaltene internationale Tagung zum 60. Jubiläum des Germanistik-Lehrstuhls an der West-Universität Temeswar, im Rahmen derer eine literaturwissenschaftliche Sektion sich mit dem Werk Richard Wagners befasste. Er versammelt die Schriftfassungen einiger der Vorträge und wurde um weitere Beiträge ergänzt. Sein Ziel ist es, das Werk Richard Wagners in seiner thematischen und ästhetischen Vielfalt sowie in seiner zeitlichen Dimension – zählt man die ersten und die letzten, ganz aktuellen Gedichte Wagners mit, so umfasst es bald 50 Jahre – querschnittsartig und exemplarisch und nicht vorrangig im Kontext der rumäniendeutschen Literatur zu erfassen, um neue Fragestellungen anzu-

---

Mark Almond: German tide flows west again. In: *European Review* (1990), S. 27; Richard Wagner: Fasizmus és antikommunizmus jegyesek? [Sind Faschismus und Antikommunismus verlobt?] In: *Beszélő* [Redner] (1992), S. 24; Milan Čechvala: Na Návšteve u Básnika a prozaika Richarda Wagnera v Berlíne [Zu Besuch bei dem Dichter und Schriftsteller Richard Wagner in Berlin]. In: *Knižná Revue* [Buchrevue] (1994), S. 7; Richard Wagner: Testvérek Között [Unter Brüdern]. In: *Magyar Lettre internationale* [Ungarisches Lettre internationale] (1992) Nr. 5, S. 41–43; Rodica Binder: Scriitorul trebuie să rămână suspicios. Richard Wagner [Der Dichter muss wachsam sein. Richard Wagner]. In: *Orizont* [Horizont] (2005) Nr. 5, S. 4–5.

2 Siehe dazu u. a. der Wagner gewidmeten *Matrix. Zeitschrift für Literatur und Kunst* 2/2015 H. 40. und Horst Samson und Anton Sterbling (Hgg.): Die Sprache, die auf das Nichts folgt, die kennen wir nicht. Sätze und Texte für Richard Wagner. Ludwigsburg 2018; Alexander von Bormann: Einspruch. Widerspruch. Zuspruch. Zur Rhetorik des zeitgenössischen Gedichts. Am Beispiel der rumäniendeutschen Lyrik, insbesondere Richard Wagners. In: *Wespennest 82. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder (1191)*, Wien 1991, S. 24–32; René Kegelmann: „An den Grenzen des Nichts, dieser Sprache…" Zur Situation rumäniendeutscher Literatur der achtziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland. Bielefeld 1995; Peter Motzan: Rumäniendeutsche Lyrik der 70er bis 90er Jahre: „Aktionsgruppe Banat" – Richard Wagner – Franz Hodjak – Werner Söllner – Rolf Bossert – Klaus Hensel (1973–1997). In: Ursula Heukenkamp, Peter Geist (Hgg.): Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts. Berlin 2006, S. 732–746.

3 Vgl. etwa Matthias Keidel: Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion. Würzburg 2005, S. 126–149; Petra Meurer: Rasende Flaneure. Kulturelle Identität und Gender in den Texten Richard Wagners und anderer rumäniendeutscher Autoren. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Literatur und Migration, München 2006, S. 186–195; Anne Fuchs: Im Dark Room des Heimatgefühls – Dunkler Tourismus und Topographien der Erinnerung in Prosatexten von Richard Wagner und Stephan Wackwitz. In: Christoph Parry, Lisa Voßschmidt (Hgg.): „Kennst du das Land…?" Fernweh in der Literatur. München 2009, S. 57–74; Daniela Nelva: Identität am Rande der Erinnerung. Richard Wagners Roman Miss Bukarest. In: William C. Donahue, Jochen Vogt (Hgg.): *andererseits 2. Yearbook of Transatlantic Studies*. Bd. 2. Duisburg, Essen 2011, S. 129–143; Dominik Zink: Interkulturelles Gedächtnis. Ost-westliche Transfers bei Saša Stanišic, Nino Haratischwili, Julya Rabinowich, Richard Wagner, Aglaja Veteranyi und Herta Müller. Würzburg 2017 (Epistemata Literaturwissenschaft, Bd. 865).

regen. Denn jenseits naheliegender Aspekte der Minderheiten- und der interkulturellen Literatur, die einige seiner Romane und Gedichte entbehren, birgt sein Werk zahlreiche Potentiale und Themen, auf die der Blick leicht durch Vorannahmen der biografischen Prägung verstellt wird. Der Band möchte insofern nicht nur Impulse für neue und weitergehende Forschungsvorhaben geben, sondern sich an der Initiierung einer Forschung beteiligen, die Wagner nicht mehr vorwiegend als Autor der deutschen Minderheit aus Rumänien, sondern als deutschen Schriftsteller begreift, dessen Werk einen wichtigen Stellenwert in der deutschen Gegenwartsliteratur einnimmt.

So versteht sich auch dieser Band gewissermaßen als Wendemanöver in der wissenschaftlichen Rezeption Wagners. Er versammelt im ersten Teil Beiträge internationaler Literaturwissenschaftler aus Deutschland, Großbritannien, Rumänien, Taiwan und Ungarn, die sich teilweise erstmals, teilweise bereits seit Jahrzehnten mit dem Autor auseinandersetzen. Christina Rossi geht einleitend auf das Archiv Wagners ein, das sich im Institut für Deutsche Kultur und Geschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München befindet und seit Ende 2017 Forschern zugänglich ist. Sie gewährt nicht nur neue Forschungsansätze und anregende Einblicke in den Bestand, sondern geht aufgrund des konkreten Beispiels auch auf den wissenschaftlichen Wert literarischer Archive ein.

Die Fragestellungen, die die Autoren ihren Beiträgen zugrunde gelegt haben, orientieren sich sowohl an ästhetischen Strategien als auch an dem Werk inhärenten Konzeptionen und Konstellationen etwa von Macht, Identität, Heimat und Diskurshoheit. Die Aufsätze sind nach ihren Themen – soweit möglich – chronologisch geordnet. Andreas Konheisner untersucht die in der Fachliteratur bisher vernachlässigte Kürzestprosa Wagners und liest sie im Kontext des Gesamtwerks des Autors. Robert Elekes analysiert die lyrische Archäologie der Person und des Alltags in zwei frühen Gedichtbänden, während Christina Rossi eine neue Lesart dreier Romane vorschlägt und dabei die Lenkung der Wahrnehmung des Lesers als narrativen Prozess in den Vordergrund stellt. Dominik Zink fokussiert auf die Inkommensurabilität der Erinnerung, indem er Richard Wagners *Habseligkeiten* und Herta Müllers *Atemschaukel* hinsichtlich der Rolle der Lagererinnerungen vergleicht. Bei der Prosa bleibend analysiert Beate Petra Kory den Roman *Miss Bukarest* und geht dem Zusammenhang zwischen der verdrängten Vergangenheit und der Identitätskrise der Protagonisten nach.

Markus Fischer und Ágnes Simon-Szabó widmen sich dem essayistischen Werk Wagners: Fischer wirft einen kritischen Blick auf ausgewählte Artikel aus dem zusammen mit Thea Dorn verfassten enzyklopädischen Opus *Die deutsche Seele* und reflektiert Grundkonstanten des politischen und historischen Den-

kens des Schriftstellers, während Simon-Szabó auf die Erinnerungsmetaphorik in Wagners *Habsburg – Bibliothek einer verlorenen Welt* fokussiert.

Intensiv wird auch die narrative Wende untersucht, die Wagners zuletzt erschienene Prosa *Herr Parkinson* (2015) eingeleitet hat: Seiner fortschreitenden Krankheit tritt der Schriftsteller offensiv und selbstreflexiv entgegen und findet dafür einen genuin neuen literarischen Zugriff. Drei Beiträge setzen sich mit diesem Werk auseinander: Monika Leipelt-Tsai führt zunächst in die Thematik ein und kontextualisiert den Text in der deutschen Gegenwartsliteratur, um danach auf seine Struktur einzugehen und die Verflechtung von Krankheit und Identitätsfragen zu untersuchen. Brigid Haines setzt diese Auseinandersetzung fort und vergleicht Wagners Parkinson-Diskurs mit anderen Chronisten der Krankheit, wobei sie den englischen Sprachraum einbezieht. Ioana Crăciun schärft den Fokus weiter, indem sie den autobiografischen Text als Bekenntnis eines selbstanalytisch positionierten Schriftstellers liest.

Wie der kurze thematische Streifzug zeigt, ist die vorliegende Aufsatzsammlung bestrebt, Forschungslücken, die sie selbst aufgrund des begrenzten Rahmens der Beiträge nicht füllen kann, aufzuzeigen und weniger beachtete Aspekte in den Vordergrund zu rücken. Dabei wird das Fehlen komparatistischer Ansätze in der bisherigen Wagner-Literatur besonders deutlich.

Der zweite Teil des Bandes gewährt dank zweier langjähriger Wegbegleiter und Schriftstellerkollegen von Wagner, der Autorin Felicitas Hoppe und dem Banater Dichter Johann Lippet, in kurzen essayistischen Texten einen persönlichen Blick auf den Dichter und sein Werk. Schließlich hat Richard Wagner selbst dem Band exklusiv fünf neue, Anfang 2018 entstandene Gedichte gewidmet. So leistet die vorliegende Sammlung neben einem chronologisch-thematisch verschränkten Gang durch sein Werk auch eine über literaturwissenschaftliche Interpretationen hinausgehende Sicht auf Wagner als Schriftsteller eines Werkes, das sich nicht mit Schlagwörtern und Diskurskategorien erfassen und reduzieren lässt. Genau darin liegen seine Faszination und sein Potential, schließlich auch seine Herausforderung für die Rezeption.

Die Herausgeberinnen bedanken sich bei den Autorinnen und Autoren für die Zusammenarbeit, bei dem Lehrstuhl für Germanistik der West-Universität Temeswar für die Veranstaltung der Konferenz, dem IKGS und der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien für die finanzielle Förderung.

Enikő Dácz, Christina Rossi

Ein Vermächtnis an die Literaturwissenschaft

Das Archiv Richard Wagners als Erinnerungsgut und Erinnerungsort

CHRISTINA ROSSI

Richard Wagner hat seinen Vorlass im Jahr 2012 an das Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas (IKGS) in München übergeben, das in seinem Archiv mehrere Bestände deutscher Schriftsteller aus Südosteuropa aufbewahrt. Seit Ende 2017 ist die im Rahmen eines von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) geförderten Projektes archivalisch erschlossene Wagnersche Sammlung zu Forschungszwecken zugänglich.

Der Vorlass als ein zu Lebzeiten übergebenes Archiv stellt dieselbe Frage nach der eigenen Existenzberechtigung wie der Nachlass. Diese Frage wurde im Zeitraum des Abschlusses der Archivierungsmaßnahmen zu Wagners Bestand als generelle Problematik im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* diskutiert:[1] Archive verleihen einem Werk Bedeutung und verheißen einem Schriftsteller Unsterblichkeit, doch zugleich drohen viele Regalmeter mit Archivboxen langsam aber sicher unter einer Staubschicht zu verschwinden. Schriftstellerarchive liefern häufig in ihrer Relevanz nicht auf den ersten Blick einschätzbares, im schlimmsten Fall belangloses Begleitmaterial zu einem Œuvre. Fragen der Archivwürdigkeit und des Risikos einer diesbezüglichen Fehleinschätzung stellen sich vor allem, wenn sich die Sicherung eines Bestandes nicht etwa durch den Gehalt von umfangreichem unveröffentlichten Werkmaterial selbst legitimiert. Denn begreift man das literarische Kunstwerk als eine autonome und für sich sprechende Entität, so verbietet sich streng genommen ein Blick auf all das, was nicht in das Werk eingeflossen ist – dazu zählen die im Archiv vorhandenen biografischen Fakten und kom-

1 Vgl. Ulrich Raulff: Vor dem Archiv steht ein Türhüter. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. August 2017; Laurenz Lütteken. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. Juni 2017.

mentierenden Notate des Autors ebenso wie Recherche- und Hintergrundmaterial und ausgesonderte Manuskripte.

Wann und wodurch wird ein literarisches Archiv für die Wissenschaft bedeutsam und wie ist Archivwürdigkeit ex ante zu ermessen? Diesen Fragen soll im Folgenden anhand einer exemplarischen Bestandsaufnahme des Vorlasses Richard Wagners nachgegangen werden. Der Vorlass soll dabei auf seinen wissenschaftlichen wie immateriellen Wert als Archiv hin untersucht werden, um der interessierten Forschung zugleich Einblicke in den Bestand zu gewähren.

Der archivierte Bestand Richard Wagners umfasst Manuskriptfassungen und Material zu Wagners literarischem, lyrischem, journalistischem und essayistischem Werk, Briefkorrespondenz, private Aufzeichnungen, Lebensdokumente, Fotos und eine breite Materialsammlung.[2] Die Mehrheit der Manuskripte besteht aus in Deutschland entstandenen Schriften: Wagner musste bei seiner Ausreise im Jahr 1987 einen großen Teil seiner Unterlagen in Rumänien zurücklassen. Aus dieser Zeit sind jedoch etwa seine beiden Gedichtbände *Hotel California 1* und *2* in Form handschriftlicher Manuskripte vollständig erhalten, darüber hinaus auch Manuskripte zahlreicher anderer Gedichte und Kurzprosatexte, teils handschriftlich, teils maschinenschriftlich niedergelegt.[3] Andere, vor allem später entstandene Werke sind in komplexer Materialfülle von den Anfängen bis zu ihrem Abschluss dokumentiert, so etwa die *Deutsche Seele* aus dem Jahr 2011: Von handschriftlichen Notizen zur Konzeption, Schriftwechsel mit den Lektoren und der Mitherausgeberin Thea Dorn, der Dokumentation einzelner Arbeitsschritte und -titel und Recherchematerial bis hin zu späteren Endfassungen sowie Abrechnungen des Verlags, Planungen zu Lesungen und Rezensionen sind hier alle Schritte des Entstehungsprozesses nachvollziehbar.[4]

Neben Manuskripten zu annähernd allen Publikationen Wagners, teils mit Recherchematerial, teils auch in verschiedenen Arbeitsfassungen vorliegend,

2 Vgl. Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas, Vorlass Richard Wagner. Online ist das Findbuch verfügbar unter <http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/de/isil?isil.id=DE-M496>, 10.4.2018.

3 Zahlreiche unveröffentlichte Gedichte aus dem Vorlass wurden in Wagners 2017 erschienenen Gedichtband *Gold* abgedruckt: Richard Wagner: Gold. Gedichte. Berlin 2017. Herausgeben und mit einem Essay von Christina Rossi. Einige im Archiv vorgefundene unveröffentlichte oder im Erstabdruck nicht mehr recherchierbare Texte wurden teilweise zusammengestellt in: Richard Wagner, Christina Rossi: Poetologik. Der Schriftsteller Richard Wagner im Gespräch. Klagenfurt 2017.

4 Vgl. hierzu ausführlicher: Christina Rossi: Das Archiv als Erinnerungsort. Einblicke in den Vorlass des Schriftstellers Richard Wagner. In: *Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas* 11 (2016) H. 2, S. 77–87.

verfügt der Bestand auch über persönliche Dokumente, etwa ausführliche Aufstellungen der absolvierten Lesungen und Reisen bzw. Urkunden zu Preisverleihungen, sowie über Notizen in Form loser Blattsammlungen und dickerer Notizbücher. Das von Seiten der Rezeption bereits vereinzelt erkannte Flaneurmotiv erweist sich in Ansehung dieser Materialien als durchaus auch biografisch grundiert: Wagner dokumentiert anhand zahlreicher handschriftlicher Aufzeichnungen über Eindrücke beim Spazierengehen, anhand von Stadtplänen, Nahverkehrstickets und der Sammlung in Bezug auf die Figur des Flaneurs relevante Literatur, dass er sich selbst seine Umgebung im Gehen und Beobachten, im Erlaufen und Erleben erschloss.

In seinen überwiegend knappen Notaten zeigt sich der Autor überdies ganz ökonomisch als Freund von Listen: „Liste europäischer Idioten", „Liste über die Zusammensetzung der Bevölkerung Berlins" oder „Meine Top Ten der DDR-Literatur" titeln etwa solche Handschriften. Auf der letztgenannten Liste notierte Wagner Sarah Kirschs Gedichtband *Zaubersprüche* an erster Stelle. Sarah Kirsch ist zugleich eine der Dichterinnen, von denen Wagner Post erhielt und aufbewahrte. Obgleich nur etwa ein Drittel aller Zuschriften an Richard Wagner zur Einsicht freigegeben wurden, gewährt allein die Liste der Briefschreiber Einblicke in den Bestand von Freundschaften und in den regen geistigen Austausch Wagners in Form des Briefes: Mit Journalisten, Wissenschaftlern, Verlegern und Künstlern pflegte er ebenso Korrespondenzen wie mit befreundeten Schriftstellerkollegen – darunter sind etwa Herta Müller, Felicitas Hoppe, Thea Dorn, Hans-Joachim Schädlich, Hanns-Josef Ortheil, Ursula Krechel und György Dalos sowie zahlreiche rumäniendeutsche Schriftsteller. Sein Briefarchiv aus den Jahren 1969 bis 2016 veranschaulicht sein literarisches Netzwerk und ist damit schon literatursoziologisch bedeutsam. Viele der von ihm über Jahrzehnte hinweg gesammelten Zuschriften sind schließlich heute auch von Relevanz für die Forschung zu anderen Künstlern und deren Werk.

Auch Fotografien dokumentieren Wagners Werdegang, seine Freizeitgestaltung und seine Alltagsumgebung in Rumänien und bis ins Berlin des 21. Jahrhunderts. Fotoaufnahmen, die ihn etwa als blondgelocktes Kind auf dem Fotografenstuhl oder als Jugendlichen bei der Teilnahme an der Deutsch-Olympiade in Hermannstadt zeigen (nur einen Meter neben seinen beiden späteren Ehefrauen Magdalena Barton und Herta Müller stehend), sind ebenso vorhanden wie Aufnahmen im Kreise eines Picknicks mit befreundeten Schriftstellerkollegen. Dokumentiert ist auch Wagners Wohnsituation kurz vor seiner Ausreise und die Reise selbst sowie die Ankunft im Übergangslager in Nürnberg. Für die Zeit nach 2000 liegen dann vor allem Fotografien vor, die anlässlich von Lesungen und Lesereisen entstanden

sind. Teilweise zeigen sie Wagner mit befreundeten Autoren, die aus den Briefwechseln bereits bekannt sind.

Zuletzt bietet eine umfangreiche Materialsammlung sowohl Konvolute von Rezensionen und Aufsätzen, die zum Werk entstanden sind, als auch etwa Recherchedokumente zu einzelnen Themenkomplexen. Diese sind hier in ungeheurer Fülle und Akribie zusammengetragen und vermitteln, womit sich Wagner zeitlebens intensiver befasst – und lassen anhand von Randnotizen und handschriftlichen Kommentierungen auch seine eigenen Positionierungen nachvollziehen. Dokumentsammlungen zu einzelnen Schriftstellern der Aktionsgruppe Banat und der Gruppe selbst, die vor allem im Rumänien publizierte Texte und Rezensionen einschließen, sind überdies von großem literaturhistorischen Wert und heute kaum mehr anderweitig recherchierbar. Die Materialsammlung enthält darüber hinaus Kopien mehrerer Securitate-Akten, unter anderem der Wagners und Müllers, obgleich die Einsicht in diese auch im Archiv des IKGS einer Akkreditierung in Bukarest bedarf. Ergänzt werden die zugangsbeschränkten Aktenkopien allerdings durch zugängliche handschriftliche Notizen, die Wagner bei der Durchsicht angefertigt hat. Von ähnlicher Relevanz sind die Morddrohungen, die neben Wagner weitere rumäniendeutsche Autoren noch in Deutschland erhielten. Auch das Engagement Wagners für seine im Terror der Diktatur zu früh verstorbenen Freunde, die Dichter Rolf Bossert und Roland Kirsch, lässt sich anhand von Briefen, Manuskripten, Notizen und Fotos nachvollziehen.

Im Vorlass gibt es jedoch ebenso Archivmaterial, dessen Relevanz zweifelhaft bleibt: alte Restaurantrechnungen, verknitterte Zeitungsausschnitte zu Gildo Horn, unscharfe Fotos rumänischer Hausfassaden. Unzählige lose Blätter schwer leserlicher Notizen entpuppen sich häufig doch nicht als Papiermüll, sondern als aphoristische Kurzschlüsse („Literatur kann sich nicht gegen ihren Gebrauchswert wehren, und das soll sie auch nicht"), historisch versierte Epiphanien („Hat mal jemand darüber nachgedacht, was es bedeutet, dass kein einziger der führenden Bolschewiken den Weltkrieg erlebt hat?") sowie private Bekenntnisse („Sonntag, Bußtag des Alleinlebenden").[5] Und gerade in den Aufzeichnungen, in denen Wagners Hand schon mehr vom Parkinson denn von ihm selbst geführt wird, wird er als Dichter und vor allem als Mensch plötzlich evident.

Denn das Archiv ist letztlich auch ein Ort, an dem der Künstler sein Scheitern, seine Versuchsanordnungen und seine Abgründe dokumentiert – ob er es

5 Vgl. Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas, Vorlass Richard Wagner, Signatur: B-NL1-3-2/1–10.

will oder nicht. Einige niemals vollendete Essay- und Romanprojekte, zumeist nur in Form von Gliederungen, Exposés oder erster Seiten ausgearbeitet, deuten an, welchen Themen sich Wagner jenseits seiner Publikationen verbunden fühlte. Zahlreiche Manuskriptfassungen später publizierter Werke geben anhand handschriftlicher Kommentierungen, Korrekturen und Notizen Auskunft über Arbeitsweise, Denkschritte und Selbstkritik im Arbeitsprozess. Aber auch Wagners letztes Essayprojekt, das er aufgrund seiner fortschreitenden Parkinsonkrankheit im Jahr 2016 endgültig aufgab, ist dokumentiert. Es belegt die späte Beschäftigung mit Paul Celan, anhand dessen Biografie Wagner die Genese und Gestalt des deutschen Literaturbetriebs in Rumänien nachvollziehen wollte.[6]

Wie kann ein Archivar im Vorhinein ermessen, ob ein Bestand es wert ist, erhalten zu werden? Nicht Epigonen werden gesammelt, sondern Impulsgeber – so argumentiert Raulff in seiner Replik auf Lütteken im Feuilleton.[7] Es komme, so ist hier zu lesen, sicherlich darauf an, wer der Bestandsbildner sei und ob dieser ein solcher „Diskursstifter" sei. Doch mehr als darauf, was man bislang von ihm und seinem Werk weiß, kommt es, lässt sich ergänzen, doch auch darauf an, was man (noch) nicht von ihm weiß. Dies eröffnet sich erst durch die Forschung, die sich einem Bestand nach Abschluss der Archivierung mit Fachkenntnissen und gezielten Fragestellungen nähert. Häufig aber kennt man heute die Interessen und Fragestellungen von Morgen noch gar nicht – und es ist wichtig, Bestände nicht nur anhand ihrer momentanen Popularität oder evidenten (Ir)Relevanz zu beurteilen, sondern einen zweiten Blick auf sie zu ermöglichen.

Freilich ist man dabei dem Risiko des unnötigen Datenmülls und der Finanzierung ins Leere gehender Kulturpflege ausgesetzt. Doch ein Archiv ist zunächst einmal das hinterlassene Produkt eines Künstlers. Ist es damit nicht auch selbst ein Kunstwerk? Erst die Forschung begreift das literarische Archiv als wissenschaftlichen Gegenstand. „Die Kunst", schreibt der Kunstsoziologe Arnold Hauser, „ist eine Quelle der Erkenntnis, nicht nur indem sie das Werk der Wissenschaften unmittelbar fortsetzt und […] ergänzt, sondern auch indem sie auf ihre Grenzen hinweist."[8] Kunst – und dies gilt auch für all ihre Erweiterungen – muss sich nicht durch ihren Nutzen legitimieren. Die ästhetische Selbstvergessenheit des Geistes, in die wir im humanistischen Sinne als Gesellschaft eintreten können, ist Luxus – doch haben wir uns in der

6 Vgl. zum ganzen Absatz ausführlicher: Christina Rossi: Richard Wagners letzter Dialog mit Paul Celan. In: *Neuer Zürcher Zeitung*, 8. Januar 2018, S. 28.
7 Vgl. Raulff: Vor dem Archiv steht ein Türhüter.
8 Arnold Hauser: Kunst und Gesellschaft. München 1988, S. 10.

Geschichte des Abendlandes bislang noch ein jedes Mal für diese Investition entschieden. Denn schließlich, so Hauser, humanisiert Kunst unser Dasein.[9]

Wer nach dem offenkundigen Nutzen eines literarischen Archivs fragt, wer auf unveröffentlichtes Material hofft, das zu Buch und Geld gemacht werden kann, oder wer auf die Lüftung eines großen Geheimnisses oder Skandals hofft, der wird in den meisten Fällen – und so auch im Falle Richard Wagners – enttäuscht. Wer das Archiv hingegen als eigenständigen Erinnerungsraum begreift und versteht, dass der Kampf gegen das Vergessen historischer Fakten dort beginnt, wo sich eine Welt hinter dem Werk aufbaut, die dieses in ein weit gespanntes Netz einbettet, der kann erkennen, dass Archive als kollektive Gedächtnisse fungieren, die heute die Aufarbeitung (literatur)historisch drängender Fragen ermöglichen. Wagners Vorlass ist ein Erinnerungsort, der bleiben wird – und der selbst Literaturgeschichte schreibt.

9 Ebenda, S. 8 und S. 11.

Interpretationsansätze

In aller Kürze

Zur Kürzestprosa Richard Wagners

ANDREAS KONHEISNER

Richard Wagner trat seit seiner Ankunft im deutschen Literaturbetrieb nahezu ausschließlich als Verfasser von Gedichten und Romanen, später dann auch von Essays in Erscheinung. Ein ebenso umfangreiches, aber zeitlich sehr viel früher entstandenes Korpus seines Werkes wurde von der Forschung bis heute kaum wahrgenommen: seine Kurz- und Kürzestprosa.

Der große Teil dieser verdichteten Fragmente entstand im Rumänien der 70er- und 80er-Jahre und wurde auch dort veröffentlicht: In seiner schriftstellerischen Frühphase publizierte Wagner neben Gedichten erste Kurzprosa und Kürzestgeschichten in Literaturzeitschriften wie *Neue Literatur*, *Forum Studențesc* [Forum für Studenten] oder in regionalen Zeitungen wie der *Neuen Banater Zeitung*. Dies allein erschwert eine heutige Rezeption – einige Texte sind verloren, andere befinden sich in Privatbesitz oder sind ausschließlich in Archiven verfügbar.[1] Seinen ersten Band mit Kürzestprosa publizierte Wagner 1980 im Dacia-Verlag unter dem Titel *Der Anfang einer Geschichte*, vier Jahre später folgte dann *Das Auge des Feuilletons*. Dass auch davon nur einige wenige Exemplare den Weg nach Deutschland gefunden haben, ist nachvollziehbar. Drei weitere Bände sind in den frühen 1990er-Jahren entstanden: *Der Himmel von New York im Museum von Amsterdam* (1992), *Giancarlos Koffer* (1993) und schließlich *Der Mann, der Erdrutsche sammelte* (1994). Mit diesem Band verabschiedete sich Wagner endgültig vom Genre der Kürzestprosa.

Die Tatsache, dass sich die Forschung bisher kaum mit Wagners Kürzestprosa befasst hat,[2] stellt eine große Lücke in seiner Rezeption und so auch in

1 Zwei inzwischen vom IKGS archivierte Textbeispiele: Richard Wagner: Hör zu. In: *Forum Studențesc* [Forum für Studenten] 9–10 (1981); Richard Wagner: Das nackte Leben. In: *Neuer Weg*, 1. Mai 1981.

2 Teile aus Richard Wagners Frühwerk wurden bereits rezipiert in: Cristina Tudorică: Rumäniendeutsche Literatur (1970–1990). Die letzte Epoche einer Minderheitenliteratur. Tübingen, Basel 1997; Wilhelm Solms: Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur. In: ders. (Hg.): Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur. Marburg 1990, S. 11–24; Olivia Spiridon: Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit. Oldenburg 2002.

der Aufarbeitung der rumäniendeutschen Literatur dar – gilt er doch als einer ihrer wichtigsten zeitgenössischen Vertreter. Die eigentliche Aktualität der Thematik wird von dem Umstand unterstrichen, dass das Verdichtungsprinzip – ein wesentliches Charakteristikum dieser Texte – in Zusammenhang mit Wagners Gesamtwerk bis heute sukzessiv an Relevanz gewonnen hat. Zudem war die Kürzestprosa neben der Lyrik das Genre, mit dem sich Richard Wagner als Schriftsteller etablierte. Die Texte spiegeln nicht nur die Auseinandersetzung mit ästhetischen Positionen und Verfahren wider, sondern auch die Reflexion der Erfahrung von Zensur und staatlicher Willkür, der Wagner zu jener Zeit seines Schreibens ausgesetzt war. So kann man Richard Wagners Kürzestprosa nicht nur als Startschuss einer Entwicklung betrachten, die prägend für seine weitere Literatur war, sondern auch und vor allem in den Folgejahren als ihr begleitendes, schlaglichtartiges und komprimiertes Abbild: Die Identitätskrise und der Konservatismus der deutschsprachigen Minderheit in Rumänien, das Erwachsenwerden in einer sozialistischen Diktatur mit straffen Gesetzen zwischen Konformismus und offener Dissidenz, schließlich die Auswanderung nach Deutschland 1987 und der Versuch, sich neben der gesellschaftlichen Integration im bundesdeutschen Literaturbetrieb zu etablieren, sind in der Summe Erfahrungen, die Wagner in seinen Texten aus dieser Zeit verarbeitet.

Nach einigen Gedanken zum Genre der Kürzestprosa möchte dieser Beitrag einen Überblick über die Kürzestprosatexte Wagners bieten. Dabei werden anhand exemplarischer Analysen im Sinne der zuvor entwickelten Thesen wesentliche Motive und narrative Strategien der Texte erörtert und diese immer wieder im Kontext des Gesamtwerks und der Biografie Wagners interpretiert und betrachtet.

Zum Genre der Kürzestprosa

Kürzestprosatexte definieren sich im Gegensatz zur Kurzprosa als nochmals im Umfang reduzierte Fragmente, Experimente mit Inhalt und Form, die oft aus nicht mehr als zwei oder drei Sätzen bestehen. Die Verwandtschaft zur recht klar definierten Kurzgeschichte bleibt dabei offensichtlich: Die Übergänge zwischen den Gattungen sind fließend, das Kriterium der Kürze ist auch hier aufgrund des signifikant höheren Grades der Verdichtung kein quantitatives, sondern ein umso mehr qualitatives Kennzeichen.[3] Die extreme Ver-

3 Vgl. Anne-Rose Meyer: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. Eine Einführung. Berlin 2014 (Grundlagen der Germanistik. Band 54), S. 137.

knappung, die Komprimierung der „Geschichte“ auf engstem Raum, begründet deren weiteren Merkmale: Wie auch Kurzgeschichten mangelt es der Kürzestprosa an einleitenden Worten und Erklärungen, Handlung und Figurenspektrum bleiben überschaubar; darüber hinaus weisen die Protagonisten keine charakterliche Entwicklung auf[4] – was aufgrund der formalen Kürze ohnehin schwer umsetzbar wäre. Auch Kürzestprosa befasst sich in der Regel mit der Thematisierung alltäglicher Begebenheiten. Während die Kurzgeschichte noch Raum für die Beschreibung einer gesamten lebensweltlichen Szene bietet, handelt es sich bei der Kürzestprosa um bruchstückhafte Szenen,[5] um aufblitzende Schlaglichter. An bedeutungsschwangeren Wiederholungen mangelt es aber, ebenso an der Häufung von Metaphern, Leitmotiven und Dingsymbolen,[6] die in vielen Texten zwar verwendet werden, jedoch äußerst dosiert zum Einsatz kommen, was der strikten Reduzierung des Umfangs zuzuschreiben ist:

> Während Kurzgeschichten auf wenige prägnante Situationen, auf einzelne Momente, Ereignisse oder Szenen konzentriert sind, steht in Kürzestgeschichten höchstens ein Moment, eine Situation, ein Ereignis, eine Szene im Mittelpunkt.[7]

Es bleiben einprägsame Bilder, die in der Kürzestprosa transportiert werden, jedoch der Erläuterung bedürfen. Sinnhaftigkeit muss vom Rezipienten durch hohen imaginativen Aufwand konstruiert werden.[8] Die der Kurzgeschichte zugrundeliegende „Geschichte“ erfährt in der Kürzestprosa lediglich eine Andeutung. Der Autor stellt einen kurzen Baustein der Handlung zur Verfügung[9] – die Fabel muss der Leser konstruieren. Dem zuträglich ist auch das meist offene Ende, das der Vorstellung des Rezipienten geradezu unbegrenzte Möglichkeiten der Interpretation und Fortsetzung eröffnet.

Mit der Entstehung dieser Gattung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gingen meist junge Autoren einen unpopulären Weg, stellten sich bewusst nicht auf die Forderungen und den Geschmack der Leserschaft nach seichter Unterhaltungsliteratur ein, sondern versuchten, auf „Missstände und

4 Vgl. ebenda, S. 138.
5 Vgl. Susanne Schubert: Die Kürzestgeschichte: Struktur und Wirkung. Annäherung an die Short Short Story unter dissonanztheoretischen Gesichtspunkten. Frankfurt am Main 1997, S. 12.
6 Vgl. Meyer: Die deutschsprachige Kurzgeschichte, S. 139.
7 Ebenda.
8 Vgl. ebenda.
9 Vgl. Silke Lahn, Christoph Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse. Stuttgart, Weimar 2008, S. 215–217.

Deformationen im Alltag aufmerksam zu machen".[10] Durch die punktuelle Abbildung des Alltags, eine – vordergründig – einfache Ausdrucksweise, durch Ironie und extreme Verdichtung bietet sich die Kürzestprosa geradezu als Medium der Chiffrierung an: Sie eröffnet dem Autor die Möglichkeit, Kritik an Politik und Gesellschaft zu üben.[11]

Der Anfang einer Geschichte – Zeugnisse von Ideologiekritik und Nonkonformismus

Nicht nur in der DDR oder der Tschechoslowakei wurde von Schriftstellern gegen das unterdrückende und zensurfreudige Regime angeschrieben, sondern bekannterweise auch in Rumänien: Ein Beispiel in Zusammenhang mit Wagner ist die von ihm ins Leben gerufene Aktionsgruppe Banat, die es sich zum Ziel gesetzt hatte, den kritischen Teilen der Intellektuellen aus der deutschsprachigen Minderheit ein Sprachrohr gegen die Unterdrückung des Ceaușescu-Regimes zu geben. Ihr erklärtes Anliegen beschrieb Richard Wagner später selbst: „Unsere Literatur wurde zum Versuch, die Umklammerung der Provinz und das kommunistische Verbot gleichzeitig zu überwinden."[12]

Das „kommunistische Verbot", das Wagner hier anspricht, prägt in diesen Jahren die Debattenkultur des Literaturbetriebs und die entstehenden Werke und fließt vor allem in Wagners ersten Band *Der Anfang einer Geschichte* ein. Dieser erschien in einer Zeit, in der der Autor und seine Kollegen größten Einschränkungen und Repressionen seitens der Zensur ausgesetzt waren. Der junge rumäniendeutsche Literaturbetrieb wurde systematisch überwacht, die Autoren von Seiten der Securitate verhört und erpresst, zeitweise verhaftet. Vorwiegend aus der Perspektive eines Ich-Erzählers verarbeitet Wagner diese Jahre mit ihren Einschränkungen und Unsicherheiten. Er beschreibt den Einfluss der sozialistischen Ideologie auf Alltag und Geisteshaltung der Menschen im Allgemeinen und auf die Autorenschaft im Speziellen. Besonders geht er dabei auf die medialen Mittel dieser Einflussnahme ein.

Einer der derzeit bekanntesten Texte seines ersten Bandes ist *Am Morgen oder wie es anfängt* und ist bereits als klares Statement gegen den ideologischen Missbrauch von Sprache zu interpretieren:[13] Der Protagonist – ein Schriftsteller – steht am Morgen auf, sieht den Tag mit Trübsal und Tristesse überlagert.

10 Meyer: Die deutschsprachige Kurzgeschichte, S. 144.
11 Vgl. ebenda, S. 141f.
12 Richard Wagner: Die Aktionsgruppe Banat. Versuch einer Selbstdarstellung. In: Wilhelm Solms: Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur. Marburg 1990, S. 121–129, hier: S. 125.
13 Ders.: Der Anfang einer Geschichte. Cluj-Napoca 1980, S. 5.

Er schaltet das Radio ein; was er hört, „stürzt auf ihn ein", scheint ihn ungeheuer zu belasten: Inhaltslosigkeit einerseits, sprachliche Sicherheit und Geschwindigkeit andererseits. Sicherheit, die zunächst Schutz garantieren soll, aber gleichzeitig entmündigt, körperliche und geistige Freiheit beschneidet. Er kämpft gegen die Worte aus dem Radio an, er hadert mit sich, doch trotz der Unsicherheit widersetzt er sich der Last, die ihn zu erdrücken droht, steht auf und setzt sich an seinen Tisch. Er schreibt an gegen die sprachlich gestützte Unterdrückung, die „dauernden Vereinfachungen" und die „ekelhafte Ignoranz". Sobald er zu schreiben beginnt, fallen alle Zweifel von ihm ab: Er fühlt sich frei, fast automatisch entsteht die aufsässige Schrift. Am Ende wundert er sich über den wie von selbst entstandenen Text. Dabei determiniert die ideologisierte, „öffentliche" Sprache einerseits die Produktivität des Autors, indem sie ihn in seiner schöpferischen Freiheit einschränkt. Andererseits drängt sie ihn jedoch zu neuer, anderer Produktivität. Später resümiert Wagner:

> […] Sprache manipuliert tatsächlich. Das war im Kommunismus genau wie in einer jeden totalitären Gesellschaft, ganz egal, ob das politisch rechts oder links ist: Wo totalitäre Sprachen die Szene beherrschen, gehört einem die Sprache nicht mehr, sie ist manipuliert. Als ich in den Westen kam, sah ich sehr schnell, wie Sprache manipuliert wird und wir mit ihr – bis heute.[14]

Kritik wird dabei subtil transportiert und versteckt sich hinter alltäglichen Beobachtungen, die jedoch immer wieder auf die „Vergewaltigung der Wörter"[15] hinweisen wie beispielsweise in den Texten *Flanieren*, *Das Pendel*, *Die Kälte* oder *Holzers Anzeigen*. In *Gedichte als Sprachrückeroberung. Was ist Poesie?*, der sich in Beziehung zu *Am Morgen oder wie es anfängt* setzen lässt, greift Wagner dieses Motiv ebenfalls auf und beschreibt, welchen provozierenden und inspirierenden Einfluss die Anpassung von Sprache an Ideologie auf das Schreiben hat:

> Ich drehe am Morgen das Radio auf und meine Zuversicht schwindet. […] Ich mache lauter beschreibbare Gesten, aber unter der Hand sozusagen bilden sich mir interessante Sätze. Sätze, die mich betroffen machen. Zurückgeworfen auf meine eigenen Erfahrungen, stehe ich da, hilflos, denn es gehen mir Wörter im Kopf herum. Ich kann nicht umhin, ein Verhältnis zu ihnen zu entwickeln. Mit manchen komme ich sogar sehr gut aus, andere bringe ich nicht mehr über die

14 Richard Wagner, Christina Rossi: Poetologik. Der Schriftsteller Richard Wagner im Gespräch. Klagenfurt 2017, S. 36.

15 Vgl. Richard Wagner: Die Bedeutung der Ränder oder vom Inneren zum Äußersten und wieder zurück. In: *Neue Literatur* 1 (1994), S. 33–50, hier: S. 33.

> Lippen. Die Misere unserer Wörter ist unsre eigene Misere, sage ich augenzwinkernd und werde im gleichen Augenblick todernst. […] Doch der Umgang mit den Wörtern macht mich mir sichtbarer. Ich stehe zwischen ihnen herum, übe das Sprechen. Und sie werden wirklicher. Mit mir. Ist das Poesie?[16]

Am Morgen oder wie es anfängt ist daher zugleich Selbstoffenbarung und ein Zeugnis des Drucks, unter dem Schriftsteller in der Sozialistischen Republik Rumänien Ende der 70er-Jahre standen.

Der Ich-Erzähler nimmt dabei gerne die Position des Beobachters, des Flaneurs, ein, spielt mit den Problemen der Jugend wie etwa Zukunftsangst, Alkoholkonsum oder Eltern-Kind-Beziehungen. Es fällt in diesen Fällen äußerst schwer, zwischen Erzähler und Autor zu trennen. So ist in *Ein zusätzlicher Tag*[17] die Rede von „R., ein[em] Poet[en]", in *Am Morgen oder wie es anfängt* werden dem Protagonisten die Worte „Ich schreibe, ich schreibe dagegen"[18] in den Mund gelegt. Das sind deutliche Hinweise auf Wagners eigenen „subversiven Nonkonformismus" und auf seine Standhaftigkeit, den Repressionen des Geheimdienstes und der Zensur nicht nachzugeben.

Das Auge des Feuilletons – Jugend und Autorschaft als Narrative

Wagners kritische Haltung, die zu Beginn seines ersten Bandes, *Der Anfang einer Geschichte*, sehr chiffriert und subtil zu Tage tritt, steigert sich spätestens zum Ende von *Das Auge des Feuilletons* aus dem Jahr 1984[19] zur offenen Systemkritik. Es scheint, als balanciere Wagner bewusst provozierend auf dem schmalen Grat zwischen literarischer Freigeisterei und Zensur, fasse Fluchtgedanken in Worte und zeige dem Leser ironisch die angeblich evidente Unsinnigkeit eines revolutionären Widerstandes auf. Fast, als habe er mit dem Kapitel „Rumänien" innerlich bereits abgeschlossen; tatsächlich stellt Richard Wagner im selben Jahr seinen Antrag auf Ausreise, der aber erst 1987 genehmigt wird. Seine Prosa spiegelt die in dieser letzten rumänischen Schaffensphase bedrückende Atmosphäre im Land wider: Auf die prekäre Situation des Autors weisen die Kürzestprosatexte *Die Beiden*, der titelgebende *Das Auge des Feuilletons* sowie der inhaltlich darauf aufbauende *Plastic Chicago 1979* hin.

Die „Umklammerung der Provinz",[20] die Wagner im eingangs erwähnten Zitat anspricht, war für den rumäniendeutschen Intellektuellen der 70er- und

16 Ders.: Was ist Poesie? In: *Forum Studențesc* 11 (1981).
17 Ders.: Der Anfang einer Geschichte, S. 128–132.
18 Ebenda, S. 5.
19 Ders.: Das Auge des Feuilletons. Geschichten und Notizen. Cluj-Napoca 1984.
20 Ders.: Die Aktionsgruppe Banat, S. 125.

80er-Jahre auf mehreren Ebenen problematisch und fußte größtenteils auf der extrem ambivalenten und komplexen Identitätskonstruktion und -krise der deutschsprachigen Minderheit in Rumänien.[21] Wie auch in Deutschland sah sich die dortige Jugend der Nachkriegszeit mit der sehr schleppenden Aufarbeitung der NS-Zeit konfrontiert – viele Rumäniendeutsche waren zur Waffen-SS eingezogen worden; hinzu kamen die sukzessive Beschneidung der Rechte der gesamten deutschsprachigen Minderheit, die Heterogenität der Kulturen und schließlich die negativen Auswirkungen wirtschaftlicher Rezession – natürlich durchweg in Zusammenspiel mit den erörterten Zwängen und Problemen eines kommunistisch regierten Landes.[22] War Rumänien in den 60er-Jahren, also zur Zeit Wagners eigener Jugend, noch von Aufbruchsstimmung und einer freiheitlichen Sozialismusidee einerseits, vom Drang gen Westen andererseits ergriffen, wandelte sich die Stimmung der vor allem jungen und intellektuellen Gesellschaftsteile bis Mitte der 80er-Jahre vor dem Hintergrund von Bespitzelung und Repression zur bekannten Frustration später sozialistischer Diktaturen.

Gerade in *Das Auge des Feuilletons* wird diese Zeit, die vom Konservatismus der Banater Schwaben einerseits und der Politik des Ceaușescu-Regimes andererseits geprägt ist, verarbeitet. In *Kleine Erinnerung an die Beatles* und *Die Mädchen. Kurze Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts* schildert Wagner zunächst mit latenter Melancholie, später zynisch, schlaglichtartig das Erwachsenwerden in Rumänien, übt Kritik an der Lethargie der deutschen Minderheit im Allgemeinen und der Elterngeneration im Speziellen – letzteres auch vor dem Hintergrund einer vermeintlichen Kriegsschuld (beispielsweise *Die Ältesten schritten als erste zur Urne. Eine Erzählung aus unseren Tagen*, *Ein letzter Blick auf den Zweiten Weltkrieg)*.[23]

Die Erzählweise ist sachlich, nüchtern und auf das Außen gerichtet. Die Konstruktion und Interpretation des Innern bleibt, ganz gattungstypisch, dem Leser überlassen. Dabei ist die Haltung des Autors zur Jugend im Banat jedoch durchweg klar: Diese ist vor allem von dreierlei geprägt: Kritik, Enttäuschung, Resignation.

Die kleine Erinnerung an die Beatles,[24] in der vier Protagonisten mit prominenten Namen die vermeintliche Unbeschwertheit ihrer Jugend in ländlicher Gegend genießen, sei hierfür als Beispiel herangezogen: Lange, heiße Sommer am Fluss, Freundschaft, Kinobesuche. Doch die Idylle bekommt Risse,

21 Hierzu Annemarie Weber: Rumäniendeutsche? Diskurse zur Gruppenidentität einer Minderheit (1944–1971). Köln, Weimar, Wien 2010.
22 Vgl. Tudorică: Rumäniendeutsche Literatur, S. 24f.
23 Vgl. Wagner: Das Auge des Feuilletons.
24 Ebenda, S. 7.

„das Wasser [wird] dunkel". Nach dem amerikanischen Western im Kino geht man schließlich nach Hause, die gemeinsamen Wege trennen sich – für immer. So sieht man sich bald mit dem Arbeitsleben konfrontiert, gründet Familien, zieht in die Städte. Wenn man sich dann zufällig einmal begegnet, schwingt Wehmut mit: „[A]ch John, wie gehts".[25]

Der Text beschreibt das Erwachsenwerden im Banat zwischen dem Drang gen Westen, der „Umklammerung der Provinz" und der Arbeitergesellschaft der Sozialistischen Republik.[26] Der Verweis auf die Beatles fungiert als Metapher für jugendlichen Leichtsinn, Träume, das Streben danach und für die westlichen Möglichkeiten der Karriere und Selbstverwirklichung, zwangsweise beschnitten durch die Umstände der Örtlichkeit. Stattdessen warten trister Beruf und bürgerliche Pflicht. Der Text weist wichtige Merkmale einer Minderheitenliteratur auf: Der Drang zur Mitte, in diesem Fall mehr sozial als literarisch, ist nicht zu leugnen,[27] entstand *Kleine Erinnerung an die Beatles* doch in einer Zeit, in der sich viele Banater Schwaben in Richtung Deutschland orientierten. Gleichzeitig übt der Text Kritik am Gesellschaftskonzept der deutschen Minderheit, das von Tradition, Landleben und Konservatismus geprägt ist. Drei kulturelle Grundsätze, die in ihrem Zusammenspiel und in Verbindung mit den politischen Gegebenheiten eine blinde Idylle konstruieren, welche mit der Adoleszenz Risse bekommt und schließlich zerbrechen muss – spätestens, wenn die Zeit gekommen ist, seinen Platz in der sozialistischen Gesellschaft einzunehmen. Wagner setzt diese Kritik auf einer Metaebene fort, indem er die Entwicklung des Ceaușescu-Regimes mit dem Werdegang der Protagonisten korrelieren lässt. Über das autobiografische Substrat diskutiert Wagner zehn Jahr später im Rahmen der *Frankfurter Poetikvorlesungen*, als er die Bedeutung der Ränder erörtert und u. a. auf den Einfluss der Beatles verweist:

> Für meine Generation war der Beat die erste Verbindung zur Welt gewesen. Musik trieb über die Grenzen von West nach Ost und niemals zurück. Es gab die Beatles und die Stones, Janis Joplin und Jimi Hendrix. […] Durch die Musik erlebten wir zu allererst etwas, was das System nicht für uns vorgesehen hatte. In den sechziger Jahren transportierte die Musik über Mauern und Zäune und Stacheldraht hinweg ein weltweit in der Jugend wirksames Lebensgefühl.[28]

Kleine Erinnerung an die Beatles ist also zunächst Synonym für den jugendlichen Traum, den Drang zur Mitte, Kritik am Gesellschaftskonzept der

25 Ebenda.
26 Ders.: Die Aktionsgruppe Banat, S. 125.
27 Vgl. ders.: Die Bedeutung der Ränder.
28 Ebenda.

Minderheit und ihrer Lethargie und schließlich Kritik an der eigenen Schriftstellergeneration, die es nicht geschafft hat, die Chancen der 60er-Jahre-Aufbruchstimmung zu nutzen. Die Protagonisten unternehmen gar nicht den Versuch, ihre Träume zu verwirklichen. Sie sehen sich gefangen in den Zwängen ihrer Gesellschaft und lassen sich, ohne sich zur Wehr zu setzen, in die vorgegebenen Strukturen drängen.

Dies verweist auf einen weiteren großen Themenbereich, der überwiegend die früheren Texte prägt: die Reflexion der eigenen Autorschaft. Sie geht einher mit dem Zensurdiskurs und nimmt so einen signifikanten Raum in dieser Kürzestprosa ein. Neben einem grundsätzlich bedrückenden Grundton sprechen aus einzelnen Texten Optimismus und Motivation, so beispielsweise in *Ein Wort gibt das andere*,[29] das den Prozess des Hineinwachsens in eine Gruppe oder Diskussionsrunde beschreibt. Was zunächst distanziert und als spontanes Reinschnuppern beginnt, endet – erneut – durch die Macht der Sprache in einer vollwertigen Mitgliedschaft. Fast entschuldigend steigt der Ich-Erzähler in Wir-Form ins Geschehen ein: „Wir wollten bloß mal reingucken."[30] Es scheint, als würde in dieser Runde kein Blatt vor den Mund genommen und als müsse man sich mit seinen Ansichten auch nicht zurückhalten. Diese Umstände befreien und beleben, so gibt ein Wort das andere. Die durch die Diskussion angestoßene Entwicklung wird zum Selbstläufer.

Parallel zu den politisch-kritischen Texten wird hier Sprache zum Machtwerkzeug stilisiert, aber nicht primär, um Druck auszuüben bzw. Druck von außen zu begegnen. Die Debattenkultur, die durch das Miteinander und den intellektuellen Austausch erzeugt wird, scheint durchweg dem gesellschaftlichen Progress zu dienen. Aber auch so scheint *Ein Wort gibt das andere* gleichsam Kritik an den vorherrschenden Umständen und Plädoyer für die positiven Auswirkungen von Meinungs-, Versammlungs- und Redefreiheit zu sein, wie sie Wagner selbst in den Jahren der Aktionsgruppe sowie später im Rahmen des Adam-Müller-Guttenbrunn-Kreises erfahren durfte. Der richtige Einsatz von Sprache stärkt das Gemeinschaftsgefühl, schafft Identität und fördert Ideen und Kreativität – wenn sie eben nicht totalitär gebraucht wird. Wagner erarbeitet hier das erneuernde Potential seiner Autorengeneration heraus, das in der Aufbruchstimmung und der Überzeugung, etwas bewegen zu können, bestand. Auch zeigt er, welche Gefahren damit einhergehen können: Die Macht der Sprache wird nicht nur von Literaten und Intellektuellen zum politischen Widerstand verwendet, sondern von dem totalitären System selbst instrumentalisiert.

---

29 Ders.: Der Anfang einer Geschichte, S. 32.
30 Ebenda.

Welche zerstörerischen Möglichkeiten diese Macht mit sich bringt, thematisieren auch andere Texte, beispielsweise *Das Auge des Feuilletons.*[31] Ein Mann wurde erschossen, der Leser sieht die Szenerie durch das „Auge des Feuilletons". Die Waffe liegt noch da, so als sei der Betrachter selbst der zurückweichende, sich wieder aufrichtende Täter. Diese Lesart legt nahe, dass es sich bei dem Toten eben um einen Intellektuellen handelt, wenn nicht sogar um einen Literaten – beide beheimatet im Feuilleton. Womöglich ist er bewusst – gegen etwas – auf die Straße gegangen, vielleicht hat er sich gegen etwas aufgelehnt. Diese Interpretation ist naheliegend, wenn auch vage: Der Betrachter hat den Intellektuellen durch das Auge des Feuilletons getötet. Versteht man die Schusswaffe als Metapher für die zerstörerischen Möglichkeiten der Kritik, stirbt zunächst nicht der Intellektuelle als Person, sondern sein Ruf oder seine Karriere – ist er doch uneingeschränkt, fast cäsarisch, der Kritik des Feuilletons unterworfen. Mitverantwortlich ist der Leser, der bei schlechter Reputation des Künstlers das Interesse verliert und seine Werke meidet. Er hat somit die Macht, im Rahmen des Feuilletons Existenzen zu zerstören. *Das Auge des Feuilletons* lässt sich nicht nur als Mahnung zum umsichtigen Umgang mit literarischen bzw. journalistischen Werkzeugen interpretieren, sondern auch auf die Situation Wagners Schriftstellergeneration in Rumänien zu Zeiten der rumänischen Diktatur übertragen. Die Autoren sahen sich vom verstaubten Konservatismus und Heimatkult der Elterngeneration eingeschränkt. Die Kundschaft wollte Altbewährtes, keine literarischen Experimente. Dieser Druck machte es ungemein kompliziert, sich im Literaturbetrieb zu positionieren und einen Markt zu finden, der den Autoren ein – wenn auch bescheidenes – Auskommen sicherte. Die Einschränkung der Schriftsteller geschah so von zwei Seiten: von staatlicher und gesellschaftlicher. Der Drang zur Mitte, zunächst einem Raum, der Intellektuellen die schöpferischen Freiheiten bietet, und einer Leserschaft, die bereit ist, die neuen Themen und Genres mitzutragen, wird dadurch umso verständlicher.

Die Genese des Flaneurs im Kurzprosawerk

Schon in seiner schriftstellerischen Frühphase zeichnete sich Wagner als aufmerksamer Beobachter seiner Umwelt und der Menschen, die darin leben, aus. Daraus entwickelte sich die Position des Flaneurs, der schon in *Der Anfang einer Geschichte* eine wichtige Rolle einnimmt: Unter dem Titel *Flanieren* werden auf den ersten Blick banale Beobachtungen im Stadtpark nachgezeich-

31 Ders.: Das Auge des Feuilletons, S. 66.

net.[32] Dabei ist die ganze Stadt auf den Beinen: Alle Generationen, Angehörige zahlreicher Milieus und Schichten. Es muss sich um eine kleine Stadt handeln, denn viele der Figuren kennen sich, grüßen sich – oder gehen sich aus dem Weg. Der greise Kavalier nimmt seine Begleitung am Arm, erinnert sich mit „[w]eißt du noch…“ an alte Zeiten. Die Eltern verbringen einen der wohl raren Tage ohne ihre Kinder, das Kleinkind schläft endlich und verschafft dem Ehemann zumindest einen Moment Entspannung – „Endlich eine freie Minute.“[33] Danach geht der Blick in die Breite: Schüler treffen auf ihre Lehrer und sehen altersgemäß weg, Vorgesetzte sind sich ihrer Stellung bewusst, grüßen, halten sich aber sonst zurück usw. Schließlich eine Zuspitzung: Ein junger Mann wartet nervös auf sein Rendezvous – doch gleich darauf Erleichterung, als sie auftaucht. Dann bringt sich der Ich-Erzähler selbst ein und greift sogleich das bekannte Thema des Sprachmissbrauchs auf. Er befindet sich nicht nur am Rande des Parks – er kann oder will sich offenbar auch keiner der zahlreichen aufgezählten Gruppen zuordnen. Den Grund dafür erfährt der Leser in einer erneuten und gänzlich unerwarteten Wendung:

> Ich aber stehe an der Ecke und vergrabe die Hände in den Hosentaschen. Und überall sind Wörter, und die Leute trampeln darauf herum. Paß doch auf, sagt einer und meint damit, ich solle ihn nicht anrempeln.[34]

Der sprachaffine Erzähler stört sich an der banalen und unkritischen Ausdrucksweise seiner Mitmenschen. Beheimatet man die Handlung im Banat um 1980, wird eine Interpretation leichter: Angehörige der deutschen Minderheit am sprachlichen Rand, rumänische Muttersprachler – beide von der Ideologie des Sozialismus beeinflusst. Kritische Worte sind von niemandem zu erwarten. Als der Leser meint, der Erzähler habe einen Gleichgesinnten gefunden und würde zur Vorsicht ermahnt, wird er ebenfalls enttäuscht: Auch da handelt es sich um einen systemtreuen und obendrein gehetzten Sprachvergewaltiger. Der kritische Aspekt zeigt sich erst zum Ende des Textes. Zielpunkt ist hier erneut die Gesellschaft in ihrer Lethargie und Untätigkeit. Allein der Ich-Erzähler steht als beobachtender Flaneur am Rand und überblickt das Geschehen – ebenfalls in Untätigkeit, aber zu ihr verdammt und zu verblüfft und entmutigt, ihr entgegenzutreten.

Die Figur des Flaneurs, die in diesem Beispiel lediglich den Standpunkt des Ich-Erzählers bestimmt, taucht über die Jahre immer wieder auf und gewinnt

32 Ders.: Der Anfang einer Geschichte, S. 8.
33 Ebenda.
34 Ebenda.

mehr und mehr an Bedeutung. Später ist sie aus Wagners Literatur nicht mehr wegzudenken. Was zunächst die Abbildung und Karikatur der Banater Gesellschaft ermöglicht und erleichtert, wird später in Berlin zum Werkzeug seiner Integration:

> Dieses Motiv geht von mir selbst aus. Ich war immer ein Einzelgänger und ich wollte immer in die Stadt. Ab meinem 14. Lebensjahr war ich es dann auch, und weil ich bereits als Kind gewohnt war, allein zu sein, kultivierte ich das später regelrecht. Ich bin auch in der Lektüre schon früh auf die großen Flaneure gestoßen und habe sie alle gelesen. Es gibt in meinen Texten sehr viele Anspielungen auf sie, vor allem auf Franz Hessel. Das Flanieren war für mich aber auch der Weg von einer Gesellschaft in die andere, denn es war repräsentativ für die Zeit des Weggangs und der Ankunft. Ich hatte damit ein Profil für den Wechsel der Gesellschaft gefunden.[35]

Wagner spaziert, beobachtet, sieht und schreibt sich so in die neue Berliner Gesellschaft ein – auch mit Hilfe seiner Kürzestprosa. Vor allem *Der Himmel von New York im Museum von Amsterdam* aus dem Jahr 1992 bietet hierfür zahlreiche Beispiele.[36] Sein Fokus liegt auf der Gegenwart im wiedervereinten Berlin, den Eindrücken einer turbulenten und vor allem kapitalistischen Stadt: Durch die Augen des Flaneurs betrachtet und beschreibt er ebenfalls alltägliche Szenen auf der Straße, in Cafés, in Einkaufspassagen *(Im Montevideo*, *Kaufhausgeschichten*, *Diva)*. Die Beschreibungen widerspiegeln zwar Bewunderung über die Vielfalt, aber gleichzeitig Unverständnis über die verschwenderischen Lebensgewohnheiten. Es scheint dem Ankömmling zunächst schwer zu fallen, in seiner neuen Welt, der Mitte, einen Platz zu finden.

Trotz der Vorwärtsgerichtetheit zeugt die Sammlung von einer steten Rastlosigkeit,[37] wie bereits der Titel und die im Buch thematisierten Stationen – Berlin, Italien, die Niederlande, Frankreich – vermuten lassen. Den rumänischen Wurzeln entrissen, muss sich Wagner in der neuen Welt zurechtfinden. Zwar ist er als Muttersprachler des Deutschen mächtig, die kulturellen Unterschiede scheinen aber umso schwerer zu verarbeiten zu sein, und mit ihnen die Enttäuschung über die Andersheit der Mitte, die offenbar nicht den jugendlichen Träumereien entspricht. Dies wird auch später aufgegriffen, zum Beispiel in *Der Mann*, *der aus dem Osten kam*.[38]

---

35 Wagner, Rossi: Poetologik, S. 77.
36 Richard Wagner: Der Himmel von New York im Museum von Amsterdam. Geschichte. Frankfurt 1992.
37 Vgl. Martin Lüdke: Der Wanderer. Richard Wagners Fragmente einer langen Reise. In: *DIE ZEIT*, 12. November 1992.
38 Richard Wagner: Der Mann, der Erdrutsche sammelte. Stuttgart 1994, S. 19.

Angekommen in der Mitte: *Giancarlos Koffer* und *Der Mann, der Erdrutsche sammelte*

Durch die vielseitigen Beobachtungen und die Formulierung von Gedanken und Gefühlen vollzieht sich, vor allem im 1993 erscheinenden *Giancarlos Koffer*,[39] die Wende nach Innen – ganz im Gegenteil zu Wagners früheren Texten, wo der Fokus vielmehr auf der berichtenden und nüchternen Szenenbeschreibung liegt. Formal beschränkt er sich durchweg auf eine beschreibende Sprache, wenn sich der Fokus im Laufe der Jahre auch vom Außen- aufs Innenleben richtet. Dennoch geizt Wagner mit Metaphern und Verbildlichungen. Allerdings lernt der Autor nach und nach, auch seine Gefühle in Worte zu fassen. Er verarbeitet zunehmend emotional seine Ankunft in Berlin, den Mauerfall und die tägliche Straßenszenerie der europäischen Großstadt der frühen 1990er-Jahre, die Zeit während seines Stipendiums in der Villa Massimo in Rom. Er thematisiert die Gegensätze des in Rumänien zwangsläufig politisierten Privaten zum Unterhaltungs- und Konsumkapitalismus des Westens. Dabei fällt es ihm sichtlich schwer, die prägenden Erinnerungen und Erfahrungen abzuschütteln und sich den Banalitäten des Täglichen gänzlich zu ergeben. Richard Wagner behält durchweg den Blickwinkel des Autors vom Rand angekommen in der Mitte.

Mit *Der Mann, der Erdrutsche sammelte* bringt die Deutsche Verlags-Anstalt 1994 Richard Wagners seither letztes Buch mit Kürzestprosa heraus. Das Gros der 66 Geschichten beschreibt in drei Kapiteln Handlungen von Männern in immer ähnlich konstruierter Form: Sie beginnen mit einem Relativsatz „Der Mann, der…“, haben meist einen ironischen Wendepunkt und enden im gewohnt offenen und unerwarteten, teils kryptischen und pointierten Schluss. Waren es noch in *Der Himmel von New York im Museum von Amsterdam* hauptsächlich Beobachtungen, die Wagner niederschrieb und pointierte, sind es inzwischen schlichtweg „Behauptungen“,[40] die den oft verwirrten Protagonisten in den Mund gelegt werden. Der Erzähler tritt offen zutage, wird aber zunehmend unwissend und unkooperativ: So enden viele Texte mit Sätzen wie: „sagen die Leute“, „damit hört die Geschichte auf“ oder „mehr ist nicht bekannt“ oder gar „mehr will ich dazu nicht sagen“ (*Die Frau, die vom Leben nicht mehr viel erwartete*,[41] *Der Mann, der nicht mehr ins Banat fahren will*[42]).

39 Ders.: Giancarlos Koffer. Berlin 1993.
40 Hans-Georg Soldat: Wenn der Mond bellt. Richard Wagners „Der Mann, der Erdrutsche sammelte“. In: *DIE ZEIT*, 24. November 1994.
41 Wagner: Der Mann, der Erdrutsche sammelte, S. 30.
42 Ebenda, S. 80.

Thematisch greift Wagner auf bereits bekannte Bereiche zurück: Medien, Konsumverhalten und Straßenszenen werden ebenso aufgegriffen wie vermehrt Szenen aus der rumänischen Vergangenheit. *Der Mann, der Erdrutsche sammelte* ist im Vergleich zu den früheren Bänden ein Buch des Extremen. Wagner treibt sein experimentelles Schreiben an die Spitze, was oft zu einem hohen Grad an Literarizität führt (*Der Mann, der einen Verdacht hatte*[43], *Der Mann, der das Denkmal vergraben wollte*[44]), teilweise ähnlich wie in *Der Himmel von New York*, aber ins Groteske[45] abrutscht und eigenartig gekünstelt wirkt (*Der Mann, der aus dem Osten kam*[46]). Viele seiner dominierenden Motive wie beispielsweise das des Flaneurs werden überzeichnet, der feinsinnige Beobachter verkommt zum groben Voyeur – erkennbar zum Beispiel anhand von *Die beiden Frauen*.[47] Die Textfragmente werden dadurch unruhig, die häufige Nicht-Nachvollziehbarkeit der Taten der handelnden Personen baut Druck und Unsicherheit und somit Spannung auf. Wagner scheint mit *Der Mann, der Erdrutsche sammelte* sein Werk an Kürzestprosa weitgehend abgeschlossen zu haben. In den Folgejahren kommt er nur noch sehr sporadisch auf diese Gattung zurück. So konzentriert er sich literarisch bis heute auf lange Prosatexte und Lyrik.

Zur Relevanz der Kürzestprosa für die Rezeption Richard Wagners

Die Alleinstellungsmerkmale Wagners Kürzestgeschichten liegen hauptsächlich in der Aufarbeitung seiner Herkunft mit den Problemen der Minderheit einerseits und denen des Kommunismus andererseits, der Auswirkung jener Probleme auf den Schriftsteller sowie im Motiv des Flanierens. Die Einflüsse des rumäniendeutschen Kultur- und Literaturraums sind signifikant, finden aber überwiegend auf thematischer Ebene statt. Sprachliche Unterschiede im Vergleich zur bundesdeutschen Literatur sind entgegen der Erwartungen im Vorfeld minimal. Ganz vereinzelt sind lexikalische sowie syntaktische Divergenzen erkennbar. Kritik an der Elterngeneration vor dem Hintergrund einer etwaigen NS-Vergangenheit und dem Nichtstattfinden ihrer Aufarbeitung begünstigen die Abkehr von traditionellen Stilen und fördern die Experimentierfreudigkeit. Jedoch wird diese Kritik bei Wagner sehr subtil geübt und transportiert, direkte oder persönliche Anfeindungen sucht man vergebens. Viel offensichtlicher ist der Drang zur literarischen Mitte: Den Texten ist die

43 Ebenda, S. 11.
44 Ebenda, S. 12.
45 Vgl. Soldat: Wenn der Mond bellt.
46 Wagner: Der Mann, der Erdrutsche sammelte, S. 19.
47 Ebenda, S. 21.

Orientierung an deutschen Schriftstellern sowie an freiheitlich-westlichen Werten inhärent. Dieser Effekt wird zusätzlich durch den Einfluss der Diktatur verstärkt. Durch die Zunahme der Repression und die Ausweitungen der zensorischen Macht seitens des Staates wandte sich Wagner vermehrt von der kommunistischen Ideologie ab. In seinen Texten wird die Kritik ebenfalls deutlich: Zunächst subtil, wie noch in *Der Anfang einer Geschichte*, dann, als er bereits ohne Anstellung war und auf die Genehmigung seiner Ausreise wartete, im Rahmen offener und verzweifelter Dissidenz.

Der Einfluss der Diktatur war auch in seiner Prosaliteratur lange zu spüren, die Verzweiflung verfolgte Wagner offenbar bis nach Deutschland; tatsächlich ist sie noch in *Giancarlos Koffer* nachzulesen, wo vielen Texten ein Bedrohlichkeitsmoment innewohnt. Erst mit *Der Mann, der Erdrutsche sammelte* scheint Wagner sich differenziert mit den Vorkommnissen auseinandersetzen zu können.

In Deutschland angekommen, verarbeitet der Autor überwiegend die Beobachtungen der Banalitäten des Stadtlebens mit seinen Facetten der Freizeitgestaltung und Unterhaltungsindustrie und arbeitet dabei schonungslos ihre zeitweilige Lächerlichkeit sowie die Unterschiede zur eigenen Herkunft heraus. Da Wagner Muttersprachler ist, der jedoch seine ganze Jugend und Teile seines Erwachsenenlebens in einer gänzlich differenten Kultur verbracht hat, hat er die einmalige Möglichkeit, sich durch die Augen des fremden Beobachters und der Werkzeuge der Einheimischen zu bedienen. Während bundesdeutsche Literaten in ihrer Kürzestprosa schlichtweg die Geschehnisse einer unaufgeregten und banalen Epoche behandeln,[48] hat Wagner noch „etwas zu sagen".

Die Kürzestprosa Richard Wagners stellt daher ein umfangreiches, breit gefächertes und unterschätztes Feld dar, das mehr Aufmerksamkeit vonseiten der Rezensenten und der Wissenschaft einerseits, vom breiten Leserpublikum andererseits, verdient, als ihm bisher zuteilwird. Vor allem die frühen, noch in Rumänien erschienenen Texte lassen ein einmaliges Bild der damaligen Lage in den Jahren der sozialistischen Diktatur entstehen und sind ein rares Zeugnis der schwindenden deutschen Minderheit und ihrer, aller Voraussicht nach letzten, Schriftstellergeneration.

48 Vgl. Meyer: Die deutschsprachige Kurzgeschichte, S. 141.

„Die Archäologie der Person“[1]

Richard Wagners *Hotel California 1* und *2*

ROBERT ELEKES

In den Gedichtbänden *Hotel California 1*[2] (1980) und *Hotel California 2*[3] (1981) setzte Richard Wagner fort, was er im Band *Die Invasion der Uhren*[4] (1977) angefangen hatte: die Abkehr von den aphoristischen Harlekinaden und der sachlich ironischen Aktionsdichtung, die seine Lyrik vor 1975, also vor der Auflösung der Aktionsgruppe Banat gekennzeichnet hatte. In einem Interview mit Emmerich Reichrath aus dem Jahr 1977 beschrieb er diese neue Ausrichtung seiner Lyrik folgendermaßen:

> Das Gedichtmodell aus dem *klartext*[5] war nicht mehr weiter verwendbar, weil ich den unabweislichen Eindruck hatte, in dieser Gedichtform nichts mehr zu der bereits eingekreisten Problematik hinzufügen zu können. Das Problem stellte sich mir vordergründig als die Suche nach einem neuen Gedichtmodell. Ich strebte ein direkteres Verhältnis zur Realität an d. h., dass jetzt im Unterschied zu meinem ersten Band, der die Probleme im nachbrechtschen Reduktionsgedicht verallgemeinert darstellte, ein anderer Blickwinkel in den Vordergrund rückte, der die Verhältnisse eher aus den Einzelheiten des Alltages erfassen wollte. Im Ergebnis kam ich von der aphoristisch zugespitzten Formulierung des Kurzgedichts auf die Formel des langen Gedichts, das mir erlaubte, die Phänomene in ihrer konkreten Widersprüchlichkeit darzustellen.[6]

Während die Kurzgedichte, die Wagner während seiner Zeit als Mitglied der Aktionsgruppe Banat geschrieben hatte, bestimmte Widersprüche des gesell-

1 Richard Wagner: Soundtrack. In: ders.: Hotel California 1. Gedichte. Bukarest 1980, S. 75–79, hier: S. 75.
2 Ebenda.
3 Ders.: Hotel California 2. Gedichte. Bukarest 1981.
4 Ders.: die invasion der uhren. gedichte. Bukarest 1977.
5 Hervorhebung im Original. *Klartext* ist der Titel des ersten Lyrikbandes Richard Wagners aus dem Jahr 1973.
6 Richard Wagner: Direktes Verhältnis zur Realität. Gespräch mit dem Schriftsteller Richard Wagner. In: *Neuer Weg*, 24. Mai 1977.

schaftlichen Seins auf den Punkt brachten und sie durch ihre parodistische Inszenierung entblößten, erkundeten seine langen Gedichte die Verwurzelungen dieser Paradoxa im Alltag und in der Subjektivität des Menschen.

Wagner betreibt in diesen beiden Bänden eine wahre Archäologie der Person und des Alltags. Seine Suche gilt dem, was die Oberfläche verbirgt: Sie jagt den verschleierten Spuren der Macht nach, sie stürzt sich in die Wunden, die im Subjekt und im Alltag durch den Druck der Diktatur entstehen, und sie folgt den revolutionären Fluchtlinien des Bewusstseins.[7] Um dieser geduldigen, oft stockenden und fehlschlagenden Ausgrabung des Sinns eine entsprechende Form zu geben, bevorzugt Wagner das lange, flüssige Gedicht, das im Vergleich zum kurzen, konkreten Gedicht einen Prozess statt eines Produkts, ein Netzwerk von Bruchstücken statt eines konzentrierten Ganzen, einen Bewusstseinsfluss statt einer kristallisierten Aussage darstellt. Wie es im Gedicht *Notizen zur Familienchronik* ausgedrückt wird, brauchen Texte „[…] immer länger/ […], bis sie in deutlicher/ Sprache schweigen".[8]

Wagner versucht in diesen zwei Bänden, zu einer Intensität der Ereignisse und Erlebnisse vorzudringen, die nicht mehr von der Diktatur und ihren Machtdiskursen durchdrungen ist, zu einem Ort des bedeutungsvollen Schweigens, aus dem man die Flucht in die Freiheit antreten kann. *Den Weg der Story gehen* bedeutet für Wagner,[9] Erlebnisse des Alltags, Wahrnehmung, Subjektivität und Macht in ein textuelles und revolutionäres Spiel der poetischen Synapsen und der freien Assoziationen einzubeziehen:

> Die Kugeln fallen über den Rand, kleine
> Korrektur, denen geht man aus dem Weg, wers wagt,
> […]
> Der Weg
> rutscht unter uns weg, weckt mich, wenns soweit ist,
> wir springen dann aufn Wolkenteppich, auf die

7 Die „Fluchtlinie" (fr. ligne de fuite) ist ein Konzept, das bei Deleuze und Guattari die Trajektorie der Deterritorialisierung bezeichnet: „Die Fluchtlinie ist selber ein Teil der Maschine. Das Tier, gleich ob drinnen oder draußen, gehört selbst zur Maschine seines Baus. Das Problem ist nicht, wie man frei wird, sondern wie man einen Ausweg findet oder einen Eingang, einen Seitenweg, einen Korridor usw. Man muß mehrere Faktoren berücksichtigen: die scheinbare Einheit der Maschine, die Art, wie die Menschen selber Maschinenteile sind, die jeweilige Stellung des Wunsches (Mensch oder Tier) zur Maschine." (Gilles Deleuze, Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt am Main 1976, S. 13).

8 Richard Wagner: Notizen zur Familienchronik. In: ders.: Hotel California 1, S. 47–50, hier: S. 49.

9 Ders.: Den Weg der Story gehen. In: ders.: Hotel California 1, S. 73.

Spielzeugwolke, in die Chemie der Ereignisse, wir
sinds dann, das Fliehkraft erzeugende fliegende
Bügeleisen, Kugeln übern Rand, der Wald, das
Wegwerferzeugnis, der Horizont, das Spiel.[10]

Die Wunden im Alltag. *Hotel California 1*

Richard Wagners *Hotel California 1* ist eine systematische und intensive poetische Durchleuchtung des sozialistischen Alltags gegen Ende der 1970er-Jahre. Dabei schweift der Blick des lyrischen Ich wie eine Filmkamera über die Straßen der Stadt, über Wohnungen, über die Kneipen, wo der Alltag heruntergeschluckt wird, bis tief in die Individuen, die in diesen Räumen ihr Leben langsam ableben. Wo immer dieser Blick aber hinfällt, klafft eine Wunde in den Dingen und Ereignissen. Stets bewusste aber nie ausgesprochene Angst, verschleierte Gewalt, unterdrückende Macht – ein Riss erfüllt von bedeutungsvollem Schweigen. Wagners *Hotel California 1* kann als eine Art Entdeckungsreise in diesen Riss gelesen werden, eine Reise, die diese Wunden des Alltags weit aufreißt, vertieft und bis zu einer Intensität vorstößt, die sich als reiner Widerstand entblößt.

Am Morgen war alles in dem Satz,
es lief alles wie am Schnürchen ab,

unterzubringen gewesen. Ich zog
mich an, ging Milch kaufen.

Es gab keine Gründe zur Un
entschlossenheit, aber als mir die

Verkäuferin die Wurst in Scheiben
schnitt, schnitt sie sich in den

Finger, während sie mir die Wurst
einpackte, sah ich ihr auf den blut

enden Finger. Ein Schuldgefühl war
da. Ich dankte sehr betont, als sie mir

das Päckchen, an dem zwei Blutflecken
hafteten überreichte (‚In die Hand drückte‘).

10 Ebenda.

Mein Verhalten glich einem Sich-Verabschieden.
Ich verabschiedete mich in der Form eines

übertriebenen Abschieds. Als ich wieder auf
der Straße stand, konnte ich den Blick

nicht lösen, von den Blutflecken auf dem
Papier. Ich wurde den Eindruck nicht los

Es war etwas passiert, ein Verstoß gegen die Regel.
Der Tag hatte mit einer Wunde begonnen.[11]

Das Gedicht *Der Tag, der mit einer Wunde begann* fängt mit einer für diesen Gedichtband typischen Ambivalenz an. Die ersten drei Zeilen sprechen zugleich die Wirklichkeit des Alltags an, den Glanz seiner Redundanz und seine poetische Verarbeitung: „Am Morgen war alles in dem Satz, / es lief alles wie am Schnürchen ab, / unterzubringen gewesen. […]".[12] Die Synapse zwischen Kaffeesatz und dem geschriebenen Satz deutet darauf hin, wie in Wagners Lyrik Wirklichkeit und Poesie, die Textur des Alltags und der geschriebene Text zusammenfallen. Es handelt sich hier um einen Illusionsbruch, der den Leser darauf aufmerksam machen soll, dass im Text etwas vermittelt wird, obwohl es sich nur um alltägliche Ereignisse handelt, die künstlerisch betrachtet werden. Während der Alltag seinen gewohnten Lauf zu nehmen scheint („[…] Ich zog / mich an, ging Milch kaufen. / Es gab keine Gründe zur Un / entschlossenheit […]"),[13] ereignet sich im wahrsten Sinne des Wortes ein Schnitt im gewohnten Verlauf des Tages.

Während einer gewohnten, konventionellen, kommerziellen Interaktion offenbart sich etwas, das normalerweise verhüllt oder verdrängt wird, etwas, das nicht ausgedrückt werden darf, das unter Zensur steht: „[…] Ich wurde den Eindruck nicht los / Es war etwas passiert, ein Verstoß gegen die Regel".[14] Was sich in einer einfachen Schnittwunde offenbart hat, ist die allgegenwärtige Gewalt und Macht, die den Alltag durchtränkt, die auf jeden Menschen einen Druck ausübt, der nicht kommuniziert werden darf. Die Stille, die die Zensur dem Individuum aufdrängt, wird von einem ebenso stillen Ereignis durchbrochen, das nur das Bewusstsein des Unterdrückten als solches wahrnehmen kann.

11 Wagner: Der Tag, der mit einer Wunde begann. In: ders.: Hotel California 1, S. 11.
12 Ebenda.
13 Ebenda.
14 Ebenda.
15 Ders.: In diesem Sommer. In: ders.: Hotel California 1, S. 7–10.

Auf eine vielsagende Stille, die sich aber anders verwirklicht, setzt Wagner auch in seinem Gedicht *In diesem Sommer*.[15] Durch strategisch eingesetzte Verneinung bzw. doppelte Verneinung kommuniziert Wagner das Gefühl einer Zeit, die einerseits deutliche Veränderungen aufweist, in der aber irgendwie alles gleich geblieben ist. Die Rede ist vom Wechsel von einer Tauwetterperiode, die Anfang der 1970er-Jahre eintrat und auch das Entstehen der Aktionsgruppe Banat möglich machte, zu einer neuen Eiszeit, die von der immer stärker werdenden Machtbesessenheit und dem Personenkult des Diktators Ceaușescu eingeläutet wird. Das Gedicht kann auch als eine Abrechnung mit der Poesie der Aktionsgruppen-Zeit gelesen werden, die aber beteuert, dass sich im Wesentlichen nichts verändert hat (in der Welt und im Text), obwohl eine neue Wirklichkeitswahrnehmung und Poetik Wagners Texte durchdringt.

Spät an diesem Nachmittag fing ich an
darüber nachzudenken wie die Zeit verging in diesem Sommer
Ich war auf den Fersen keines Gedankens
und ich hatte keinen Verdacht
und es war mir auch nicht nach nichts
An diesem Nachmittag mußte ich diesen Nachmittag
in keine Anführungszeichen setzen
Meine Gedanken waren nicht meinen Sätzen voraus
und es ging auch nichts mit mir durch
Dabei war ich gar nicht mit so wenig gar nicht zufrieden
Ich dachte nicht mal: Du mußt wieder was anfangen
und ich sagte auch zu niemanden: Mein Leben beginnt sich zu verändern

Es war auch nicht so als wäre nichts geschehen
und ich dachte nicht einmal daran daß ich mich mal
darüber wundern konnte
Ja, es ist nicht einmal anders gekommen
und keiner hat keinem auf die Schulter geklopft
Die Zeit verging wie eine doppelte Verneinung
Es war nichts was man ungeschehen hätte machen können
[…][16]

In den letzten zwei Zeilen der ersten Strophe ist eine doppelte Verneinung einer Veränderung zu bemerken, zuerst einer, die dem lyrischen Subjekt kommuniziert wird und dann einer, die sich eben durch die vermiedene Mitteilung einer Veränderung offenbart. Durch diese doppelte Verneinung wird aber eine latente, stillschweigende Veränderung angedeutet – eine, die nicht ausge-

16 Ebenda, S. 7.

drückt werden kann oder darf, die nur in der Intensität ihrer Verneinung anklingt. In der zweiten Strophe spielt Wagner auf folgenden Ausschnitt aus der Textcollage *WIR* der Aktionsgruppe Banat an:

> wir haben uns
> auf die schulter geklopft
> und waren zufrieden
> als der große preis verliehen wurde
> einem von uns
> […]
> doch nach etwa drei tagen
> es war ein fehler unterlaufen
> wurde der preis zurückgezogen
> wir klopften uns auf die schulter[17]

Dieser Text, der noch die ironisch euphorische Marke der Aktionsgruppe Banat trägt, kehrt in Wagners *In diesem Sommer* wieder. Während aber *WIR* ein ironisches Kokettieren mit Anerkennung und Zurückweisung darstellt, das im Endeffekt die Integrität der Gruppe und ihre subversiven Ziele betonen soll, wird im Gedicht *In diesem Sommer* ein Bruchteil dieses Textes benutzt, um das Scheitern dieses naiven Bewusstseins auszudrücken. Denn nachdem die Zurückweisung tatsächlich stattgefunden hat und die Aktionsgruppe aufgelöst wurde, „[hat] keiner […] keinem auf die Schulter geklopft".[18]

Nach dieser kurzen Expedition in die Wunden des lyrischen Subjekts und seiner Vergangenheit schweift der Blick auf die Straßen (*Strassenszene*,[19] *Gedicht in der Haltestelle*,[20] *Gedicht für Fußgänger*[21]) Kneipen (*Terrasse*,[22] *Lokal*,[23] *Die Bar „Cora"*, *Freitag nachmittag*[24]), reist mit Zügen (*Elegie auf ein fliehendes Reh*,[25] *Durchs Zugfenster*[26]) und dringt bis in die Wohnungen der Menschen (*Sonntag nachmittag*[27]), um zu verfolgen, wie weitere Wunden sich im Alltag offenbaren. Dabei sprechen die Bilder für sich. Kritik und Widerstand werden nicht durch

17 WIR. In: Ernest Wichner (Hg): Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien – Texte der Aktionsgruppe Banat. Frankfurt am Main 1992, S. 130–149, hier: S. 130f.
18 Wagner: In diesem Sommer, S. 7.
19 Ebenda, S. 17.
20 Ebenda, S. 16.
21 Ebenda, S. 20.
22 Ebenda, S. 18.
23 Ebenda, S. 22.
24 Ebenda, S. 26.
25 Ebenda, S. 13.
26 Ebenda, S. 33.
27 Ebenda, S. 39.

Kommentare ausgedrückt, sondern zeigen sich in der widerspenstigen Wirklichkeitswahrnehmung und dem kritisch geschulten Auge der immanent subversiven Subjektivität.

> Der Müllwagen hievt die Tonne hoch. Langsam
> fällt in sich zusammen, was von uns blieb, in diesen
> Tagen. Die Kinder schießen den Ball hoch in die
> Luft. So, vom Fenster aus, ists wie eine Erinnerung.
> Die Hausfrau drüben wischt die Scheiben
> blank. Kein Luftzug, kein Vorhang, der sich
> bewegt. Man kommt und geht und wischt
> und lebt und alles fällt langsam
> in sich zusammen.[28]

Das Gedicht *Kinobesuch* kann als eine Art ars poetica dieser dokumentarischen Lyrik gelesen werden.[29] In diesen Zeilen vereinen sich die Blicke der Zuschauer im Kinosaal mit dem der Kamera, die sich durch die Welt des Films bewegt und diese durchleuchtet: „[…] Wir / schauten neugierig durch eine spaltweit / geöffnete Tür. Wir blickten verstohlen in / ein Zimmer. Sie stand vor dem Spiegel, schauten / wir uns an? […]“.[30] Wie auch in Wagners Lyrik bewirkt der über die Welt schweifende Blick mehr als eine Bestandaufnahme, es ist ein bedeutungsvoller Blick, der Fragen aufwerfen und neue Assoziationen entstehen lassen soll:

> […] Die
> Filmheldin saß auf dem Rand eines Keller
> fensters und schaute irgendwohin. Wohin sie
> schaute war nicht zu erkennen, da die Kamera
> die ganze Zeit auf ihr verharrte. So wußte man
> also nicht was sie sah. Und auch das Gesicht
> blieb undeutlich, weil die Kamera zu weit
> stand. Es war Tag oder Nacht. Ich wurde
> unruhig. Ich versuchte an die Zwänge zu denken,
> in denen ich aufgewachsen war. Aber die Kamera
> floh still über die Dächer hinweg, aus den
> Zimmern heraus, von den Gesichtern fort. Wann
> habe ich zum letztenmal gedankenlos daher
> geredet? Fieberhaft suchte ich nach einem
> Bild. Aber die Kamera floh. Das Licht flammte
> auf. Rasch verließ ich das Kino.[31]

28 Ders.: Heller Mittag. In: ders.: Hotel California 1, S. 29.
29 Ebenda, S. 37f.
30 Ebenda, S. 37.
31 Ebenda, S. 38.

Die Kamera ist die deterritorialisierende Instanz par excellence. In ihrem Blick gerät das Wirkliche aus seinen Fugen, aus seiner Identität. Das lyrische Ich versucht, eben dieses deterritorialisierte Bild in seiner Subjektivität zu reterritorialisieren, es mit einer Erinnerung zu verbinden, es zu einer Identität des Selbst zu verwandeln. Das Bild widersetzt sich jedoch dieser Reterritorialisierung, es flieht in die Dunkelheit und lässt den Zuschauer mit der Intensität des Erlebten allein.

Dies ist die Dynamik von Wagners Gedichten im Band *Hotel California 1*, die Art, in der seine Gedichte arbeiten und auf den Leser wirken. Die Durchleuchtung der alltäglichen Wirklichkeit soll im Leser keinen Wiedererkennungs- oder Aneignungsprozess bewirken. Die Gedichte fordern nicht zum Interpretieren des Gewohnten auf, sondern zum Erlebnis des Risses, der Wunde, die sich im Gewohnten auftut.

Nicht nur vom Filmischen ist Wagners Alltagswahrnehmung durchdrungen, sondern auch von Massenkultur und Medien. Manchmal stellen diese eine weitere Sackgasse für die Subjektivität dar: „Die Stadt steht auf ihren Möbeln. / Die Leute sehn Fern. Das Spiel läuft".[32] Manchmal sind sie es aber, die freie Kultur und Information, die sie in die verknöcherte Hülle der sozialistischen Welt injizieren und die Auswege möglich machen. Das Gedicht *Exkurs über das Radio* ist ein Kaleidoskop von Nachrichten, willkürlichen kulturellen Assoziationen, Überlagerungen von Politik, Revolution sowie Popsymbolik bzw. Kultur und zusammen gewürfelten Informationen, all das verquickt mit den unmittelbaren existenziellen Erlebnissen, mit einer poetischen Ontologie des Alltags:

Schlaflosigkeit. Che. Angela. Mai.
August. Jan. Das mystifizierte
Jahrzehnt. Wann hab ich zum
erstenmal das Wort ‚Twist' gehört?
Schlaflose Nacht. Das Radio ist
ein großes Auge, das nicht sieht.
Zeitungen, Traumverschnitt der letzten
Jahre. Bilder aus einem schön fotografierten
Film. Mit den unliebsamen Inhalten Duz
verhältnis. Ich, ein vorläufiges Bild von mir. Steinreiche
Fressen. Regierende Schlagzeilen. Übergangsgesellschaft.
Abgründiger Wunsch: Zurückgehen. Hinter die
eigenen Erfahrungen zurück können.
Ach, wir reden uns den Leuten unter
die Schädeldecke. Was dann, Isaac.[33]

32 Ders.: Sonntag nachmittag. In: ders.: Hotel California 1, S. 39.
33 Ders.: Exkurs über das Radio. In: ebenda, S. 84–87.

Das Subjekt ergibt sich nicht dem unbändigen Informationsfluss, und doch ist es dieser Fluss, der die Subjektivität anregt, der das Subjekt wach und nüchtern hält und seinen kritischen Blick schärft. Im Gedicht *Soundtrack* zum Beispiel wird die Erinnerungslandschaft des poetischen Ich mit Popmusik gezeichnet,[34] die sich mit den Geräuschen der Straße, den Stimmen der Gesellschaft, dem stummen Schrei der Momente vermengt und ein wanderndes Bewusstsein ausdrückt. Es ist eine Wirklichkeitswahrnehmung und Poetisierung, die stark an die der amerikanischen Beatgeneration erinnert.

In der Poesie der Beatgeneration erklang der subversive Aufschrei aus der Tiefe des Alltags, aus den Rändern der gesellschaftlichen Existenz. Es war der tierische Schrei einer jungen, von der kapitalistischen Gesellschaft und ihren Werten entfremdeten Schriftstellergeneration. Aus der Intensität einer solchen Entfremdung, und zwar der von den sozialistischen Utopien, von ihrem Absolutismus und dem von diesem entarteten Alltag, schrieb auch Wagner Ende der 1970er-Jahre.

Im Gedicht *Am Ende der Orient Bar* spricht das lyrische Ich seine zeitlich und räumlich entfernte Solidarität mit Allen Ginsberg an,[35] aber auch mit anderen Ikonen der anglophonen Popkultur wie Janis Joplin oder White Snake:

> wie gehts
> ich liege auf meinem Bett
> Rosenstraße 20
> in den Wolken vorm Fenster
> ich schwimme in den Äther
> verschwinde im Sound
> keep on giving me love
> von einem Cover schaut mir
> das altgewordene Gesicht Allen Ginsbergs entgegen
> alles was ich sage ist
> zehn Jahre danach
> jemand meint:
> auf Janis Joplin bin ich durch
> ein Gedicht von dir gekommen
> die Fetische gleich mehrerer Generationen
> ziehen herauf[36]

Dieses komplexe Netzwerk von Anspielungen auf weltbewegende, revolutionäre Ereignisse, auf aufmüpfige Musik und Kunst wirkt über seine referenti-

34 Wagner: Soundtrack, S. 75–79.
35 Ders.: Am Ende der Orient Bar. In: ders.: Hotel California 1, S. 80f.
36 Ebenda, S. 80.

elle Rolle hinaus und deutet auf ein revolutionäres Bewusstsein, auf eine Spannung innerhalb des unterdrückten Subjekts, die immer kurz davor ist, die Grenzen zu sprengen:

> ich liege auf meinem Bett
> Rosenstraße 20
> ich bin ein Brief
> mit ner Dynamitstange drin
> warten
> so cool wie die kaputten Typen aus den Filmen
> wohliges SF-Gefühl
> wenn sie kommen
> gehen sie hoch[37]

Die Assoziationsmaschine:[38] Richard Wagners *Hotel California 2*

Während *Hotel California 1* sich der sozialistischen Wirklichkeit der End-1970er-Jahre mit einer dokumentarischen Lyrik annimmt, die die Regungen der Realität und der Subjektivität zugleich registriert und wiedergibt, konzentriert sich *Hotel California 2* – in umgekehrter Dynamik – auf den labyrinthischen und immanent kreativen Fluss des Bewusstseins, in dem die Wirklichkeit bedeutungsvoll zerfließt. Auch die Form der Gedichte passt sich dieser veränderten Dynamik an. Während in *Hotel California 1* ein flüssiger poetischer Diskurs zu erkennen ist, der den Blick eines Menschen oder einer Filmkamera nachahmt, sind die Gedichte in *Hotel California 2* voller Ellipsen und Brüche, die für die Gedankensprünge, Assoziationen und Synapsen des Bewusstseins stehen.

Deleuze und Guattari beschrieben Kafkas Schreiben als Ausdrucksmaschine.[39] Eine Maschine, die aus dem Einzelnen einen kollektiven Ausdruck macht, ihn mit der intensiven Stimme einer ganzen Gemeinschaft aufklingen lässt. Wagners poetischer Bewusstseinsfluss manifestiert sich in seiner ganzen Spezifität und Besonderheit auch als kollektiver Ausdruck, der bestimmte Probleme und das Unbehagen der Gemeinschaft widerspiegelt. Wir haben es also auch in *Hotel California 2* mit einer engagierten Subjektivität zu tun. Im Gedicht *‚mein leben' oder die story vom nachmittag des 11 november 1976* spricht Wagner seinerseits eine Assoziationsmaschine an, die wie bei Kafka Aussetzer hat, sich in die Tiefe der Stille und in die Intensität des Schweigens flüchtet:

37 Ebenda, S. 82.
38 Richard Wagner: ‚mein leben' oder die story vom nachmittag des 11 november 1976. In: ders.: Hotel California 2, S. 19.
39 Deleuze, Guattari: Kafka, S. 27.

es ist wie wenn der ton zeitweise aussetzt
stumme bilder
die zeit vergeht ruckweise
die assoziationsmaschine setzt immer wieder aus
ich bin die verlängerung
meiner gefühle am telefon spreche ich betont langsam
„ich lausche meiner stimme“
lehne mich an die wand
der telefonzelle
wie einer der sich auf ein gemütliches gespräch einstellt
aber ich sag nur
halbe sätze
nur ruckweise
komme ich mit der information voran
die wörter stellen sich unregelmäßig ein
kopf wo ist dein fließband
heute
draußen hämmern preßlufthämmer
schöne tautologien
[…][40]

Die Assoziationsmaschine stockt in diesem Gedicht wegen des Bewusstseins des Abgehörtseins, das plötzlich eintritt und das Erlebnis eines Telefongesprächs verfremdet. Das poetische Ich assoziiert diesen Moment mit dem plötzlichen Stummwerden eines Filmes, dem Aussetzen des Tons, das den Bildern eine unerwartete Intensität verleiht. Auch das Bewusstsein des Abgehörtseins raubt dem Sprecher die Stimme, die Freiheit seines Ausdrucks. So kommt es, dass das poetische Ich in „halben sätzen“, in Bruchstücken spricht und sich selbst von draußen sieht, wie in einem Film, dessen Ton ständig aussetzt: „aber ich sag nur / halbe sätze / nur ruckweise / komme ich mit der information voran / die wörter stellen sich unregelmäßig ein“.[41]

Oft begleiten die Gedichte aus *Hotel California 2* die Wanderung des Bewusstseins, das den Alltag mit auf neue Assoziationswege nimmt. Im Gedicht *auf dem wohnungsamt* wird der Gedankengang eines Wartenden dargestellt,[42] der zugleich die bürokratische Maschine, die sozialistische Hierarchie und die Wunschlandschaft des Individuums durchstreift:

40 Wagner: ‚mein leben‘, S. 19.
41 Ebenda.
42 Ders.: auf dem wohnungsamt. In: ders.: Hotel California 2, S. 32f.

denkst du an sex
beim anblick der dame hinter den akten
jetzt fehlt gerade noch das wort „attraktiv“
dann ist das begriffsarsenal voll
denkst du
was denkst du
sitzt da auf den stühlen
auf der warteliste
rückst auf
wie weit bist du schon
aufgerückt auf der warteliste
im berufsleben
bist du vielleicht schon *ganz* oben
wie weit oben bist du denn
kannst du dir schon hoffnungen machen[43]

Dass der Gedankengang mit einem erotischen Moment anfängt, ist kein Zufall. Um einen ironisierenden Effekt zu erzielen, werden hier die sexuellen Triebe und Wünsche mit den Aufstiegsambitionen des sozialistischen Jedermanns überlagert. Der poetische Bewusstseinsfluss in *Hotel California 2* verläuft auch oft in metatextuellen Bahnen. Das Gedicht *lebens größe oder das panorama der begriffe*,[44] das dem rumäniendeutschen Literaturwissenschaftler und -kritiker Gerhardt Csejka gewidmet ist, kann man als eine selbstreflexive Zerlegung der wirklichkeitsnahen Poesie lesen und als ein Versuch über die Greifbarkeit des „unbegreiflichen“.

zusammengeschnürte septembertage
tage wie kürzel
schönwettertage
rasselnder verkehr
in den verkehr eingefädelt
in wohnungen
zwischen wänden
so setzt es sich ab in den rillen unserer worte
das fremde
tage wie ein gedicht[45]

43 Ebenda, S. 33.
44 Richard Wagner: lebens größe oder das panorama der begriffe. In: ders.: Hotel California 2, S. 40–43.
45 Ebenda, S. 40.

Wieder ereignet sich der poetische Bewusstseinsfluss aus der Ontologie des Alltags und stellt die Dynamik dar, in der sich die Textur des Wirklichen mit dem geschriebenen Wort vereint: „so setzt es sich ab in den rillen unserer worte“.[46] Dem unmittelbaren Ereignis wiedersetzt sich etwas, und zwar das unstillbare Bedürfnis des Menschen nach einem System, das dieses Ereignis greifbar, beherrschbar macht. Dieser Art von rationaler, analytischer Wirklichkeitsverarbeitung wird eine poetische entgegengestellt, die nicht versucht, den Riss, den Bruch, den das Ereignis verursacht, zu überbrücken, sondern ihn seine ganze Intensität durchlaufend vertieft.

das ewige bedürfnis den dingen
ein muster aufzuprägen
sie greifbar zu machen
die sehnsucht nach dem
begriff
während wir reden geraten uns realitäten dauernd
zu hypothesen
die abläufe werden durch ihre erklärungen verdrängt
[…]
unsere frage hat system
unsere gedichte haben system
unsere literatur hat system
unser system hat system
es funktioniert
unaufhaltsam
schieben wir uns über den rand
stockt uns der atem
plötzlich das „unbegreifliche“
als die stimme von victor jara
an einem geschirrseptembermorgen
die sanfte stimme von victor jara
eine lücke im system[47]

Die Dynamik, die Wagner hier bezeichnet, ist die des Kleinwerdens. Der poetische Bewusstseinsfluss muss aus dem System, d. h. aus den verknöcherten Mustern, aber auch aus dem System der Diktatur hinausführen. Die Aussage,

46 Ebenda.
47 Ebenda, S. 42.

dass alles – Fragen, Gedichte, Literatur und das System – ein System hat, deutet darauf hin, dass in allem der Keim des Absolutismus steckt, der alles beherrschen und benennen will.

Die revolutionäre Dimension der poetischen Vertiefung des alltäglichen Erlebnisses wird auch durch die Anspielung auf den chilenischen Musiker und Freiheitskämpfer Victor Jara angesprochen. Victor Jara stellt in Wagners Gedicht in doppeltem Sinne eine „lücke im system" dar, und zwar als eine revolutionäre Subjektivität, die das absolutistische Denken einer Diktatur durchbrochen hat, und zugleich als Bruch, als freier Assoziationsfluss, der sich durch das Hören von Jaras Stimme ereignet. Wagner steckt in diesem Gedicht die wesentlichen Strategien und Ziele seiner Lyrik ab, die versucht, aus der Wirklichkeit einen intensiven und revolutionären Ausdruck zu gewinnen. Die Gedichte in *Hotel California 2* wirken wie ein stiller Aufruf zum Wachwerden und zum intensiven Erleben der komplexen und bedeutungsträchtigen Wirklichkeit, die an jeder Ecke eine Lücke, eine Fluchtlinie aus dem System, aus dem Mechanismus offenbart:

verunsichernde stimme eines
augenblicks
kreisende platte
schwindelerregendes kreisen
schleuder uns hinaus aus dem mechanismus des
mechanismus
plötzlich einsetzendes gespräch
wie das plötzliche einsetzen
eines bluestitels „aufatmen"
die realität gibt sich einen ruck
das ist das system dieses gedichts[48]

So kann man die hier am Beispiel von Richard Wagners Lyrik erörterte engagierte Subjektivität der rumäniendeutschen Literatur am Ende der 1970er- und am Anfang der 80er-Jahre als eine Gegensubjektivität verstehen, die sich der zur Wahrheit, zum Zentrum erhobenen Subjektivität des Diktators wiedersetzt, sie in das Spiel der unzähligen gesellschaftlichen Stimmen verwickelt und dadurch zu einem von vielen Wahrheitsereignissen macht. Auch die Wahl des Alltags, des unvermittelten Erlebnishaushaltes als Brennpunkt der Literatur kann man in diesem Licht verstehen. Es ist eine Widerstandsstrategie

48 Ebenda, S. 43.

gegen die absolutistische und idealistische Selbstinszenierung der Macht. Die ideelle Einheit der Macht wird in ihre kleinsten alltäglichen Auswirkungen zersplittert, ihre Autorität wird dadurch in jeder noch so gewöhnlichen Geste, in jeder noch so banalen Assoziation angezweifelt. Der Ausdruck des Erlebnisbereiches des Unterdrückten verwandelt sich somit in eine riesige Geografie des Widerstands.

Wahrnehmung, Verfremdung, Erkenntnis

Rezeptionsästhetische Perspektiven auf das Prosawerk Richard Wagners

CHRISTINA ROSSI

Das literarische Schaffen des Schriftstellers Richard Wagner kann man unumwunden als eines bezeichnen, das seit seinen Anfängen zumindest auch geprägt ist von einer sensiblen Aversion gegen den unreflektierten Umgang mit Wahrnehmungs- und Deutungsmustern oder konventionellen Werten und Paradigmen. Früh schon geht von seinem noch primär lyrischen Werk ein explizit gesetzter Impuls aus, beim Leser kritisches Denken und eine mehrdimensionale Sicht auf die eigene Lebensrealität anzuregen. In seinem zweiten, 1977 veröffentlichten Lyrikband *die invasion der uhren* ist das „den Kleinbürgern" gewidmete Gedicht *Die Geisterbahn* in diesem Sinne zu lesen. Es beginnt mit den Zeilen:

> vergebliche einblicke in den alltag keine aussicht geschichtslos
> sie kennen die preise der erkenntnis rechnen sie vom lohn ab
> das geistige abenteuer wird von der höhe des eintrittsgeldes bestimmt
> sie lassen sich auf nichts ein sie sind nicht in bewegung
> sie sind in keiner bewegung sie sitzen auf dem angestammten platz.[1]

Die Prosa, die Richard Wagner nach seiner Ausreise 1987 und vornehmlich dann seit 1995 in Form von Romanen publiziert, tritt auf den ersten Blick in große Distanz zu diesem faktisch engagierten Schreiben seiner ersten Schaffensphase in Rumänien. Ganz anders als zuvor – so die These dieser Ausführungen – findet sich in dieser Prosa die viel subtilere und erzähltheoretisch komplexe Dimension eines narrativen Mechanismus, der letztlich doch nichts anderes bewirkt, als gängige Strukturen der subjektiven Wahrnehmung und des Verhaltens zu reflektieren.

1 Richard Wagner: die invasion der uhren. Bukarest 1977, S. 68.

Das Motiv der Wahrnehmung greifen die Texte Wagners in vielfacher Variation hinsichtlich ihres dynamischen Potentials thematisch wie narrativ auf. Als zugleich inhaltlich vermittelte Perspektive wie auch erzähltheoretisch mitverhandelte Größe stellt es sich als eine Konstante im Werk Wagners heraus, die nicht nur diverse Genres seiner literarischen Betätigung, sondern auch seine bald 50 Jahre erfassende Schaffensphasen umspannt. Mit dem hier gesetzten Erkenntnisziel des Motivs der Wahrnehmung korreliert es denkbar elegant, als Methode für die Analyse der Texte Erkenntnisse und Begriffe der Rezeptionsästhetik und der mit ihr verknüpften Erzähltheorie heranzuziehen, die wiederum primär auf die Wahrnehmungsmechanismen des Lesers im Rezeptionsprozess abstellen. Nicht zuletzt auf die Idee des textorientierten Intentionalismus nach Tom Kindt zurückgreifend soll im Folgenden in Form einer an das close reading angelehnten textnahen Strukturanalyse nachvollzogen werden,[2] wie drei exemplarische Romane die Wahrnehmung des Rezipienten im Leseprozess steuern und so zugleich eine thematische Konstante dieses Motivs perpetuieren. Beide Ebenen aber – die narrative wie die thematische – erlangen erst durch die ästhetische Verknüpfung Eindringlichkeit, die darum auch im eigentlichen Zentrum der Ausführungen stehen soll.

Die Analyse wird dabei von dem Interesse geleitet, nachzuvollziehen, auf welche spezifische Weise die narrative Konstruktion der Texte deren Aussage- und Bedeutungsstrukturen offenlegt und bedingt. Eine besondere Funktion kommt dabei dem hier so bezeichneten erzählerischen Bruch zu. Denn die Bedeutungsstrukturen der Texte entfalten sich im Lektüreprozess – so die Argumentation dieser Ausführungen – erst nach einem erzählerischen Bruch vollständig, weil sie nicht nur in der Figurenkonstellation angelegt sind, sondern auch den Leser involvieren: Erst der seine eigene Manipulation wahrnehmende Leser kann die Distanz zum Text einnehmen, die notwendig ist, um dessen ästhetische Dynamik zu erkennen.

Als Basis der Ausführungen sollen die drei Romane *Lisas geheimes Buch* (1996), *Miss Bukarest* (2001) und *Das reiche Mädchen* (2008) dienen. Zunächst wird jeder Text einzeln unter dem Fokus spezifischer narrativer Strategien zu diskutieren sein, anschließend werden die Analysen mit Ausführungen zum literarischen Effekt der Verfremdung zusammengeführt.

2 Vgl. hierzu Tom Kindt: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Tübingen 2008, S. 14–18.

Lisas geheimes Buch: Überlegenheit und Objektivität

Lisas geheimes Buch aus dem Jahre 1996 ist einer der drei sogenannten Berlin-Romane, die Richard Wagner in den Jahren 1995 bis 1998 schrieb. In ihnen flanieren männliche Erzähler, jeweils Journalisten oder Schriftsteller, durch die Großstadt Berlin. Sie reflektieren und gestalten ihren Alltag, der von Beziehungen zu Frauen, teilweise zu Prostituierten, dominiert wird. In *Lisas geheimes Buch* ist die Figur der Prostituierten sogar die Protagonistin des Romans – Lisa. Der Journalist Franck lässt sie ihre Geschichte auf Tonband sprechen. Lisa gibt dabei sehr offen Einblicke in ihre Lebensumstände und ihre pragmatische Haltung zu ihrer Tätigkeit.

Man könnte aus gendertheoretischen Gesichtspunkten sicherlich argumentieren, dass und inwiefern dieser Text primär die Rolle der Frau verhandelt; kultursoziologisch wäre das Prostitutionsmilieu das große Thema des Romans – denkbar überdies, die Sexualität des männlichen Protagonisten als Rezeptionsfokus zu setzen. Die Rezensenten Walter Hinck (*FAZ*)[3] und Markus Seidel (*Berliner Zeitung*)[4] entschieden sich für eine Fokussierung auf das vordergründige Thema des Romans: die Prostitution. Auch Dorothea Dieckmann las das Buch für die *ZEIT* als „Romanbericht über den Alltag einer in einem kleinen Neuköllner Bordell angestellten Teilzeit-Prostituierten".[5] Anhand erzähltheoretischer Anknüpfungspunkte lassen sich jedoch jenseits dieses scheinbar dominierenden Themas durchaus völlig andere Sinnpotentiale eröffnen.

Das Bild der Prostituierten kann dabei auch für diese Ausführungen als erster Anknüpfungspunkt dienen. Denn mit seiner Setzung wird bereits zu Beginn des Buches ein Klischee aufgerufen. Schon der Klappentext zielt darauf ab, wenn es dort heißt: „Lisa ist dreifache Mutter, Hausfrau – und Hure."[6] Der Leser begegnet dem Text mit einer Vorannahme, die dieses Klischee im konventionellen Sinn besetzt: Gemeint ist damit zunächst ein Vorverständnis über die Rollenverteilung zwischen Mann und Frau, überdies auch die gesellschaftliche Empörung gegen die Männer, die das Gewerbe in Anspruch

3 Vgl. Walter Hinck: Ziemlich geheim aber wenig klassisch. Richard Wagners Dirnen-Roman. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. Oktober 1996, S. 38.

4 Vgl. Markus Seidel: Richard Wagner öffnet ‚Lisas geheimes Buch' und eine Prostituierte erzählt. In: *Berliner Zeitung*, 28. September 1996, <http://www.berliner-zeitung.de/richard-wagner-oeffnet--lisas-geheimes-buch--und-eine-prostituierte-erzaehlt-ein-geiler-galan-nach-dem-naechsten-16766908>, 13.12.2017.

5 Dorothea Dieckmann: Es besser haben. In: DIE ZEIT, 15. November 1996, <http://www.zeit.de/1996/47/Es_besser_haben>, 13.12.2017.

6 Richard Wagner: Lisas geheimes Buch. Berlin 2007 (Taschenbuchausgabe), Klappentext rückseitig.

nehmen, wie zugleich gegen die häufig kriminelle und frauen- bzw. menschenrechtsverachtende Organisation des Milieus, und weiterhin das gesellschaftliche Unverständnis für die sich in das Gewerbe hineinbegebenden Frauen. Das Klischee der Prostitution impliziert zudem, um nun von der gesellschaftlichen wieder auf eine genderperspektivierte Sicht zurückzukehren, den Mechanismus weiblicher Unterwerfung unter die finanzielle und körperliche Dominanz des Mannes. Die Erwartungshaltung des (impliziten) Lesers ist so bereits zu Beginn der Lektüre von diesen Vorannahmen bestimmt.[7]

Die Hingabe der Frau einerseits und der Machtanspruch des Mannes andererseits sind durchaus archaische sexuelle Korrelate, die dieser Roman bereits durch die Setzung seines Themas diskutiert. Mit dem Versuch, eine Prostituierte von ihrer privaten Seite zu zeigen und selbst zu Wort kommen zu lassen, entwirft das Buch hingegen das Bild einer exemplarischen Frau in ihrem dezidierten Anspruch auf eine selbstbestimmte sexuelle und weibliche Identität. Denn Lisas gesamte Erzählung ist davon geprägt, sich selbst in Bezug auf ihre Kunden und ihre Kolleginnen als überlegen darzustellen. Sie könne Männer auf den ersten Blick einordnen und durchschauen, deren Vorlieben erkennen und ihnen geben, was sie wollten – oder es ihnen vorenthalten: „Du musst lernen, denjenigen, der vor dir steht, blitzschnell einzuschätzen. Wie ers mag, was er mag."[8] Permanent betont Lisa ihre eigene finanzielle und emotionale Unabhängigkeit: „Ich hatte ein Ziel. Und das stand bei mir im Vordergrund: Geld, Geld, Geld."[9] bzw. „Du denkst in dem Moment nicht an den Mann. Jeden Mann angucken wie einen Tausendmarkschein".[10] Sexualität und Macht werden so aus dem Kontext der männlichen Dominanz herausgelöst und schließlich sogar verkehrt. Lisa gibt sich als autonome Frau, die sich freiwillig und sogar gerne prostituiert: Dies

7 Im Folgenden ist der Begriff des Lesers immer als potentieller, das heißt impliziter Leser nach Iser zu denken. Der Begriff des impliziten Lesers basiert auf einem Textverständnismodell der Rezeptionsästhetik, das davon ausgeht, dass ein Text bestimmte Strategien der Leserlenkung enthält und die Leseinstanz insofern mit dem Text verbunden ist, als der Text dem Leser bestimmte Deutungs- und Erfahrungsangebote macht, die vom Leser wahrgenommen bzw. angenommen werden müssen (Idee der intersubjektiven Zugänglichkeit bestimmter Wirkungspotentiale). Vgl. hierzu: Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. München 1984; Tilmann Köppe, Simone Winko: Neuere Literaturtheorien. Stuttgart 2008, S. 85–89.

8 Wagner: Lisas geheimes Buch, S. 41.

9 Ebenda, S. 38.

10 Ebenda, S. 44.

bricht deutlich mit der – vom Prostitutionsklischee initiierten – Erwartungshaltung des Lesers.

Über weite Teile des Buches kommt Lisa selbst zu Wort,[11] und der Roman versucht, ihre milieubedingte Ausdrucksweise so authentisch abzubilden, dass Lisas Stimme und Geschichte nicht durch den Erzähler Franck verfälscht oder vereinnahmt werden, sondern im Gegenteil ihre Ausdrucksweise direkt wiedergegeben und nicht durch den Erzähler zensiert oder gefiltert werden. Der Leser erfährt so das Anliegen des Textes als eines, dem die authentische Vermittlung von Lisas Geschichte wichtig ist, da ihre Selbstbestimmung – in Form des „Erzählens ihrer selbst" – gerade durch diese Konstruktion gewährleistet bleibt. Man kann dem Roman insofern zugutehalten, dass er einer Frauenfigur, die selbst nahezu keine öffentliche Stimme hat, zu einer solchen verhilft.[12] Die Tatsache, dass Lisa selbst für sich sprechen kann, erhöht den Grad der Autonomie ihrer Figur. Zugleich verringert ihre authentische Ausdrucksweise die Distanz zwischen Leser und Text, die wiederum den Leser umso mehr für die Belange des Textes und der Figuren einnimmt.

Scheint es dem Leser angesichts dieser Befunde, als sei die selbstbestimmte, unabhängige Lisa die eigentliche Erzählerin des Buches, so zeigt ein aufmerksamer Blick auf die narrative Konstruktion des Romans hingegen wiederum ein anderes Bild: Denn tatsächlich ist Lisas Geschichte in die eines Mannes eingebettet. Das ist zum einen die private Geschichte Francks um die frisch zerbrochene Beziehung zu einer anderen Frau und zum anderen dessen journalistische Recherchearbeit. Während Lisa zwar ihre Geschichte initiiert und sie Franck nur zu von ihr gewählten Zeiten besucht und auch selbst bestimmt, worüber sie spricht, wird die Geschichte Lisas im Roman durch Franck rekapituliert und in diesem Rahmen in seinem Tempo, in seinem Lebenszusammenhang erzählt. Franck ist der Erzähler der Geschichte, die im Grunde seine ist. So ist *Lisas geheimes Buch* eben doch nicht die eigene Erzählung Lisas, wie der Titel es suggeriert. Diese Beobachtung eröffnet nun neben der schon ambivalent angelegten „selbstbestimmten Prostituierten" erneut einen Mechanismus von Vereinnahmung und Über-/Unterordnung, dieses Mal auf der narrativen Ebene.

---

11 Dem Buch lagen im Übrigen tatsächlich Tonbandaufnahmen mit einer Prostituierten zugrunde, vgl. Richard Wagner, Christina Rossi: Poetologik. Der Schriftsteller Richard Wagner im Gespräch. Klagenfurt 2017, S. 72.

12 Dies wiederum erinnert an den Essay *Can the Subaltern Speak?* (1988) von Gayatri Spivak, die das Für-sich-selbst-sprechen-Können im Kontext des postkolonialen Diskurses, auch aber des Gender-Diskurses, anhand marginalisierter Bevölkerungsgruppen diskutiert (vgl. Gayatri Spivak: Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Wien 2007).

Franck begegnet Lisa zunächst offen, respektvoll und objektiv. Im Gegensatz zu anderen Männern motiviert ihn scheinbar nicht primär ein sexuelles Interesse sondern (auch) das am Menschen bzw. an der Frau hinter der Fassade. Lange lässt Franck die Monologe von Lisa unkommentiert stehen und gewährt ihren Gedankengängen freien Lauf. Er gibt sich vorurteilsfrei und als idealer, einfühlsamer Zuhörer – und inszeniert sich damit zugleich als vertrauenswürdiger Erzähler. Doch es fällt auf, dass Franck Lisa im Gespräch nicht lange so unvoreingenommen entgegentreten kann, wie er (suggerieren) möchte. Der Text schafft erzählerisch zunächst ein scheinbar harmonisches Gefüge, das er nun gezielt stört: Der Leser muss dafür nicht nur aufmerksam sein, sondern auch bereit, seine Sympathien und Denksysteme aufzugeben. Denn mehr und mehr entstehen auf Francks Seite Gefühle – für, aber auch gegen Lisa. Unvermittelt beginnt er, das von ihr Erzählte zu hinterfragen. Während die ersten Reflexionen Francks noch nurmehr kommentierenden Charakter besitzen, kippt dies ganz plötzlich:

> Er fragt nicht weiter. Mal sehn, denkt er. Mal sehn, was sie erzählt. Er will nicht mißtrauisch werden, und er wird es doch. Nicht mißtrauisch werden, denkt er. Das geht nicht.[13]

Der Leser beobachtet Franck hier in einem Moment intimer Ehrlichkeit und großer Selbstreflexivität. Er erhält keine von Franck zensierte Version seines erzählerischen Innenlebens, sondern wird scheinbar vollumfänglich offen ins Vertrauen gezogen. Das mittelbar Erzählte nähert sich durch den hohen Grad an Einbeziehung und Authentizität einer unmittelbaren Erzählweise an; die Distanz zwischen Leser und Erzähler verringert sich, die Einfühlung wächst im gleichen Grad. Doch zugleich geben Francks Äußerungen dem Leser Grund, die Figur in ein kritischeres Licht zu rücken. Denn obwohl Franck hier noch an seinem guten Willen festhält, nimmt das Misstrauen Lisa gegenüber Überhand. Er versucht, Lisa im Gespräch auf bestimmte Themen zu lenken und zu bestimmten Aussagen zu veranlassen und unterstellt ihr schließlich, sie inszeniere sich vor ihm auf eine bestimmte Art und Weise, die jedoch nichts mit der „Wahrheit" zu tun habe: „Das ist doch nicht wahr, denkt Franck. Sie redet, und das Gerede läuft ihr davon. […] Er glaubt ihr gar nichts mehr. Sie blickt an ihm vorbei und redet."[14] Nachdem Franck die Erzählung Lisas nach und nach für unglaubwürdig hält, hinterfragt er schließlich Lisa selbst: „Sie verschweigt Dinge, denkt Franck. Sie schönt."[15] Schließlich sagt er

13 Wagner: Lisas geheimes Buch, S. 31.
14 Ebenda, S. 49.
15 Ebenda, S. 55.

sogar zu sich: „Ich darf ihr nicht zeigen, dass ich mir ein Bild von ihr mache, das nicht nur von ihr selbst bestimmt wird."[16]

Dieser weitreichende Satz, der Deutungshoheit und Identitätskonstruktionen durch Dritte direkt thematisiert, beinhaltet einen klaren erzählerischen Bruch, weil er die in Spannung versetzte Distanz zwischen Leser und Erzähler endgültig reißen lässt. Beide Figuren – Lisa und Franck – erscheinen durch diesen Satz unvermittelt in einem anderen Licht. Lisas Unabhängigkeit und Selbstdarstellung werden untergraben. Dies ändert auch den Blick des Lesers auf sie. Zugleich wird deutlich, dass in dem scheinbar objektiven Erzähler auch eine gegenläufige Haltung existiert, die Neutralität unmöglich macht, die sich von persönlichen Affekten nicht lossagen kann, die schließlich das Verhältnis der beiden belastet. Diese Konstruktion sensibilisiert den Leser ganz konkret dafür, die in Persönlichkeiten angelegten Ambivalenzen zu erkennen und anzuerkennen und fixierende Zuschreibungen zu hinterfragen. Denn die beiden Figuren des Romans sind nicht in Schemata wie gut/böse, überlegen/unterlegen, klug/naiv etc. zu bringen. Sie vereinen dichotomische Zuordnungen und bedingen sich darin gegenseitig – was sich vor allem im Pendeln der dem anderen gegenüber insgeheim empfundenen Überlegenheit spiegelt. Subversive Machtpotenziale und subtile Mechanismen der Identitätskonstruktion beherrschen so die Figurenebene. Die Prostitution als Thema des Romans ist bereits an dieser Stelle ein nur noch oberflächlich-motivisches, das vielmehr auf tiefer greifende Strukturen hinweist.

Doch dieser Bruch besteht in erster Linie auch in der Entfremdung des Lesers vom Erzähler, der als Referenzanker des Erzählten zunächst in hohem Maße das Vertrauen des Rezipienten genießt. Der Leser nimmt den nun Lisa persönlich (ab)wertenden Erzähler Franck gezwungenermaßen mit einigem Befremden als bevormundend wahr. Der Vertrauensverlust erzwingt einen bewussteren Lese- und Rezeptionsprozess, denn der Leser beginnt, die Figur, der er zuhört, zu hinterfragen. Und genau das wird an dieser Stelle zum Appell: Die Frage danach, was man von einer „Geschichte" – sei sie vom Betroffenen selbst oder einem vermeintlich neutralen Erzähler berichtet – glauben kann, ob man dem Erzähler – was für eines „Textes" auch immer – in dessen Bewertung folgen kann, oder sich kritisch von ihr lossagen und seinen eigenen Blick auf etwas finden sollte (zugleich aber auch nicht verkennen darf, dass auch dieser „eigene" Blick nie neutral ist), mündet in die Problematisierung von Deutungshoheit – hier etwa als Überlegenheit über den Erzählvorgang und über den Entwurf von Identität. Objektivität, Emanzipation und

16 Ebenda, S. 56.

Autonomie – in den Romanfiguren thematisiert – werden so auch vom Leser selbst eingefordert.

Miss Bukarest: Erzählerische Unzuverlässigkeit und Ambivalenz

Fünf Jahre später, im Jahre 2001, veröffentlicht Wagner den Roman *Miss Bukarest*. Der Erzähler Dinu, ein Rumäne, betätigt sich in Berlin als Privatdetektiv. Dinu war in Rumänien Mitarbeiter des Geheimdienstes Securitate. Er erfährt nun von dem wahrscheinlich unnatürlichen Tod Erikas, seiner früheren Geliebten, und setzt alles daran, herauszufinden, was mit ihr passiert ist – und warum. Das Leitmotiv der Erkenntnis organisiert den Textverlauf: Mit all seiner Energie versucht er, sich Erinnerung und Hintergrundwissen zu verschaffen. Die Unterlegenheit im Wissen gegenüber seinem Gegenspieler, der sich ihm immer wieder entzieht, bedeutet für Dinu eine subjektiv unerträgliche Machtlosigkeit. Auch dieser Text eröffnet so auf inhaltlicher Ebene eine polarisierende Struktur von Macht und Ohnmacht und verknüpft beide Aspekte erneut direkt mit dem „Wissen über jemanden".

Erika wird als Schlüsselfigur in Dinus Biografie thematisiert. Dabei fällt auf, dass sie ausschließlich als männlich dominierte Figur präsentiert wird. Sie kommt, anders als Lisa in *Lisas geheimes Buch*, nicht selbst zu Wort, doch sie ist Anlass des Buches, sie stellt sozusagen die narrative Achse dar, denn die gesamte Handlung ist auf sie bezogen. Erika ist und war nicht als Mensch relevant, sondern als Frau, genauer: als erotisches Objekt, Gegenstand ihrer Sehnsüchte, Erinnerungen und Handlungen (und auch diese thematische Achse erinnert an *Lisas geheimes Buch*).[17] Erika ist Traumfrau – „Sie war etwas Besonderes."[18] – „Keiner von uns war Erika gewachsen."[19] – „Sie war eine Frau, mit der sich ein Mann damals gerne schmückte. Alle suchten ihre Nähe, sie aber blieb unnahbar, ohne abweisend zu sein."[20] Sie ist jedoch zugleich für die männlichen Figuren des Buches „Romangestalt von Anfang an",[21] sie ist „unser Fall",[22] „unser Opfer"[23] – denn „wir haben getötet".[24] Anders klingt zunächst der Satz: „Außerdem schlüpfte sie gerne in die Betten der Männer. Aber es war immer ihre Entscheidung, sie kriegte alle Kerle und nicht die

17 Vgl. etwa Richard Wagner: Miss Bukarest. Berlin 2007, S. 111–113.
18 Vgl. ebenda, S. 112.
19 Vgl. ebenda, S. 186.
20 Vgl. ebenda, S. 112.
21 Vgl. ebenda, S. 111.
22 Vgl. ebenda, S. 65 und S. 141.
23 Vgl. etwa ebenda, S. 186.
24 Vgl. ebenda.

Kerle sie. Im Grunde sind wir alle leer ausgegangen."[25] Diese Sequenz, die in konträrer Form an den Titel des vorangegangenen Romans Wagners *Im Grunde sind wir alle Sieger* erinnert,[26] führt vor Augen, wie paradox die sexuelle Dominanz der Frau aus der Sicht des Mannes wahrgenommen wird und wie ambivalent erneut weibliche Identität zum Ausdruck kommt. Erika ist im Roman tot, aber omnipräsent. Sie ist Sexsymbol, zugleich Geliebte.[27] Sie wird instrumentalisiert, aber besitzt auch noch selbst eine Funktion. Die Männer lieben sie – und sie töten sie zuletzt. Sie ist Subjekt und Objekt in einem – und was als Widerspruch erscheint, ist bei genauerem Hinsehen keiner. Wie in *Lisas geheimes Buch* werden Ambivalenzen als zwingende Merkmale individueller Subjektivität ausgewiesen, die sich im Versuch, Zuweisungen und Kategorisierungen zur Beschreibung anderer vorzunehmen, als zwingend fehlgehend und illegitim erweisen.

Und auch die Relation von Über- und Unterordnung zwischen zwei Figuren, hier vollzogen zwischen Mann und Frau – versinnbildlicht in Form des Erzählers Dinu und Erika –, wird erneut zum Dreh- und Angelpunkt der narrativen Konstruktion dieses Romans. Denn Erika war früher in Rumänien Dinus Geliebte, doch zugleich spionierte er sie aus: „Ich lebte und funktionierte. Ich hatte mich damals in Rumänien nicht gefragt, ob es moralisch war, mit Erika zu schlafen und sie gleichzeitig auszuforschen. Es ging ja nicht um sie. Es ging um die Dissidenten."[28]

Erneut wird der Leser den Erzähler und sein eigenes Verhältnis zu ihm spätestens ab diesem Satz nachhaltig überprüfen. Der erzählerische Bruch vollzieht sich in diesem Fall sogar schrittweise schon vor dieser Textstelle. Es wird zwar nicht schon zu Beginn des Romans offengelegt, dass Dinu alle Eigenschaften des kritisierten politischen und gesellschaftlichen Systems Rumäniens verkörpert – doch bereits früh im Buch lassen seine sexistischen und rassistischen Kommentare immer wieder befremdet aufhorchen.[29] Sie suggerieren zugleich erneut eine tabufreie Erzählweise. Dies wiederum bedeutet eine immense Spannung durch die reduzierte Erzähldistanz. Der Ich-Erzähler Dinu wird zugleich als uneingeschränkt offen, als mit dem Leser

25 Ebenda, S. 112.
26 Richard Wagner: Im Grunde sind wir alle Sieger. Stuttgart 1998.
27 „Ja, ich habe Erika geliebt. Wahrscheinlich habe ich es ihr nie wirklich gesagt, aber ich habe sie geliebt." Vgl. Wagner: Miss Bukarest, S. 113.
28 Ebenda, S. 80.
29 Etwa: „Die Sekretärin lächelte hintergründig, als ich rausging. Vielleicht sollte ich es ihr doch mal besorgen, dachte der Rumäne in mir" (ebenda, S. 10); „Dagmar zum Beispiel. Zu viele Krimis gelesen, strebt über den Sekretärinnen-Status hinaus. Ficken möchte ich sie schon, aber auf ihre dämlichen Fragen habe ich bestimmt keine Lust." (ebenda, S. 75).

regelrecht intim und sich diesem vertrauensvoll öffnend inszeniert – die Distanz zwischen Leser und Erzähler wird dadurch gering.

Was sich im Inneren des Erzählers abspielt, stellt zugleich seine moralische Integrität stark in Frage. Als Ich-Erzähler ist er jedoch per se zunächst einmal in sehr hohem Maße Vertrauensmann und Identifikationsfigur für den Leser. Für das Anliegen des Romans ist diese Konstruktion der ambivalenten Erzähldistanz auch deshalb einzigartig, weil sie in der Beziehung zwischen Leser und Erzähler auch die Brüchigkeit und Unzuverlässigkeit der menschlichen Beziehungen spiegelt, der das Leben in Rumänien unter der Securitate ausgesetzt war. Und, weil sie erneut Ambivalenzen in der Identität – und auch der moralischen Haltung – Einzelner widerspiegelt.

Der Roman verfügt über weitere narrative Sollbruchstellen: Dinu bleibt nicht der einzige Erzähler des Textes, der sich in drei Teile gliedert, die jeweils von anderen Erzählern nacheinander weitererzählt werden. Mit dieser Konstruktion wird dem Leser eine konstante Erzählerinstanz regelrecht entzogen. Die verschiedenen Erzähler erfassen den Text jeweils subjektiv anders und setzen ihn fort. Der Leser ist aber, um sich den Text aneignen zu können, im Grunde auf die Vermittlung durch den Erzähler angewiesen.[30] Dies torpediert der Roman selbst jedoch in hohem Maße. Der Leser wird dazu angehalten, sich von einer Erzählinstanz zu emanzipieren – und deren Fehlen nicht etwa als mangelhaft zu verstehen. Implizit fordert der Text in diesem Sinne auch dazu auf, als Leser autonom zu werden, Objektivität als Wert per se zu hinterfragen und die Kontextualisierung einer Geschichte immer als Teil derselben zu begreifen.

Mit dieser Konstruktion der verschiedenen Erzählinstanzen thematisiert sich der Text letztlich selbst und tritt regelrecht in einen Metadiskurs darüber ein, wie Erkenntnis im literarischen Werk generiert, wie der Umgang mit dieser legitimiert und wie die – begrifflich wertneutral zu verstehende Manipulation des Lesers – etabliert und praktiziert wird. Es wird aber auch das Verhältnis von Leser und Erzähler regelrecht umgekehrt, das normalerweise den Erzähler als Wissenden voraussetzt. Die beiden neuen, späteren Erzähler des Romans steigen auf einem sehr geringen Kenntnisstand in die Geschichte ein, sodass der Leser ihnen gegenüber einen Wissensvorsprung hat. Das Motiv der Kenntnis wird so erneut erzählstrategisch mit Strukturen von Über- und Unterordnung verknüpft. Mechanismen von Macht bilden die zentrale Achse auch dieses Romans. Macht hat über ein Leben und über die eigene Identität im Idealfall der Einzelne. Über eine Geschichte hat sie im

30 Vgl. etwa Monika Fludernik: Erzähltheorie. Darmstadt 2013, S. 37f.

Normalfall der Erzähler. Dieser Text zeigt – wie der vorhergehende bereits auch –, was passiert, wenn die Möglichkeit dieser (als natürlich vorausgesetzten) Selbstbestimmung entzogen wird.

Das reiche Mädchen: Zuschreibungen und Fremdbestimmtheit

Der Roman *Das reiche Mädchen* aus dem Jahr 2007 thematisiert die persönliche Geschichte der Wissenschaftlerin Bille Sundermann, die sich als Ethnologin mit Roma und Sinti befasst und beruflich mit Asylbewerbern arbeitet. Einen von ihnen namens Dejan Ferrari heiratet sie. Die schwierige Suche Dejans nach einer eigenen Identität innerhalb der Beziehung scheitert – und zuletzt tötet er Bille.

Die Figur Bille Sundermanns ist an die Person und Biografie der Ethnologin Kathrin Reemtsma angelehnt, die von ihrem Lebensgefährten, einem serbischen Rom, 1997 in Berlin ermordet wurde.[31] Wagner greift in seinem Schlüsselroman die damals öffentliche Wahrnehmung der Todesumstände auf, die angesichts des bis heute unklaren Hintergrundes eine Diskussion über Schuld im weiteren Sinne in Gang gesetzt hat. Im Buch möchte die junge Regisseurin Anna das Leben Billes zum Filmstoff machen. Sie wendet sich an den Journalisten und Ghostwriter Carlo Kienitz, den Erzähler des Romans, der Bille zwar persönlich, wenn auch nicht besonders gut kannte, und der ihr und ihrer Assistentin Sujatmi bei der Rekonstruktion der Geschichte helfen soll.

Die drei Figuren der Rahmenhandlung stellen sich dabei fortgesetzt die Frage: Wer war Bille Sundermann? Anhand kleinster Details versuchen die drei, Billes Charakter und die Gründe für den Verlauf ihres Lebens zu rekonstruieren, obwohl immer wieder festgestellt wird, dass Bille sich niemandem anvertraut hat, dass mit anderen Worten niemand außer ihr selbst die Hintergründe ihrer Geschichte kennt. Das Anliegen der drei ist es auch in diesem Roman, sich ein Bild zu machen – von etwas, das sie im Grunde nichts angeht und über das sie auch nichts wissen können. Alle Erklärungsversuche für den Mord bleiben nur Möglichkeiten ohne Gewissheit. Sie wirken umso weniger legitim, als sie sich mehr und mehr selbst als anmaßend benennen: „Wird man Bille Sundermann damit gerecht?“[32] fragt der Erzähler Carlo auf der drittletzten Seite des Buches.

So wird erneut das Thema der Macht und des Wissens in Form des Anspruchs auf Deutungshoheit über andere figurenbestimmend und hand-

31 Vgl. Wagner, Rossi: Poetologik, S. 62.
32 Richard Wagner: Das reiche Mädchen. Berlin 2011, S. 250.

lungstreibend. Der Text postuliert die Unmöglichkeit, sich überhaupt ein legitimes, idealerweise objektives, Bild von einer anderen Person zu machen, und stellt schon die Legitimität dieses Anliegens als solches in Frage. Ob es in diesem Roman – *Das reiche Mädchen* – als Medienschelte zu lesen ist oder sich auf jede Art von menschlicher Meinungsbildung beziehen lässt: Die Kluft zwischen vorgenommenen Zuschreibungen und tatsächlich vorhandenem Wissen problematisiert auch Identitätskonstruktion und Objektivität als Wert per se. Problembeladen wird das Sprechen über andere bzw. im Namen anderer durch die Rechtfertigung des eigenen Verhaltens mit dem Perpetuieren tradierter und konventionalisierter Denkautomatismen.

Das subtil involvierte Schema von Macht und Ohnmacht diskutiert dieser Roman aber auch wesentlich anhand des Motivs der Schuld. Denn mit der Darstellung von Fremdbestimmung wird im Text anhand der Relation von Schuld und Rechtfertigung das Nicht-Funktionieren eines selbstbestimmten Reflektierens der eigenen Lebenswirklichkeit demonstriert. Auf der Ebene der Binnenhandlung lässt sich zunächst Dejan als hochgradig fremdbestimmt charakterisieren: Er erscheint als wissenschaftliches Objekt Billes, unterliegt einer übermächtigen Orientierung an seiner Mutter und wird zuletzt als dezidiert fremdgesteuert inszeniert. Wohl auch während des Mordes erscheint ihm die Figur des sogenannten Königs, dessen Denken er unreflektiert übernimmt und dessen Handlungsanweisungen er ausführt.

Dejan wirkt wie Billes Projektionsfläche, was nicht weniger über ihn aussagt als über sie. Denn Bille handelt im weitesten Sinne motiviert durch ihre Schuldgefühle. Diese sind Resultat der vermeintlichen Erbschuld ihrer Familie, die im Krieg in ihrem Unternehmen mit Hilfe von Kriegsgefangenen produziert hat. In Billes Charakter wird so eine Fremdbestimmung in Form eines enormen Schuldkomplexes inszeniert, der ihre gesamte Lebensführung in den Dienst der Wiedergutmachung stellt. Das Motiv der Fremdbestimmung ist aber auch in der Rahmenhandlung nachweisbar: Carlo ist fremdbestimmt, weil Anna ihn zur Unterstützung ihres Projekts regelrecht zu sich zitiert und in ihren Dienst gestellt hat. Das Projekt, die Erzählung von Billes Geschichte, dominiert sie deutlich. Doch auch Anna ist fremdbestimmt: Die sie antreibende und bestimmende Motivation ist die Suche nach einer guten, medial brauchbaren und erfolgreichen Story. Ihre berufliche Existenz fordert exakt dieses Vorgehen ein – so will sie es glaubhaft machen.

Das Handeln eines jeden Charakters stellt sich somit als mittelbar oder unmittelbar fremdbestimmt dar. Das eigene Tun erfährt jeweils seine Legitimierung durch etwas anderes oder jemand anderen, das eine scheinbar zwingende, im Grunde aber eine nicht oder nicht ehrlich reflektierte Basis für die eigene Lebensführung ist. Der Leser, der dies erkennt, wird zugleich realisie-

ren, dass er selbst im Laufe der Lektüre zum Adressat zahlreicher Mutmaßungen geworden ist. Er wird seine eigene Reaktion auf den Text und Position zu den Figuren überprüfen. Und er realisiert weit jenseits der Inhaltsebene, was eine fremdbestimmte Erzählung ist, was Fremdbestimmung bewirkt, und vor allem, wodurch sie bewirkt wird.

Verfremdung als narrative Strategie

In *Lisas geheimes Buch* wird die Frage nach Lisas „wahrer" Identität, in *Miss Bukarest* die Frage nach Erikas „tatsächlichen Todesumständen" und in *Das reiche Mädchen* die Frage „Wer war Bille Sundermann?" jeweils zur Leitfrage des Textes. Jeder Roman richtet mittels rhetorischer und narrativer Strategien die subtile Aufforderung an den Leser, sich diese Leitfragen im Lektüreprozess als Erkenntnisziele anzueignen. Diese Leitfragen sind als Versuche gestaltet, Identität aus der Außenperspektive des Fremden zu erschaffen – Versuche, die letztlich weder als erfolgreich noch als gescheitert betrachtet werden können, weil es dem Text jeweils um ein Ergebnis dieser Prozesse gar nicht so sehr geht. Die motivisch verhandelten dynamischen Konstellationen von Über- und Unterordnung, von Macht und Manipulation finden ihr ästhetisches Äquivalent auf der Ebene zwischen Leser und Erzähler.

Die Romane liefern dabei keine Antworten, sondern repräsentieren selbst den Prozess des Reflektierens: Sie bewirken durch erzählerische Brüche Entfremdung auf allen Ebenen des Textes und stellen durch die narrativ bewirkte Distanz ihr eigenes Anliegen in Frage. Die Ästhetik der Texte macht ihre Lektüre zu einem diskursiven (ja regelrecht dialektischen) Prozess: von intensiver Aktivierung des Lesers zu Beginn – in Form der Leitfragen – hin zum Moment der Entfremdung bis zuletzt idealerweise zu einer gewissermaßen als Emanzipation zu bezeichnenden Autonomisierung des Lesers. Die Brüche auf der Erzählerebene erfordern einen Rezipienten, der es aushält, seine Position im Abseits einzunehmen. Sie fordern einen Leser, der die ihm von anderen vermittelten Inhalte hinterfragt, während er sie konsumiert.

In dem Bruch der Erzählinstanz stellt sich durchaus etwas ein, was dem literarischen Verfahren der Verfremdung nahesteht. Deren Effekt zielt bei Brecht darauf ab, Vertrautes zu hinterfragen, Dinge in einem anderen Licht erscheinen zu lassen und damit eine bewusste Wahrnehmung des Dargestellten zu ermöglichen.[33] Die narrative Konstruktion einer ambivalenten Erzähldistanz, mithilfe derer Leser und Erzähler einander auf so komplexe Weise

33 Vgl. Bertolt Brecht: Das Prinzip der Verfremdung. In: Schriften zum Theater I. Frankfurt am Main 1963.

fremd werden, ist eine denkbar wirksame Möglichkeit, Verfremdung im literarischen Text zu bewirken.

Verfremdung ist aber nicht ein genuin eigener Begriff Brechts und hat im Kontext Wagners vielleicht viel weniger mit Brecht zu tun als mit Wagners Realität als engagierter Schriftsteller der deutschen Minderheit in der rumänischen Diktatur und seiner ästhetischen und intellektuellen Haltung im Kontext der literarischen Moderne und Postmoderne, die er sich als Schüler und Student aneignet und in deren Windschatten er sich seit Beginn seines Schreibens positioniert.[34] Die Verfremdung gilt dezidiert schon vor Brecht in verschiedenen Strömungen etwa der Frühmoderne als Verfahren, die literarisch vermittelte Wirklichkeit in einem anderen Licht erscheinen zu lassen. Insbesondere die russischen Formalisten bedienten sich der Mittel der Verfremdung, um zu zeigen, wie sehr die Wahrnehmung und die Sprache des Menschen in der modernen Welt automatisiert sind. Ungewöhnliche Erzählperspektiven sind von den Formalisten und Neoformalisten in diesem Sinne dezidiert praktiziert worden – ebenso Meta-Verfahren, im Rahmen derer der Text selbst das eigene Funktionieren thematisiert.[35] Denn die Funktion der Kunst ist für die Formalisten darauf ausgelegt, Alltagswahrnehmung zu entautomatisieren. Dies wird möglich, indem die gewohnten Dinge „fremd gemacht" werden – und dadurch auffallen:[36]

> Gerade diesem unerbittlichen Zwang der Routine, der Gewohnheit, muss der Künstler entgegenwirken. Indem er das Objekt aus seinem gewohnten Zusammenhang reißt […] gibt der Dichter den Wortklischees und abgedroschenen Redensarten den Gnadenstoß und zwingt uns, die Dinge und ihr sinnliches Gewebe mit einem wacheren Bewußtsein aufzunehmen. Der Akt schöpferischer Deformation verschafft unserer Wahrnehmung wieder die Schärfe, gibt der Welt um uns ‚Dichte'.[37]

Der im rumäniendeutschen Literaturbetrieb bekannte wie geschätzte Literaturkritiker Emmerich Reichrath formulierte bereits im Jahr 1973, anlässlich Wagners ersten Lyrikbandes – und es ist bis heute gültig und nirgends mehr so deutlich geschrieben worden:

---

34 Richard Wagner wird in der frühen Rezeption eine intensive Anlehnung an Brecht attestiert, die er zeitweise auch selbst betont, vgl. hierzu etwa: Wagner, Rossi: Poetologik, S. 26–28.

35 Vgl. Frank Kessler: Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus. In: *Montage AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 5 (1996) H. 2, S. 51–65, hier: S. 53f.

36 Vgl. Victor Erlich: Russischer Formalismus. Frankfurt am Main 1987, S. 195.

37 Ebenda.

> Eine Hauptzielscheibe der Kritik in mehreren Gedichten ist gerade die Interesselosigkeit, das kleinkariertgenügsame Es-geht-mich-nichts-an-Denken. Diese Lyrik provoziert, aber ohne Extravaganzen – sie fordert zur Selbstüberprüfung und Stellungnahme heraus.[38]

Durch Mittel der Verfremdung – etwa erzählerische Brüche –, die thematische Strukturen verstärken, wird der Leser in der Lektüre Wagners Prosa für eine weit tragende Idee von Autonomie und Emanzipation sensibilisiert. Die Texte eröffnen Strukturen, die die Ablehnung jeder Art von unreflektiertem Denken als zentrale ästhetische Achse der Romane setzen. An dieser Stelle wird überdies ein überraschender Gleichschritt Wagners mit den Ideen der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule offenkundig. Deren Philosophie analysiert ähnliche gesellschaftliche Grundlagen und Funktionsweisen, etwa Ideologien und Herrschafts- und Unterdrückungsmechanismen. Sie zielt auf eine Gesellschaft mündiger Menschen und die Rückgewinnung echter Autonomie des Individuums ab. Sie stellt dabei insbesondere die These auf, dass Wissen per se Ideologie sei – und objektive Erkenntnis unmöglich.[39]

In den drei dargestellten Romanen werden auf verschiedene Weise Machtkonstellationen inszeniert. Bedingt sind diese Verhältnisse konstitutiv durch die Idee des Wissens. Das Streben nach Kenntnis strukturiert die Romane inhaltlich wie erzählerisch – Wissensaneignung stellen die Texte zugleich selbst diskursiv in Frage. Prozesse der Meinungsbildung und der Kenntniserlangung werden stark problematisiert: Objektivität wird von den Texten in Frage gestellt, Zuschreibungen werden abgelehnt, Denkstrukturen aufgebrochen, Emanzipation und Autonomie werden eingefordert. Kenntnis und Wissen bedingen jedoch zugleich die Vermittlung derselben in der Form des Erzählens. Das Erzählen einer Geschichte ist immer nur das Erzählen einer Variante von vielen potentiellen – die jeweils mit dem (zweifelhaften) Anspruch existieren, paradox und ambivalent erscheinende Geschichten, das heißt letztlich andere Sicht- oder Denkweisen, auszuschließen; der Anspruch auf die Deutungshoheit über die eigene Variante ist dabei nichts anderes als eine Form von Machtergreifung – und zugleich Manipulation des Rezipienten der Geschichte.

Zugleich – um noch einmal daran zu erinnern, dass die betrachteten Texte allesamt keine schematischen Figuren- oder Ideenbeschreibungen bieten, sondern vielmehr prozesshafte Wechselwirkungen darstellen, die sich gegen-

38 Vorwort von Emmerich Reichrath in Richard Wagner: Klartext. Ein Gedichtbuch. Bukarest 1973, S. 7.

39 Vgl. etwa Ullrich Bauer u. a. (Hgg.): Bourdieu und die Frankfurter Schule. Bielefeld 2014, S. 254f.

seitig bedingen und reflektieren – zelebrieren Wagners Romane eine regelrecht ironische Apotheose des intellektuellen Mittelmaßes, das sich in dem narrativ kritisierten Versuch zeigt, Widersprüche in der Welt und Spannungen in Individuen in artifizielle Einheiten aufzulösen oder in konventionelle Denkformen zu gießen – Versuche, deren Scheitern inszeniert wird und deren Erfolg eben im Scheitern liegen mag, die sich jedenfalls als Ausdruck einer letztlich beschränkten Weltsicht erweisen.

Die strukturelle und erzähltheoretisch bzw. rezeptionsästhetisch konzentrierte Analyse der narrativen Ästhetik von Wagners Prosa ist in der Lage, Wagners Lyrik bereits früh nachgewiesene Strukturen auch in der Prosa offenzulegen und sie als poetologische Konstante im Werk zu etablieren. Das eingangs zitierte Gedicht Wagners korreliert mit einem zweiten Gedicht desselben Bandes mit dem Titel *anfrage des dichters*, das in diesem Sinne abschließend noch zu zitieren lohnt:

> [ihr] … trinkt das blut aus den / leitungen der gewohnheit und die geduldigen zellen / regenerieren sich ununterbrochen und die zirkulation des / stumpfsinns verläuft einwandfrei ihr eckt nicht an / an den tischen an denen ihr sitzt die haut des tischtuchs / auf das ihr starrt weist keine einschußlöcher auf / alles einwandfrei jeder abend eine weiße weste / jedes auge trägt einen schirm vor sich her / und jeder blick ist mit der fußspitze vertraut.[40]

40 Wagner: die invasion der uhren, S. 70.

Wozu Erinnern?

Die Frage nach dem Zweck von Erinnerung in Richard Wagners *Habseligkeiten* und Herta Müllers *Atemschaukel*

DOMINIK ZINK

Richard Wagners Roman *Habseligkeiten* (2004) kann aus mehreren Gründen als Erinnerungsroman bezeichnet werden. Er ist zunächst ein Roman über die Erinnerungen des Protagonisten Werner Zillich sowie über dessen vier Generationen umfassendes Familiengedächtnis. Zweitens erzählt er von der Auseinandersetzung mit und der Bedeutung für die Gegenwart dieser Erinnerungen, da diese vor allem als Determinanten der Grenzen und Möglichkeiten der Gestaltung Zillichs eigener Existenz betrachtet werden. Damit muss der Text drittens auch als eine Reflexion des Themenkomplexes Erinnerung und Gedächtnis insgesamt gelesen werden, der die Freiheitsgrade im je eigenen Selbstentwurf auszuloten versucht, indem er Erinnerung, Gedächtnis und Tradition sowohl als einschränkende als auch als auf die Zukunft hin offene Dimensionen menschlichen Daseins begreift.

Ein zentrales Element im Familiengedächtnis, das allerdings in der Sinnkonstruktion des Erzählers ein blinder Fleck bleibt, obwohl es die reflexive Erinnerungsarbeit wie keine andere Geschichte der Familie herausfordert, ist die Zwangsarbeit in der Sowjetunion, die Karl Zillich, Vater des Ich-Erzählers Werner, als Angehöriger der rumäniendeutschen Minderheit im Banat 1944 bis 1949 in der Sowjetunion leisten musste. Die Erinnerung an die Zwangsarbeit spielte in vielen rumäniendeutschen Familien eine zentrale Rolle, nicht zuletzt auch deswegen, weil sie tabuisiert war und im Regime Ceaușescus nicht öffentlich angesprochen, geschweige denn diskutiert werden konnte. Herta Müllers Roman *Atemschaukel* (2009), der einige Monate vor der Bekanntgabe der Verleihung des Literaturnobelpreises an sie erschienen ist, ist wohl das bekannteste kulturelle Dokument, das diesen Teil der rumäniendeutschen Geschichte thematisiert. Beide Romane sind Texte, die sich dieses Themas annehmen, die jedoch auch beide von Autoren stammen, die nicht selbst inter-

niert waren. Dieses Faktum ist bei Herta Müller zwar brisanter, weil ihr Roman durchgängig in der ersten Person aus Sicht eines Zwangsarbeiters erzählt wird. Richard Wagner ist jedoch einer der ersten Nichtinternierten überhaupt, der versucht, Strategien zu entwickeln, die es erlauben, fiktional von der Lagererfahrung in der ersten Person zu schreiben. Er entwirft zwar keinen Erzähler, der durchgängig vom Lager in der ersten Person erzählt, sein Erzähler rekapituliert jedoch die Erzählung des Vaters, die der Roman als Wiedergabe in der ersten Person darstellt. Somit ist ein Großteil der Lagererinnerung in der ersten Person verfasst. Ähnlich wie in *Atemschaukel* ist die Frage der Autorenschaft der Lagererzählung auch in *Habseligkeiten* nicht ohne weiteres zu beantworten. In einem Gespräch, das Christina Rossi mit Richard Wagner führt, erzählt er von der Entstehung dieser Romanpassage:

> Mein Vater war in seiner Jugend deportiert worden, und er gehörte zu den Leuten, die über ihre Geschichte sprachen […]. Irgendwann […] habe ich ihm einige großformatige Hefte mitgebracht und ihm gesagt: ‚Schreib das hier auf.' […] Ich habe seine Aufzeichnungen anschließend ein wenig nachbearbeitet, etwa den Stil und Ausdruck harmonisiert. Diese Passage der Deportation stammt aus einem seiner Hefte.[1]

Da, wie aus dem Nachwort zu *Atemschaukel* bekannt ist, Herta Müller auf Notizen zu Gesprächen mit Oskar Pastior zurückgreifen konnte, sind beide Ich-Erzählungen auf – wenn man so will – authentische Autoren zurück zu beziehen. Von literaturwissenschaftlicher Perspektive aus sind diese „ursprünglichen" Texte sicherlich als wichtige Intertexte zu betrachten und die Tatsache, dass es sie gibt, kann durchaus für eine Interpretation fruchtbar gemacht werden. Zunächst müssen die Erzählungen über das Lager in den Romanen aber als Teile eben dieser Romane interpretiert werden, d. h. im Falle von *Habseligkeiten* ist die Geschichte über das Lager auf der diegetischen Ebene eine Fiktion des Erzählers, der seinem Vater die Stimme leiht; auf der Ebene der Roman-Autorenschaft ist es ein von Richard Wagner verfasster Text. Anliegen dieses Beitrags ist es, zu zeigen, dass sowohl in *Atemschaukel* als auch in *Habseligkeiten* eine unhintergehbare Grenze des Verständnisses thematisiert wird, beide Texte aber auf fundamental verschiedene Weise versuchen, mit diesem Faktum umzugehen. Da es in beiden Fällen „authentische" Intertexte gibt, kann sicherlich interpretiert werden, dass Lagererzählungen in der ersten Person, um als legitim zu gelten, so etwas wie eines Erlebniskerns als Konzession bedürfen. Für die hier vorgeschlagene Interpretation ist allerdings noch wich-

1 Richard Wagner, Christina Rossi: Poetologik. Der Schriftsteller Richard Wagner im Gespräch. Klagenfurt 2017, S. 60.

tiger, dass diese Intertexte auch zeigen, dass keine Stimme, sei sie noch so authentisch, das Unfassbare fassbar zu machen in der Lage ist.

Obwohl die beiden Romane bereits unter den Vorzeichen von Gedächtnis und Erinnerung untersucht worden sind, steht ein Vergleich hinsichtlich Lagererinnerung als inkommensurables Gravitationszentrum der Erinnerung noch aus.[2] Besonders interessant verspricht dieser auch deswegen zu sein, weil die Unfassbarkeit der Lagererfahrung sowie die daraus hervorgehende irreduzible Unmöglichkeit einer adäquaten Erinnerung an das und Kommunikation über das Lager in beiden Romanen wesentlich ist und somit den paradoxen Kern des Anliegens ausmacht. Obwohl die Lagererinnerung in *Atemschaukel* offensichtlich mehr Raum in der Erzählung einnimmt und obwohl *Habseligkeiten* ein Roman ist, der von mehr als nur dem Lager erzählt, muss die Lagererinnerung auch in Wagners Text als zentral aufgefasst werden, weil sich das Werk sowohl formal als auch narrativ um sie als sein Zentrum entfaltet. Beide Romane versuchen sich an einer Darstellung eines Sachverhalts, die sie gleichzeitig als unmöglich bezeichnen. Bei Wagner resigniert der Erzähler am Ende der – überraschenderweise – sehr detailreichen und ausführlichen Wiedergabe der Erlebnisse seines Vaters: „Was weiß ich schon über meinen Vater, denke ich mir. Nichts weiß ich. Gar nichts".[3] Mit diesen Sätzen endet auch das dritte Kapitel des Romans, das fast ausschließlich der Erzählung der Lagererinnerungen gewidmet ist, wodurch sie nicht nur als eine Relativierung erscheinen, die allein der Erzähler vornähme. Auch der Text in seiner Gesamtheit unterstreicht diese Relativierung, indem er diese Sätze als das letzte Wort zum Thema setzt. Es wird dementsprechend in der Analyse auch nicht um die Darstellung des Lageralltags bei Wagner gehen, sondern eher um die Frage, weswegen der Erzähler in seinen Versuchen, Sinn für sich aus der Erzählung zu gewinnen, auf verschiedene Weise an der Erzählung seines Vaters abprallt und welche Lehren er daraus zieht. Die Frage, die der Beitrag zu beantworten

2 Zu Herta Müllers *Atemschaukel* existiert eine Fülle von Literatur, die den Themenkomplex Gedächtnis/Erinnerung in den Fokus rückt. Die einschlägigen Titel werden im Folgenden zitiert, wenn auch die sich je nach konkretem Zuschnitt unterschiedenen Arbeiten überblickshaft dargestellt werden. Eine sehr aktuelle Darstellung des Forschungsstandes gibt Friederike Reents: Trauma. In: Norbert Otto Eke (Hg.): Herta Müller-Handbuch. Stuttgart 2017, S. 227–235. Die Literatur zu Richard Wagners *Habseligkeiten* ist im Gegensatz dazu sehr viel weniger umfangreich. Beide Romane sind bereits untersucht worden in: Dominik Zink: Interkulturelles Gedächtnis. Ost-westliche Transfers bei Saša Stanišić, Nino Haratischwili, Julya Rabinowich, Richard Wagner, Aglaja Veteranyi und Herta Müller. Würzburg 2017. Dort allerdings musste ein direkter Vergleich der beiden Texte unterbleiben. Ebenso konnten nur einige wenige Teilaspekte der ästhetischen Darstellung der Gedächtniskonzeption aus *Habseligkeiten* angesprochen werden.

3 Richard Wagner: Habseligkeiten. Berlin 2006, S. 177.

versucht, ist tatsächlich die des Warum, nicht die des Wie der Erinnerung. Um sie zu beantworten, muss sehr viel mehr Fokus auf den Kontext, in dem sich der Erzähler die Lagerzählung vergegenwärtigt, gelegt werden als auf diese selbst.

Bei Herta Müller ist die Inkommensurabilität des Erinnerten nicht durch einen Erzählerkommentar ausgesprochen, was vor allem daran liegt, dass bei ihr der Erzähler ein autodiegetischer ist, der tatsächlich im Lager war. Da es bei Müller auf den ersten Blick nicht eindeutig ist, inwiefern gerechtfertigterweise von einer Inkommensurabilität zu sprechen sei, muss zunächst gezeigt werden, weswegen die vorliegende Studie den Text so interpretiert. Dann kann eine eingehendere Analyse der Erinnerungen in Wagners Roman mit besonderem Blick auf die Lagererinnerung unternommen werden, die einen Vergleich der beiden Werke hinsichtlich der literarischen Verfahren und Zwecke der Darstellung von Erinnerung und Erinnerungsversuchen ermöglicht.

Die These ist, dass bei Wagner und Müller eine grundlegend voneinander verschiedene Auffassung und Gestaltung von Erinnerung zu erkennen ist: Während bei Müller davon gesprochen werden müsste, dass die Auseinandersetzung mit Erinnerung in *Atemschaukel* versucht, durch das Zeigen der grundlegenden Inkommensurabilität die Anerkennung einer Beschädigung zu sein, ist Erinnerung bei Wagner immer als eine Erinnerung gedacht, die um der Gegenwart willen aus dem Weg geschafft werden muss.

Erinnerung und ihre Inkommensurabilität in Herta Müllers *Atemschaukel*

Dass die Darstellung der Erinnerung in *Atemschaukel* von Text und Erzähler (zumindest) problematisiert wird, zeigt sich direkt zu Beginn des Romans. Leo hält fest: „Es gibt keine passenden Wörter fürs Hungerleiden".[4] Dass damit keine völlige Unmöglichkeit des Sprechens über die Ereignisse gemeint sein kann, ist schon daraus ersichtlich, dass der Text versucht, offensichtlich ein Modus des Sprechens über das Lager zu sein. Entscheidend und umstritten ist allerdings, worin genau dieser Modus besteht und was der Roman als seinen eigenen Zweck setzt. Iris Radischs mittlerweile berühmt gewordene Rezension in DIE ZEIT stellt eine Extremposition in dieser Frage dar, da sie behauptet, der Roman übergehe die Verständnis- und Verständigungsprobleme schlichtweg, indem er das „Unvorstellbare allzu vor-

4 Herta Müller: Atemschaukel. München 2009, S. 25.

stellbar“ mache.[5] Eine andere Position hat Hartmut Steinecke vertreten, der vor allem die Erzeugung einer gewissen Anschaulichkeit für den wesentlichen Kern des vom Roman entworfenen Sprachmodus hält, die eine genuine Erkenntnis über die dort gezeigte „Deformierung von Individuen“ anbietet.[6] Obwohl sich beide Interpretationen in ihrer Bewertung des Romans sehr unterscheiden, fällt doch die Gemeinsamkeit ins Auge, dem Text zu unterstellen, er betrachte die Unverständlichkeit als ein überwindbares Problem. Anders sieht Norbert Otto Eke das zentrale Anliegen. Er behauptet, dass die Unverständlichkeit durchaus prinzipiell ist und der Roman daher auch gar nicht versucht, in erster Linie über das zu sprechen, was geschehen ist. Eke sieht in *Atemschaukel* ein Werk, das nicht so sehr – wie Steinecke behauptet – die Deformierung des Individuums (in ihrem Vollzug) zeigt oder gar nachempfindbar macht, sondern das vor allem den beschädigten Menschen zum Gegenstand hat, und zwar als einen, der lebenslang an ein Trauma gebunden ist.[7] Der Erzähler wird gezeigt als ein „in seinen Traumata eingeschlossene[r] und auch im fortgeschrittenen Alter mit der wiedergewonnenen Zeit unvermindert auf ein ihn verstehendes Gegenüber“ Wartender.[8] Eine Zwischenstellung nimmt

5 Iris Radisch: Kitsch oder Weltliteratur? In: *DIE ZEIT*, 20. August 2009. Die am engsten an Radisch orientierte Auseinandersetzung mit diesen Vorwürfen hat Kormann (Eva Kormann: Wie viel Sprachkunst verträgt die Darstellung des Schreckens? Überlegungen zu Herta Müllers Atemschaukel. In: Jens Christian Deeg, Martina Wernli (Hgg.): Herta Müller und das Glitzern im Satz. Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur. Würzburg 2016, S. 279–296) vorgelegt.

6 Hartmut Steinecke: Atemschaukel. Ein Roman vom „Nullpunkt der Existenz“. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 10 (2011), S. 14–32, hier: S. 31.

7 Ebenso mit primärem Bezug auf das Phänomen des Traumas interpretiert Langås (Unni Langås: Immer schuldig. Herta Müllers Roman Atemschaukel – ein Bericht von Trauma. In: Helgard Mahrdt, Sissel Laegreid, Herta Müller (Hgg.): Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller. Würzburg 2013, S. 149–170). Bei ihr rückt allerdings eher die Aufdringlichkeit der körperlich codierten Traumaerinnerung in den Vordergrund. Nicht so sehr die Inkommensurabilität als die Unmöglichkeit eines Vergessens scheint hier das Problem zu sein. Nichtsdestoweniger liefert diese Interpretation einige Anhaltspunkte dafür, warum die Lagererfahrung (auch) eine Erinnerungsordnung sui generis entwerfen muss, indem Langås auf den Unterschied zwischen primär sprachlich-narrativen Erinnerungen und dem „somatischen Gedächtnis“ unterscheidet, das „fragmentarisch und fließend ist, und aus Bildern, Geräuschen, Gerüchen, und anderen starken sinnlichen Vorstellungen besteht“ (ebenda, S. 156). Auch Hoge (Boris Hoge: Schreiben über Russland. Die Konstruktion von Raum, Geschichte und kultureller Identität in deutschen Erzähltexten seit 1989. Heidelberg 2012, S. 314) stellt den Begriff des Traumas ins Zentrum seiner Interpretation von *Atemschaukel*. Obwohl er die damit einhergehende „Unfähigkeit des Objektivierens“ (ebenda, S. 231) anspricht, geht es ihm in erster Linie nicht um dieses Phänomen, sondern um die Möglichkeit der literarischen Darstellung einer Leiderfahrung, die nicht in eine Opferkonkurrenz mündet.

8 Norbert Otto Eke: „Gelber Mais, keine Zeit“. Herta Müllers Nach-Schrift Atemschaukel. Roman. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 10 (2011), S. 54–74, hier: S. 69.

in gewisser Hinsicht Bettina Bannasch ein, die aufgrund der Homosexualität Leos behauptet, dass das Lager für ihn einerseits „nur" die „Fortsetzung eines totalitären Systems darstellt", andererseits aber, dass „die Erfahrung des Hungers im Lager einen Ausnahmezustand erzeugt".[9] Ähnlich argumentiert Brigid Haines, die in *Atemschaukel* eine Fortführung des Müller'schen Werks sieht, das sich in verschiedenen Formen mit der Erinnerung an „totalitarian abuses of power" auseinandersetzt.[10] Eine Zusammenfassung auch hinsichtlich der Inkommensurabilitätsthematik findet sich im Handbuchartikel zu *Atemschaukel* von Hartmut Steinecke. Dieser stellt die Unmöglichkeit, über das Hungerleiden angemessen zu sprechen, in den Vordergrund.[11]

Im Anschluss an Michael Brauns Feststellung, dass Mehrsprachigkeit eine entscheidende Rolle in Herta Müllers Poetik spielt,[12] wurde vom Verfasser des vorliegenden Beitrags vorgeschlagen, die Poetik des Romans unter übersetzungstheoretischen Vorzeichen zu sehen.[13] Zunächst ist festzustellen, dass in der Erinnerung des Erzählers eine Opposition zwischen der zivilen Ordnung und der Ordnung des Lagers entworfen wird. Vieles deutet darauf hin, dass die Lagerordnung vom Hunger in allen möglichen Sinnentwürfen bestimmt ist. Neben der Herzschaufel und der titelgebenden Atemschaukel ist vor allem der Hungerengel das Symbol, anhand dessen der Text Versuche unternimmt, die Lagerordnung zu beschreiben:

> Und mir scheint, wenn man es später erzählen will, ist nichts da, was sich nicht einfügen ließe. Der Hungerengel denkt richtig, fehlt nie, geht nicht weg, kommt aber wieder, hat seine Richtung und kennt meine Grenzen, weiß meine Herkunft und seine Wirkung, geht offenen Auges einseitig, gibt seine Existenz

9 Bettina Bannasch: Das aufgesperrte Maul der Null. Der Lagerdiskurs in Herta Müllers Atemschaukel im Spannungsfeld von Literaturtheorie und politischer Philosophie. In: Deeg, Wernli (Hgg.): Herta Müller und das Glitzern im Satz. S. 297–318, hier: S. 304.

10 Brigid Haines: Return from the Archipelago: Herta Müller's Atemschaukel as Soft Memory. In: Brigid Haines, Lyn Marven (Hgg.): Herta Müller. Oxford 2013, S. 134.

11 Vgl. Hartmut Steinecke: Atemschaukel. In: Norbert Otto Eke (Hg.): Herta Müller-Handbuch. Stuttgart 2017, S. 59–67, hier: S. 64f.

12 Michael Braun: Die Erfindung der Erinnerung: Herta Müllers Atemschaukel. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 10 (2011), S. 31–53. Vgl. zur Bedeutung der Mehrsprachigkeit in *Atemschaukel* auch: Emanuelle Prak-Derrington: Sprachmagie und Sprachgrenzen. Zu Wort- und Satzwiederholung in Herta Müllers Atemschaukel. In: Mahrdt, Laegreid, Müller (Hgg.): Dichtung und Diktatur, S. 133–147, hier: S. 133f. Dort wird die (auch anderswo so bezeichnete) Prosa-Poesie Müllers an die Mehrsprachigkeit zurückgebunden.

13 Vgl. Zink: Interkulturelles Gedächtnis, S. 265–307. Im Folgenden wird eine Zusammenfassung dieser Interpretation gegeben, die so ausführlich gestaltet werden muss, dass ein Vergleich mit Richard Wagner möglich wird, die aber um alle für den Vergleich irrelevanten Punkte gekürzt werden soll.

> immer zu, ist ekelhaft persönlich, hat einen durchsichtigen Schlaf, ist Experte für Meldekraut, Zucker, Salz, Läuse und Heimweh, hat Wasser im Bauch und in den Beinen. Mehr als Aufzählen kann man nicht.[14]

Hier ist klar zu sehen, dass in diesen Beschreibungsversuchen der Lagerordnung immer sehr deutlich mitschwingt, dass die Verschiedenheit der Ordnungen nicht auf den Begriff gebracht werden kann. Es ist durchaus möglich, von den Erinnerungen an das Lager zu sprechen, die Differenz, die Lager und zivile Welt unterscheiden, entzieht sich jedoch der sprachlichen Darstellung.

Dies hat vor allem mit dem zu tun, was vom Roman als „Heimweh" bezeichnet wird. Für dieses Heimweh ist charakteristisch, dass „es mit dem konkreten Zuhause nichts mehr zu tun hat."[15] Aufgrund der Tatsache, dass Heimweh gewöhnlicherweise beschreibbar ist, nicht nur als Wunsch oder Sehnsucht, dort zu sein, wo man sicher ist oder wo man herstammt, sondern vor allem als Sehnsucht, dort zu sein, wo eine grundlegende Orientierung möglich ist oder wo man sich auskennt, könnte man das Heimweh, das mit dem konkreten Zuhause nichts mehr zu tun hat, beschreiben als ein „Heimweh zweiter Ordnung".[16] Damit ist gemeint, dass derjenige, der Heimweh hat, ohne einen konkreten Zustand oder einen konkreten Ort benennen zu können, sich nicht mehr damit auskennt, was es heißt, sich auszukennen. Diese Bedeutung von Heimweh ist entscheidend für die Interpretation des Romans, denn dadurch wird nicht nur deutlich, dass es in der einen Ordnung nicht möglich ist, die Differenz zur anderen akkurat darzustellen, sondern vor allem auch, dass die Existenz der einen Ordnung, also der Umstand, in die Lagerordnung gezwungen worden zu sein, eine Rückkehr in die zivile Ordnung verunmöglicht. Dies ist der Grund, warum Leo Auberg auch 60 Jahre nach seiner Befreiung immer wieder träumt, dass er von Neuem deportiert wird. Diese Träume werden zwar als unangenehm beschrieben, haben aber auch die absurde Seite, dass Leo darin merkt, dass er sich auf eine gewisse Weise im Lager besser zurechtfindet als in der zivilen Welt. „Ich bin doch kein Hergelaufener, ich kann doch was. Ich kenne mich aus mit Keller und Schlacke."[17] Nicht zufällig erzählt Leo von diesen Träumen im Kapitel, in dem auch das Heimweh beschrieben wird und das den Titel *Heimweh. Als ob ich es bräuchte* trägt. Die Absurdität dessen, dass das Heimweh sich nicht auf die physische Rückkehr gerichtet hat und dementsprechend nach dem Verlassen des Lagers nicht überwunden ist, zeigt sich an einem weiteren Spezifikum des immer wiederkehrenden Traums, das

14 Müller: Atemschaukel, S. 91.
15 Ebenda, S. 233.
16 Zink: Interkulturelles Gedächtnis, S. 278.
17 Müller: Atemschaukel, S. 238.

darin besteht, dass er sich im Lager als überflüssig oder sogar unerwünscht wahrnimmt.

> Ich fühle mich vernachlässigt. Keiner will mich hier haben, und ich darf auf keinen Fall weg. […] Will der Traum mich ewig deportieren und mich dann im siebten Lager nicht einmal arbeiten lassen. Das kränkt mich wirklich.[18]

Entscheidend ist, dass Leo durch die Heimkehr aus dem Lager eben nicht von der einen Ordnung wieder zurück in die andere gekehrt ist. Ebenso besteht das Problem in kommunikativer Hinsicht nicht lediglich darin, dass er in der zivilen Ordnung nicht von der Ordnung des Lagers erzählen kann. Die Zerrüttung, die Leo erfahren hat, ist viel umfassender. Auch die Ordnung, die es vor dem Lager einmal gab, ist verloren. Es gibt kein konkretes Zuhause mehr. Der Text macht am Ende des Kapitels noch einmal explizit, dass es genau um diese Dynamik geht, wenn von Heimweh die Rede ist:

> Was treibt mich in diese Verbundenheit. Warum will ich nachts das Recht auf mein Elend haben. Warum kann ich nicht frei sein. Wieso zwinge ich das Lager, mir zu gehören. Heimweh. Als ob ich es bräuchte.[19]

Wenn davon gesprochen wird, dass der Roman unter übersetzungstheoretischen Prämissen interpretiert wird, dann kann das also nicht bedeuten, dass es um eine Übersetzung von der Lagerordnung in die zivile Ordnung geht, denn für den, der interniert war, ist eine Rückkehr in die Ordnung der zivilen Welt nicht mehr möglich.

Übersetzung darf also dementsprechend nicht primär als Übersetzung von Sinngehalten begriffen werden, sondern – wie Walter Benjamin es in *Die Aufgabe des Übersetzers* beschrieben hat – als Übersetzung von Arten zu Meinen.[20] Die These, die hier nur genannt und an anderer Stelle ausgeführt wurde,[21] lautet: *Atemschaukel* ist (auch) eine Übersetzung von Arten zu Meinen, die

18 Ebenda, S. 238f.
19 Ebenda, S. 139.
20 Wie genau der Bezug auf Benjamin zu verstehen ist, wird weiter unten noch einmal explizit gemacht.
21 Vgl. Zink: Interkulturelles Gedächtnis, S. 265–307.
22 Wie sehr sich die Poetik, die in *Atemschaukel* entworfen wird, an Pastiors Poetik orientiert, wird in der Forschung unterschiedlich beurteilt: Während Steinecke (*Atemschaukel. Ein Roman vom „Nullpunkt der Existenz"*) ausdrücklich behauptet, dass die Sprache des Romans „Müllers Sprache, nicht die Pastiors" ist, selbst wenn er „Begriffe, Wendungen, sogar Sätze aus einem Erzähltext integriert hat" (ebenda, S. 24) weisen Hofmann und Patrut (Michael Hofmann, Iulia-Karin Patrut: Einführung in die interkulturelle Literatur. Darmstadt 2015) darauf hin, dass es eine ausgesprochene Nähe der poetischen Verfahren zwischen Pastior und Müller gibt, konzentrieren sich allerdings eher auf die Collagen Müllers. Im eher zusammenfassenden Handbuch-Beitrag zitiert Hartmut Steinecke Herta Müller mit der

Oskar Pastior entwickelt hat.[22] Das Spezifische dieser Arten zu Meinen ist, dass sie poetisch-poetologische Reflexionen auf eine fundamentale Differenz von Sprache und Welt sind, die einerseits Möglichkeitsbedingung der im Lager erlebten Zerrüttung ist, die aber andererseits auch die Möglichkeitsbedingung von Literatur als erkenntnisgenerierender Kunst ist. Im Titelgedicht Pastiors *Gedichtgedichte* (1973) heißt es über diese propositional-sprachlich nicht fassbare Differenz: „[…] in diesem spielra / um befinden sich die / chancen und das elend / des einen wie der and / eren […]".[23]

Walter Benjamin hat das Verhältnis zwischen Gehalt und Sprache im Original beschrieben als „Einheit wie Frucht und Schale", wohingegen „die Sprache der Übersetzung ihren Gehalt wie ein Königsmantel in weiten Falten" umgibt.[24] Die Differenz, die im Zentrum von Oskar Pastiors Poetik steht, ist – um in Benjamins Metapher zu bleiben – der Raum zwischen Königsmantel und Gehalt. Oskar Pastiors Poetik ist eine Sprache, die kein Original mehr kennt.[25] Das ist zugleich auch die Situation Leo Aubergs. Dass das Lager nicht

---

Aussage, dass sowohl sie als auch Pastior Autoren des Romans sind, hält aber an der (auch nicht zu bestreitenden) These fest, dass „das Kunstwerk Roman […] die Leistung Herta Müllers" ist, wobei Pastiors Erzählung über das Lager „als besonders wichtige Quelle und als Intertext" zu bezeichnen ist (Steinecke: Atemschaukel, S. 59). Unterstützung für die in Zink (*Interkulturelles Gedächtnis*) aufgestellte These, dass vor allem die in Pastiors *Gedichtgedichte* erarbeitet Poetik für *Atemschaukel* eine maßgebliche Rolle gespielt hat, kommt von Bannasch (*Das aufgesperrte Maul der Null*). Dort wird behauptet, dass der Titel *Atemschaukel* auf Paul Celans *Atemwende* verweist und dass das aus *Gedichtgedichte* stammende Gedicht *entziehungsgedicht* eine Auseinandersetzung mit Paul Celans Forderung aus der Büchnerpreisrede sei, jedem Gedicht müsse das Datum eingeschrieben sein. Eine Nähe zwischen Pastiors Poetik und *Atemschaukel* wird also behauptet – allerdings aus ganz anderen Gründen. Im von Eke (Norbert Otto Eke: Oskar Pastior. In: ders. (Hg.): Herta Müller-Handbuch. Stuttgart 2017, S. 145–151) herausgegebenen Handbuch zu Herta Müller werden dann auch lediglich die beiden Autoren Celan und Pastior einzeln als Einflüsse explizit besprochen. Eke, der das Kapitel zu Pastior selbst verfasst hat, sieht die größte Konvergenz nicht in den *Gedichtgedichten*, sondern in den frühen Gedichten Pastiors. Sein Urteil fällt insgesamt wie folgt aus: „Dabei hat Pastiors bewegliches Schreiben auch über die gemeinsame Arbeit an *Atemschaukel* hinaus, die Herta Müller nach Pastiors Tod allein weitergeführt hat, ganz offenkundig anschlussfähige Perspektiven geboten auch für zumindest einzelne Aspekte des Schreibverfahrens Herta Müllers – wenn auch vielleicht nicht unbedingt im Sinne der Weitergabe einer Poetik, von Autorschaftsvorstellungen und Denkfiguren, durchaus aber im Sinne eines konstellativen Zusammenhangs von Aufnahme, Um- und Nachschrift im Sinne einer produktiven und eigenständigen Transformation mithin." (Ebenda, S. 148f.) Hier soll wie in Zink (*Interkulturelles Gedächtnis*) argumentiert werden, dass es eine größere Nähe der Poetik gibt, als von Eke behauptet.

23 Oskar Pastior: Gedichtgedichte. In: Michael Krüger (Hg.): „Jetzt kann man schreiben was man will". Bd. 2. München, Wien 2003, S. 7–87, hier: S. 9.

24 Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Rolf Tiedemann, Herrmann Schweppenhäuser (Hgg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main 1980, S. 9–21, hier: S. 15.

25 Prak-Derrintgton (*Sprachmagie und Sprachgrenzen*) entwickelt ihre Interpretation von *Atemschaukel*, die sie auf die Wiederholungen – besonders auf den Satz „Ich weiß, du

nur eine Ordnung sui generis darstellt, der man als Internierter für eine gewisse Zeit unterworfen ist und die in den Kategorien des zivilen Lebens nicht darstellbar ist, sondern dass die Lagererfahrung in jede Dimension des Daseins hineinreicht, ist nicht nur Grund für die unaussprechliche Zerrüttung, sondern auch für deren Unaussprechlichkeit: Die Lagererfahrung besteht genau darin, dass man für den Rest des Lebens ausgeschlossen ist aus einer sprachlichen Ordnung, in der es eine selbstverständliche Einheit von Sprache und Gehalt gäbe, die erschiene wie das Verhältnis von Frucht und Schale. Pastiors und Aubergs Sprache hat in dieser Hinsicht ihre Selbstverständlichkeit verloren. Es gibt keine Art des Meinens mehr, die so unthematisch bliebe, dass sie als Einheit von Frucht und Schale beschreibbar wäre:

> Es gibt Wörter, die mich zum Ziel haben als wären sie nur für den Rückfall ins Lager gemacht, außer dem Wort RÜCKFALL selbst. Dieses Wort bleibt undienlich, wenn mir der Rückfall passiert. Undienlich ist auch das Wort ERINNERUNG. Auch das Wort BESCHÄDIGUNG ist für den Rückfall nicht zu gebrauchen. Auch das Wort ERFAHRUNG. Wenn ich es mit diesen undienlichen Wörtern zu tun kriege, muss ich mich dümmer stellen, als ich bin. Sie aber sind nach jeder Begegnung mit mir noch härter als vorher.
> Man hat Läuse auf dem Kopf, in den Augenbrauen, im Nacken, in den Achseln, im Schamhaar. Man hat Wanzen im Bettgestell. Man hat Hunger. Man sagt aber nicht: Ich habe Läuse und Wanzen und Hunger. Man sagt: Ich habe Heimweh. Als ob man es bräuchte.[26]

Die undienlichen Wörter, anstelle welcher der Erzähler das Wort „Heimweh" setzt, können als Kristallisationspunkte verstanden werden, an denen die Inkommensurabilität – der Verlust der Selbstverständlichkeit der Sprache – deutlich wird.

Das ist aber, wie Pastior im Titelgedicht der *Gedichtgedichte* deutlich macht, nur eine Seite der ungreifbaren Differenz der Sprache. Denn in diesem Spielraum befindet sich zwar die Möglichkeit allen Elends, dort befinden sich aber eben auch „die chancen". Pastiors Poetik erwächst genau aus der Überzeugung, dass dies deutlich gemacht werden kann. Damit ist auch angesprochen, dass der Zusammenhang von Lagererfahrung und Literatur alles andere als zufällig ist. Indem das Elend und die Chancen aus der gleichen Differenz entspringen, wird die Kunst zur einzig möglichen Darstellung der Inkommensurabilität als solcher.

---

kommst wieder." – aufbaut, auch ausgehend von der Einsicht, dass die Wiederholung „nie identisch sein kann." (Ebenda, S. 146) Sie identifiziert also auch eine nicht mit sich selbst identische Differenz im Zentrum von Müllers Poetik, kommt dabei aber nicht auf Pastiors Gedichte zu sprechen.

26 Müller: Atemschaukel, S. 232.

Es bleibt jedoch tatsächlich so, dass nicht mitgeteilt werden kann, was das Lager ist oder wie es sich anfühlt, und auch nicht, was es mit einem macht. Denn all das bleibt notwendigerweise vom Königsmantel verdeckt und kann höchstens unter den Falten erahnt werden.[27] Pastiors Poetik – und das übersetzt *Atemschaukel* – ist vielmehr ein Rütteln an diesem Königsmantel. Es wird nichts enthüllt, sondern die Inkommensurabilität tatsächlich als irreduzibel dargestellt.

Die Erinnerungen in Richard Wagners *Habseligkeiten*

Die Erinnerungssituation in Richard Wagners *Habseligkeiten* stellt sich sehr verschieden zu der in *Atemschaukel* dar. Der Roman erzählt die Geschichte des mitfünfziger Ich-Erzählers Werner Zillich, der 1999 seinen Vater im rumänischen Banat beerdigt. Er tritt seine Rückfahrt mit dem Auto am Tag nach der Beisetzung an. Die Strecke führt ihn über Budapest nach Wien und Ulm. Diese Wegmarken beschreiben wichtige und für die Familiengeschichte bedeutende Erinnerungsorte. Der Weg, den Zillich abfährt, ist ungefähr der, auf dem seine als Donauschwaben bezeichneten Vorfahren in umgekehrter Richtung die Auswanderung von Ulm ins Banat im 18. Jahrhundert vollzogen haben. Außerdem ist Zillich selbst bereits unter Ceaușescus Regime ausgewandert und wiederholt damit auch seinen eigenen Weg der Auswanderung. Des Weiteren spielen vor allem Wien und Budapest eine entscheidende Rolle für viele seiner Familienmitglieder, da die dortigen Bahnhöfe einerseits Transitorte sind, die die Generationen verbindende Knoten bilden, außerdem auch Orte, die aus verschiedenen Gründen für viele Familienmitglieder Fluchtpunkte waren, an denen die Entscheidung getroffen werden musste, ob man zurückkehrt oder nicht. Die Jetzt-Zeit des Romans beginnend bei der Abreise wird im inneren Monolog geschildert. Eingeflochten sind die in der ersten Romanhälfte weitaus umfangreicheren Erinnerungserzählungen. Zillich assoziiert mit dem Weg und einzelnen Orten oder Landschaften Geschichten, die er vor und für sich selbst rekapituliert und imaginiert. Diese Einschübe stehen zunächst im historischen Präsens, später im Präteritum, wobei Zillich eindeutig der Erzähler ist. Er nimmt aber weitgehend kommentarlos eine sich auktorial gerierende Rolle ein, da er Kenntnis von Details behauptet, die er nicht

27 Es ist zu überlegen, ob die Beschreibung der Poetik in *Atemschaukel*, die Eke nicht zufällig im Kapitel zu Oskar Pastior im Handbuch zu Herta Müller gibt, nicht versucht, (auf zweifellos elegantere Weise) dasselbe Phänomen zu beschreiben. Eke schreibt, Müllers Poetik „bringt die Signifikanten zum Tanzen (ohne die Festlegung auf ein Signifikat zur Gänze zu unterlaufen)." (Eke: Oskar Pastior, S. 149).

haben kann. Er beginnt mit der am weitesten zurückliegenden Erzählung, indem er kurz auf die fiktionalisierenden Tendenzen eingeht:

> Um mir die Zeit zu vertreiben, während der langen, einsamen Autofahrt, die mir bevorsteht, denke ich mir die Urgroßeltern auf die Feierabendwiese vor mir. Stelle sie auf wie Figuren aufs Brett. Aufs Schachbrett des Banats. Hole sie mir aus dem Nichts: Katharina und Johann. Die jungen Leute, lange vor dem ersten Weltkrieg. Halbwüchsige. Wie alt werden sie gewesen sein, sechzehn, siebzehn?[28]

Neben dieser ersten Erinnerungsepisode, die von John und Kathys Auswanderung und Rückkehr nach und aus Amerika erzählt, schildert Zillich das Leben der Tochter Theresia, die als einziges Kind aus John und Kathys Ehe hervorgeht. Theresia heiratet Bastian Bieber, mit dem sie drei Kinder, darunter Werners Mutter Lissi, zeugt. Diese heiratet Werners Vater Karl, über dessen Familie wesentlich weniger bekannt ist und erzählt wird, dessen Erfahrungen aber für sich genommen den größten Raum in Werners Erzählung zugedacht bekommen. Zuletzt vergegenwärtigt sich Werner auch noch sein eigenes Leben, das er mit seiner Ex-Frau Monika und der gemeinsamen Tochter Melanie bis zur Scheidung geführt hat.

Diese Scheidung und der darauffolgende Entzug des Sorgerechts bilden die letzte Erinnerungsepisode. Obwohl die Ereignisse einige Jahre zurückliegen, geht sie unmittelbar in die Gegenwart des Romans über. Zillich hatte in dieser Zeit eine Affäre, die er immer noch hat, er arbeitet weiterhin dort, wo er zu dieser Zeit schon gearbeitet hat und er hat immer noch dieselben Probleme, die sich damals schon abgezeichnet hatten. Auf dem Rückweg entschließt sich Zillich zum Versuch, nach mehreren Jahren wieder Kontakt zu seiner Tochter aufzunehmen. Er trifft sie in Ulm, was zum einen den Kreis der eigenen Erinnerungen schließt und zum anderen den Kreis, den die Familiengeschichte beschrieben hat, die von der von Ulm ausgehenden Auswanderung der Donauschwaben geprägt war. Im Anschluss an das Treffen fährt er nach Sandhofen, wo er wohnt und arbeitet, um sich seinem Arbeitgeber zu stellen. Zillich muss sich dort entscheiden, ob er entweder Komplize in einer nicht weiter ausgeführten Bau-Pfuscherei wird oder ob er stattdessen den wahrscheinlichen Bankrott der Baufirma in Kauf nimmt. Es wird deutlich, dass er vor allem vor dieser Entscheidung geflohen ist, indem er seinen Aufenthalt im Banat und vor allem die Rückfahrt hinausgezögert hat, und dass die Nötigung zu dieser Entscheidung auch den Reflexionsprozess über sich selbst und die eigene Vergangenheit bzw. Familiengeschichte in Gang gesetzt hat. Denn

28 Wagner: Habseligkeiten, S. 19.

obwohl Zillich weder an der Firma noch an den Kollegen besonders viel liegt, drückt sich in dieser Situation für ihn ein Konflikt aus, der das Potential hat, seine bisherige Lebensführung genauso wie die Möglichkeit eines gelingenden Lebens überhaupt in Frage zu stellen.

Der Aufenthalt im sowjetischen Arbeitslager nimmt eine zentrale und wichtige Stellung in dem von Zillich rekapitulierten Familiengedächtnis ein. Der Roman widmet das gesamte dritte Kapitel dem Lager, wobei es in der Erzählung aber auch in den Gedanken Zillichs mit dem „ganz großen Indianerauswechseln",[29] dem Ende des Ceaușescu-Regimes 1989, verbunden ist. Der Grund dafür ist einerseits, dass Karl seine Deportationsgeschichte Werner sehr ausführlich bei dessen erstem Besuch nach der Hinrichtung Ceaușescus erzählt, andererseits steht zu vermuten, dass erst mit der Revolution von 1989 ein wirklicher Abschluss der Deportationserfahrung möglich schien, weil bis dahin eine Anklage der Zwangsarbeit als Unrecht nicht möglich war. Es wird deutlich, dass Karl in dieser Situation nicht zum ersten Mal über das Erlebte spricht. Doch sowohl Werner ist aufmerksamer als zuvor, als auch Karl scheint seiner Erzählung in dieser Situation mehr Gewicht zu geben als früher: „Ich höre meinen Vater über seine Deportation reden, über den Winter 1945. Diesmal höre ich besser zu als früher. Er erzählt seine Erlebnisse wie ein Vermächtnis."[30]

Die Situation, in der sich Zillich an diese Erzählung seines Vaters erinnert, ist folgende: Er befindet sich in einem Hotelzimmer am Wiener Westbahnhof, ist immer noch auf dem Heimweg und in Gesellschaft einer ungarischen Hure, Clara, der er in Budapest als Freier begegnet ist. Bei seinem zweiten Kontakt mit ihr hat er auch ihre Zuhälter kennengelernt, die ihn gebeten haben, Clara ein Stück auf seinem Weg mitzunehmen, da sie in Wien arbeiten sollte, wo sie nach einigen Tagen gemeinsamen Aufenthalts auch bleibt. Werners Motivation, Clara mitzunehmen, wird nicht explizit genannt. Der Anlass, bei dem er die Zuhälter trifft, ist ein Pornovideodreh, dessen Abschluss mit Drogen und Gruppensex zwischen den Zuhältern, den Darstellerinnen und auch Werner gefeiert wird, wofür dieser nicht bezahlt, weswegen er im strengen Sinne nicht mehr nur Freier ist. Er wird am nächsten Morgen von Béla, einem der Zuhälter, als „unser […] neue[r] Bruder Werner"[31] bezeichnet, und obwohl ihm die Stimmung „verdächtig [ist], ohne daß [er] sagen könnte, warum",[32] bejaht Werner die Frage, ob er Clara nach Wien eskortieren könnte. In Wien – kurz bevor er sich die Lagererzählung seines Vaters vergegenwär-

29 Ebenda, S. 126.
30 Ebenda, S. 127.
31 Ebenda, S. 77.
32 Ebenda.

tigt – reflektiert Werner zum ersten Mal darauf, dass er Clara begleitet hat, die in dieser Situation neben ihm schläft:

> Was mache ich hier? Neben mir im Bett liegt diese junge Frau, die ich seit drei Tagen kenne. Ich habe die Verantwortung für sie übernommen. Sie nach Wien gebracht, wo sie ihrer Hurenarbeit nachgeht. Ich bin zum Beschützer einer mir unbekannten Hure avanciert. In was bin ich da reingeraten? Als hätte ich nicht schon genug auf dem Buckel. Ich rekapituliere die letzten Tage und denke mir, so kommt man vom Regen in die Traufe und vom Hundertsten zum Tausendsten und nie wieder zu sich selbst.[33]

Man kann in dieser Aussage in gewisser Weise einen Grund für die Handlungen Zillichs und darüber hinaus eine Beschreibung seiner Situation insgesamt sehen. Er gibt an, dass er nicht bei sich selbst ist, was für ihn vor allem bedeutet, dass er keinen möglichen sinnvollen Entwurf für sein weiteres Leben bzw. seine Zukunft sieht. Mit Blick auf das, was ihn nach der Rückkehr erwartet, sagt er an anderer Stelle: „Und was die Zukunft bringt, wer weiß das schon. Die Zukunft ist tot wie das Jahrhundert."[34] Zillichs Motivation, Clara mitzunehmen, kann deswegen am treffendsten beschrieben werden, indem sein Verhalten aus einer orientierungslosen Indifferenz heraus erklärt wird. Er verhält sich, wie er sich verhält, weil ihm alles egal ist. Entsprechend beschreibt er auch selbst seine Situation, als er drei Tage zuvor in Budapest ankommt und sich genauso unmotiviert entschließt, mit Clara und Sina, einer zweiten Prostituierten, die Nacht zu verbringen:

> Gedankenlos gebe ich ein Zeichen, und schon fliegen mir zwei Schwalben zu. Sie setzen sich hin, setzen sich vor mich und blicken mir tief in die Augen, wie Schauspielerinnen. Sie sprechen jenes sanfte Deutsch, das der ungarische Akzent bewirkt. Ich bin berührt. Es ist die Stimme der ungarischen Nachbarin aus der Kindheit, der ersten Freundin, alles, was du willst, ich bin verloren. Sie werden mir mein Geld abnehmen oder es mir klauen, ich werde verkatert aufwachen, blank sein und alles bedauern, aber es ist mir egal.[35]

Nicht zufällig ist diese teilnahmslose und orientierungslose Lethargie, in der Zillich sich in Budapest und Wien befindet, und die Ausgangspunkt für seine Erinnerung wird, mit der Unmöglichkeit einer Zukunft verknüpft. Obwohl nicht er selbst, sondern seine Frau Monika und deren Familie die treibenden Kräfte hinter der Auswanderung aus Rumänien in die BRD waren, war sein Grund, das Projekt zu unterstützen, dass in Ceaușescus Rumänien nur ein

33 Ebenda, S. 120.
34 Ebenda, S. 55.
35 Ebenda, S. 52.

„Leben ohne Zukunft“[36] möglich gewesen wäre. Dies hat vor allem mit seinem gleichermaßen aus der Familiengeschichte wie aus seiner individuellen Erfahrung heraus erwachsenem Selbstbild als Auswanderer zu tun, denn

> [e]in Auswanderer darf nicht an die Gegenwart denken. Als Auswanderer hat man nur die Zukunft. Alles andere ist eine Heimsuchung: die Gespenster der Vergangenheit. Alles andere kann einen beirren. Verunsichern. Ein Auswanderer aber muß an sein Auswanderungsziel glauben. Er muß es fest im Auge behalten.[37]

Letztlich ist aber die hier beschriebene Gefahr das, was Werner Zillich zustößt. Nicht nur, dass er seine Familie nach der Auswanderung verliert und Monika ihm gerichtlich den Kontakt zu seiner Tochter verbieten lässt, deren Zukunft für Werner das konkreteste Argument für die Auswanderung war: „Nein, da kann das Kind nicht bleiben.“[38] Auch die Hoffnung, ein Leben führen und seinen Beruf ausüben zu können, ohne dass von ihm selbstverräterische Kompromisse verlangt würden, wurde enttäuscht:

> Ich nahm meinen Baujob ernst. Ich dachte, jetzt bist du in Deutschland, jetzt wirst du endlich so bauen, wie du es dir immer gewünscht hast. Ohne Mauscheleien, ohne Pfusch. Einfach nur gut und mit ein paar Ideen, die ich ausprobieren wollte.[39]

In mehreren Jobs, die er nach der Auswanderung angenommen hatte, war dies jedoch nicht möglich, denn, „[z]wischen der deutschen Baurealität und meinem Deutschlandbild ging die Schere auf.“[40]

Der Moment, in dem Zillich sich an die Erzählung seines Vaters über das Lager erinnert, kann also durchaus als der Tiefpunkt in Werner Zillichs Leben beschrieben werden. Die Struktur des Romans, der in fünf Kapitel aufgeteilt ist, erinnert an die Struktur des Dramas oder Schauspiels, was dazu passt, dass dieser Tiefpunkt, der im dritten Kapitel beschrieben wird, auch ein Wendepunkt für Zillich ist. Der Zukunft beraubt, gibt er sich ganz den „Gespenstern der Vergangenheit“ hin, was ihn dann in einer spezifischen (und noch näher zu beschreibenden) Weise befreit. Dass im und durch den Versuch, sich die Erzählung seines Vaters zu vergegenwärtigen, die intimste und ernsthafteste Versenkung in die Vergangenheit geschieht, lässt sich an einigen Besonderheiten in der Konstruktion und der Formalia des Textes zeigen. Die Erinnerung

36 Ebenda, S. 213.
37 Ebenda, S. 216.
38 Ebenda, S. 223.
39 Ebenda, S. 237.
40 Ebenda, S. 233.

setzt ein, als Werner die Gegenstände seines Vaters betrachtet, die er als Erbschaft mitbekommen hat. Diese werden explizit als „Habseligkeiten" bezeichnet.[41] Neben diesem deutlichen Signal ist vor allem auffällig, dass die Erinnerung, die zweigeteilt erzählt wird, im ersten Teil als einzige durchgängig in der ersten Person wiedergegeben wird und im zweiten Teil, in der Werner sich erzählend an Clara wendet, sie zur einzigen Erinnerung wird, die Zillich nicht im inneren Monolog sich selbst vergegenwärtigt, sondern tatsächlich einer anderen Person erzählt. Während also in der ersten Hälfte die Versenkung in die Vergangenheit so weit geht, dass der Erzähler Zillich seinem Vater in Gedanken die Stimme leiht, was für den Leser in der Rezeption eine Darstellung des Lagers aus der ersten Person und damit die unmittelbarste Darstellung aus Zillichs Familiengeschichte bedeutet, ist die zweite Hälfte der einzige Fall, in dem sich Werner nicht alleine um seinetwillen erinnert, sondern in dem tatsächlich eine echte Kommunikationssituation entworfen wird. Dies ist besonders interessant, weil Werner Clara im weiteren Verlauf des Romans heiraten wird. Blickt man in dieser Weise – sehr flüchtig – auf die Konstruktion, dann könnte es so scheinen, dass Zillich sich auf seinem Weg immer mehr und mehr in die Vergangenheit eingräbt, indem er sich akribisch und detailreich die Sicht seines Vaters übernehmend ganz in diese hineinversetzt, bis er in Clara einen Menschen trifft, der sich diese Selbstvergewisserung und familiengeschichtliche Nabelschau anhört und durch das entgegengebrachte Verständnis Werner wieder für die Zukunft öffnet. Die Tragödie würde zur Komödie, die sogar mit einer Doppelhochzeit endet.[42] Dem ist jedoch ganz und gar nicht so.

Inkommensurabilität der Erinnerung in *Habseligkeiten*

In einigen Unterbrechungen, die in die Erzählung eingeschoben sind, zeigt sich, dass Claras Reaktion auf Werners Geschichte nicht von besonderer Einfühlung, besonderem Verständnis oder besonderer Anteilnahme zeugt. Zunächst weist der Text noch einmal auf den großen Unterschied im Alter und in den Lebensumständen der beide hin, indem in der Szene, in der Clara Werner bittet, ihm die Geschichte zu erzählen, beide erfahren, dass sie schon einmal zur gleichen Zeit in einer Stadt, nämlich Temeswar (rum. Timișoara, ung. Temesvár), waren und sich vielleicht, ohne es zu wissen, schon einmal gesehen

41 Ebenda, S. 123.

42 Dass im Schlusstableau zwei Paare anwesend sind, nämlich neben Werner und Clara auch noch seine Tochter Melanie und deren Freund Jan, kann durchaus als ironischer Verweis auf die Komödientradition gelesen werden.

haben. Sie fragt, wie alt Werner zu diesem Zeitpunkt gewesen sein müsste. Als Werner Dreißig angibt, lacht sie und entgegnet: „‚Ich war sieben.'"[43] Außer durch den Hinweis auf diese Differenz im Alter wird auf verschiedene Arten infrage gestellt, ob in der Kommunikationssituation tatsächlich ein Verständnis möglich ist. Als Werner zum ersten Mal unterbricht, scheint er unsicher zu sein, ob Clara die Geschichte überhaupt interessiert:

> Clara sitzt neben mir auf dem Bett. Sie sitzt aufrecht, die Beine angewinkelt. Hat nichts außer einem T-Shirt an. Während ich rede und rede, die Stimme meines Vaters annehme, blickt sie auf ihre Füße. Lackiert mit großer Hingabe die Fußnägel.
>
> „Willst du das wirklich hören?" frage ich sie, unsicher geworden.
>
> „Unbedingt."
>
> „Und warum?"
>
> „Weil es eine Supergeschichte ist. Und das hat dein Vater alles erlebt?"
>
> Sie blickt wieder auf ihre Fußnägel. Ich rede weiter, nicht überzeugt, aber ohne Ende. Ich beherrsche die Geschichte so gut, als hätte ich sie selbst erfunden. Vielleicht will ich etwas wiedergutmachen. Weil ich ihm nicht genug zugehört habe, versuche ich seine Geschichte so gut wie möglich, so vollständig wie möglich weiterzugeben, zu verbreiten. Als wäre ich ihm das schuldig.[44]

Während das Lackieren der Fußnägel genauso gut für Claras Abgelenktheit wie für eine besondere Versunkenheit sprechen könnte, wird durch das Urteil, die Erzählung sei eine „Supergeschichte" deutlich, dass Clara eher kulturindustrielle oder konsumorientierte Kategorien an die Erzählung anlegt, als solche, die Werner vielleicht angemessener fände und offensichtlich selbst anlegt. Clara lässt sich fesseln, als wäre die Erzählung ein Abenteuerroman. Er scheint Claras Bemerkung auch in der Art zu verstehen, wenn er „nicht überzeugt" weiterredet. Jedoch ist ihm offensichtlich eine Verständigung in dieser Situation auch nicht besonders wichtig, denn er erzählt die Geschichte hauptsächlich aus Pflicht- oder Schuldgefühlen seinem Vater gegenüber. In der zweiten Unterbrechung wird Werner sowohl die absurde Kommunikationssituation als auch die Vergeblichkeit seines Handelns bewusst: „Was will sie? Wer bin ich? Ich rede mit einer Schlafenden, mit mir. Ich rede weiter und weiter, als müßte ich die Geschichte zu Ende bringen. Als könnte ich das."[45] Werner gesteht sich hier zunächst ein, dass er kein abschließendes Verständnis für die Erlebnisse seines Vaters haben kann. Diese Einsicht radikalisiert sich dann,

43 Ebenda, S. 150.
44 Ebenda, S. 154.
45 Ebenda, S. 173.

nachdem er die Geschichte beendet hat, indem er die Möglichkeit irgendeines angemessenen Verständnisses in der bereits zitierten Passage negiert: „Was weiß ich schon über meinen Vater, denke ich mir. Nichts weiß ich. Gar nichts."[46] In derselben Szene wird allerdings nicht nur deutlich, dass Zillich seine eigene Vergangenheit und Clara ihn nicht versteht, sondern auch, dass – andersherum – er Clara weder versteht noch dass die beiden ein gegenseitiges Verständnis anstreben. Clara fragt nach der Insassin, mit der Karl im Lager eine Beziehung geführt hat, und ob es nach der Entlassung noch Kontakt zwischen den beiden gab:

> „Wurde denn die Liesel bei euch niemals erwähnt?"
> „Doch", sage ich, „ich glaube mich dunkel zu erinnern."
> „Dunkel", sagt sie, „was hast du denn in deiner Kindheit gemacht?"
> „Was hätte ich denn machen sollen?"
> „Deine Eltern beobachten, dafür hat man doch seine Kindheit."
> „Hast du deine Eltern beobachtet?"
> „Ich hatte keine."
> „Du hattest keine?"
> „Nein, ich hatte keine."
> „Und wie kommt das?"
> „Das geht dich nichts an."
> „Und wieso weißt du dann so genau Bescheid darüber, wie es mit Eltern ist, wenn du keine hattest."
> „Ich hatte viele Eltern, zu viele."
> „Wie soll ich das verstehen? Vorhin hattest du noch gar keine, und jetzt hast du plötzlich zu viele."
> „Zilli, lassen wir das. Wir wollen uns doch vertragen."
> „Wie du meinst. Wer weiß schon, wie das mit der Liesel war."
> Wir liegen eine Weile schweigend im Dunkeln, dann höre ich Claras regelmäßige Atemzüge. Sie ist eingeschlafen.[47]

In dieser Situation liegen zwei Figuren nebeneinander, die überhaupt nichts voneinander wissen. Dass sie füreinander unbeschriebene Blätter sind, wird zur Basis ihrer Beziehung und ihrer Ehe. Für Werner wird diese Haltung, die er Clara entgegenbringt, in der Folge dann auch zum Modell für sein Leben insgesamt. Er gibt es auf, verstehen zu wollen. Er unterlässt seine Versuche zu verstehen, nachdem er versucht hat, in das blinde Zentrum seines Familiengedächtnisses zu sehen. Dies macht den Wendepunkt aus, von dem ab alles anders werden kann, wobei vom Text deutlich gemacht wird, dass keine Fragen

46 Ebenda, S. 177.
47 Ebenda, S. 176f.

beantwortet und keine Probleme gelöst werden, sondern dass Werner diesen Dingen gegenüber indifferent oder ignorant wird. In dieser Szene ist bereits vorgezeichnet, was das Prinzip der Ehe zwischen Clara und Werner ist und was ihren Erfolg ausmacht. Die Inkommensurabilität der Vergangenheit schlägt um in ein Abwenden von ihr, was Zillich später in der Wendung „Gegenwart ist angesagt" fassen wird.[48]

Diese Inkommensurabilität ist jedoch zunächst einmal eine behauptete. Werner sagt, nachdem und obwohl er Clara die Geschichte seines Vaters erzählt hat, zu sich selbst, er wüsste eigentlich „gar nichts" von seinem Vater. Dies steht jedoch im Gegensatz dazu, dass die Erzählung über das Lager sich in ihrer Gestaltung nicht deutlich von den anderen Episoden aus dem Familiengedächtnis unterscheidet. Sie ist in einem ähnlichen Stil gehalten, wie auch die anderen Erinnerungen und der Roman insgesamt. Dieser Stil zeichnet sich durch kurze Parataxen aus, die oftmals das Prädikat auslassen. Als Beispiel kann die Rechtfertigung zu Beginn des Romans gegeben werden, die Werner gegenüber seiner Mutter für den lediglich kurzen Aufenthalt in Rumänien anführt: „Arbeiten, denke ich mir. Eine gute Formulierung. Die beste Ausrede in der Welt der kleinen Leute. Damit kommt man immer durch. Arbeiten als Schicksal."[49] Es ist zu bemerken, dass diese elliptischen Konstruktionen, die wie Stichworte wirken, die nur angesprochen werden müssten, um in kurzer Form darauf hinzudeuten, worüber man eh schon Bescheid wüsste, im dritten Kapitel, das vom Lager erzählt, zurückgenommen werden. Dadurch, dass in diesen Ellipsen auch anklingt, der Erzähler würde eine abschließende Bewertung des durch sie zusammengefassten Sachverhalts geben, kann interpretiert werden, dass Zillich sich darauf beschränkt, die Fakten, die er weiß, einfach wiederzugeben, ohne – wie er es sonst tut – gleichzeitig auch zu behaupten, dass er eine Einordnung der Dinge vornehmen könne.

Obwohl also einige Anzeichen dafür vorhanden sind, dass der Erzähler in seiner Bewertung weniger apodiktisch ist, wenn er vom Lager spricht, müsste man doch sagen, dass die formalen Unterschiede, die die Erinnerungen des dritten Kapitels von denen der anderen unterscheiden, eher darauf hin zu interpretieren wären, dass die Erinnerungen nicht unverständlich sind, sondern besonders klar und deutlich. Sie sind teilweise in der ersten Person wiedergegeben, was zumindest zeigt, dass Werner sich die Erzählung seines Vaters einigermaßen akkurat ins Gedächtnis rufen kann, die Erinnerungen sind zusammenhängend und chronologisch erzählt und sie sind von beträchtlichem Umfang. Warum behauptet Werner also, er wüsste gar nichts von sei-

48 Ebenda, S. 280.
49 Ebenda, S. 7.

nem Vater? Diese Frage kann beantwortet werden, wenn man auf den Zweck der Erinnerung in *Habseligkeiten* blickt.

Warum erinnert sich Werner Zillich?

Neben den Einschüben, die in die Erinnerungserzählung eingeflochten sind, die die Situation zeigen, in der Zillich Clara die Geschichte erzählt, gibt es noch eine zweite Art von Unterbrechungen. Es sind die, die – wie oben schon gesagt – die Situation schildern, in der Werner die Geschichte im Januar 1990 von seinem Vater erzählt bekommt. Karl beginnt mit seiner Erzählung zunächst im Haus der Familie. Die beiden machen dann allerdings einen Spaziergang zum „scharfe[n] Eck",[50] einer Flussbiegung der Marosch, wo im Laufe der Zeit immer wieder wichtige Gespräche zwischen Vater und Sohn stattgefunden haben. Dieser Ort ist auf der einen Seite ein Symbol für die Beständigkeit der Beziehung zwischen den beiden, weil sie erstens immer wieder dahin zurückkehren. Zweitens kann auch der Flusslauf als solcher, der ja über Generationen und politische Systeme hinweg einigermaßen gleichbleibt, als etwas außerordentlich Beständiges betrachtet werden. Diese mögliche Assoziation unterläuft der Text allerdings schon bei der ersten Nennung dieses Ortes: „Am scharfen Eck änderte sich der Flußlauf Jahr für Jahr. Hier fraß sich der Fluß unaufhaltsam ins Ufer, riß den Boden unter den Baumwurzeln weg. Die Weiden hingen halb in der Luft, als wollten sie davonfliegen."[51] Insofern müsste man diesen Ort wohl eher als ein Symbol für die Unsicherheit von vermeintlich Beständigem interpretieren und nicht so, als sei er ein möglicher archimedischer Punkt im Chaos.[52] In der Situation nach Ceaușescus Hinrichtung, in der Karl vom Lager erzählt, und es heißt die „Welt ist aus den Fugen geraten",[53] geht Karl dann auch zum scharfen Eck, um Ordnung und Halt zu finden, was sich jedoch als vergeblich herausstellt: „Er will zu Fuß gehen, wie früher. Er will die Vergangenheit heraufbeschwören."[54] Es wird sich jedoch nichts klären durch diesen Gang an die Marosch. Man kann die facta bruta aufzählen, es ergibt sich jedoch kein Sinn daraus:

50 Ebenda, S. 168.
51 Ebenda, S. 88.
52 Im Übrigen könnte man natürlich im Bild der davonfliegenden Weiden – als Trauersymbole – auch schon eine Vorausdeutung auf Werners Methode sehen, mit (schmerzhaften oder traumatischen) Erinnerungen umzugehen. Er wird versuchen, sie auch davonfliegen zu lassen.
53 Ebenda, S. 167.
54 Ebenda, S. 168.

> Wir laufen über die Hutweide. Ich sehe den Wasserturm, die verlassenen Stallungen der Genossenschaft. Die Strommasten, die Leitungen. Grasnarben, Heuschober. Wir laufen am Wäldchen vorbei. Die Akazien sind noch kahl. Die Nester der Krähen hängen schwarz in der Luft. Krächzend fliegt ein Vogel hoch, zeigt einen lahmen Flügel.
> Der Wind ist warm und kalt zugleich, es ist ein Frühlingswind, ein Vorbote.
> Hinter dem Damm, in der Au, stehen wir unter den Eschen. Blicken schweigend in die hohen Baumkronen. Die Stämme der Eschen sind aus Silber. Das Laub ist feucht und knirscht trotzdem unter unseren Schuhen. Der Fluß ist unsichtbar, aber nahe.
> Wir treten aus dem Wald heraus. Sehen auf das Wasser, das sich im Flußbett wälzt. Blicken über die Flußbiegung, das scharfe Eck.[55]

Letztlich muss auch die Erzählung über das Lager in ihrer Vergeblichkeit, einen Sinn zu transportieren, analog zu dieser Situation gelesen werden. Die Vergangenheit zu beschwören, ist sinnlos. Die Erzählung enthält alle Details über die Inhaftierung, die Läuse, die Freundschaften, die Liebschaften, die ersten und die letzten Toten, die wechselnden Natschalniks, die Arbeit, die Gefahren und auch die Rückkehr und die Ankunft im Banat. Aber kein Faktum erlaubt Werner in irgendeiner Form, Aufschluss über sich selbst zu erlangen.[56] Es ist weder so, dass man den Sinn der Vergangenheit als solcher durch eine Versenkung in sie herausbekommen könnte, noch – Zillichs eigentliches Anliegen – erfahren könnte, wer man selbst ist, indem man seine Vergangenheit und die der eigenen Familie oder Kultur beschwört. Bei Zillich setzt sich die Erkenntnis fest, dass es weder so etwas wie einen Plan, der finalursächlich erklären könnte, um wessen willen irgendetwas passiert, gibt, noch dass es scheint, als gäbe es hinreichende kausale Erklärungen, die erkennen ließen, warum etwas ist, wie es ist. Zillich merkt, dass eine Beschäftigung mit der Vergangenheit ihm nichts darüber sagen kann, wer er selbst ist. Dies ist letztlich die Lehre, die er dann als einzige aus der Beschäftigung mit der Vergangenheit zieht. Diese Lehre hat jedoch nicht nur Implikationen für Konzeptualisierungen der Vergangenheit, sondern vor allem auch für den Umgang mit der Zukunft. Zwischen diesen beiden Ebenen war die Familie von Werner immer aufgespannt. Durch das Selbstverständnis der Familie, Auswanderer zu sein, war man immer an eine Vergangenheit gebunden, die auf eine Zukunft hin

55 Ebenda.

56 Es ist aus diesem Grund auch von einer literaturwissenschaftlichen Sicht aus nicht zielführend, die Erzählung mit einem close-reading-Verfahren zu untersuchen. Die Sinnlosigkeit der Erzählung – verstanden als die Unmöglichkeit, Sinn durch die Erzählung zu erzeugen – zeigt sich vor allem im Umgang der Figuren mit dieser Erzählung, nicht in ihr selbst.

verpflichtet: „Als Auswanderer hat man nur die Zukunft."[57] Die Erinnerung, Auswanderer zu sein, war immer der Imperativ: Erinnere dich daran, dass es uns um die Zukunft geht. So bemerkt Werner im Hinblick auf die Aussiedler, die nach Deutschland gekommen sind: „Nein, sie werden trotz aller gegenteiligen Beteuerungen in Deutschland nie heimisch werden, weder in Augsburg noch in Erlangen, denn man lebt nicht von der Gegenwart allein. Niemand lebt von der Gegenwart allein."[58] Zillich beschließt nun aber, genau das zu tun – zunächst, als er das zweite Mal zu den Huren in Budapest geht: „Gegenwart ist angesagt. Ich wähle die Nummer, die die Frauen hinterlassen haben."[59] Dies kann als ein Vorgriff auf das gesehen werden, was er später zu seinem Prinzip erwählt. Durch diesen Vorgriff wird er außerdem mit Béla bekannt, der ihn dann ins Vertrauen zieht und arrangiert, dass er Clara zunächst nach Wien bringt und später auch, dass er sie heiratet.[60] Kurz nachdem er Clara die Lagergeschichte erzählt hat, wird die erste Entscheidung, sich nicht weiter in die Vergangenheit zu versenken, auch explizit mit einer Entscheidung für die Gegenwart dargestellt. Werner überlegt, ob er das Grab seines Großvaters besuchen sollte, an dem er in Österreich vorbeifährt. Er entscheidet sich gegen den vergangenen Teil seiner Familie und für den gegenwärtigen:

> Ich bleibe auf der Autobahn. Ich habe meine Verabredung. Die Verabredung mit meiner Ex-Tochter. Das ist Familienprogramm genug. Die Gegenwart geht vor. Aber auch dieser verkommene Großvater gehört irgendwie zur Gegenwart. Auch wenn ich auf der Autobahn bleibe, will er nicht weichen.[61]

Als sich die Beziehung mit Melanie dann normalisiert, liegt dies auch an einem Fokus auf die Gegenwart: „Wir tun beide so, als gäbe es nur Gegenwart, aber

57 Ebenda, S. 216.
58 Ebenda, S. 8.
59 Ebenda, S. 74.
60 Außerdem ist Béla auch ganz konkret dafür verantwortlich, dass Werner das „neue Leben" um der Gegenwart willen beginnen kann, denn er fällt ihm in den Arm, als Werner im Begriff ist, den Architekten der Baufirma aus dem Fenster zu werfen. Werner wurde aufgrund der Pfuschereien dazu gereizt, die er wegen seiner Prinzipien nicht dulden kann. Zudem hätte sich dadurch eine die Familiengeschichte determinierende Begebenheit aus der Vergangenheit wiederholt: John, der Ur-Großvater Werners hatte in Cincinnati seinerzeit wohl einen Kollegen im Streit aus dem Fenster geworfen. Hätte er sich beherrscht, hätten John und Kathy Amerika nicht verlassen müssen und die leidvolle europäische Geschichte der Familie wäre vielleicht ganz anders verlaufen. Aufgrund der Tatsache, dass es Béla ist, der Werner letztlich zurückhält, kann man interpretieren, dass es nicht allein eine Entscheidung ist, die Werners Leben verändert, sondern dass das Gelingen seiner Wandlung auch von äußerlichen Zufälligkeiten abhängt. Der Kernaspekt bleibt jedoch, dass er es schafft, dem auf die Vergangenheit gerichteten Entschlüsselungs-Begehren zu entgehen und sich (wenn auch mit Hilfe seiner Freunde) auf die Gegenwart zu richten.
61 Ebenda, S. 189.

eigentlich meinen wir die Vergangenheit."[62] Als Zillich zu dieser Zeit noch einmal in seine alte Lethargie zu verfallen droht, knüpft er auch dieses an die Selbstverortung in der Zeit:

> Verpaßte Gelegenheiten, versäumtes Leben. Der Aussiedler hat stets versäumtes Leben hinter sich, Leben im Osten, in der Unfreiheit. Er ist spät dran, zu spät. Der Aussiedler muß seine Versäumnisse dem Kommunismus anlasten können. Für die Gegenwart, in der er zu spät angekommen ist, um selber noch eine Zukunft zu haben, müssen seine Kinder herhalten.[63]

Dass er dann doch Glück erfahren kann, liegt ebenso daran, dass ihm ein Fokus auf die Gegenwart gelingt: „Uns verbindet die Gegenwart. Die Vorgeschichte ist tabu."[64] Am deutlichsten wird diese Dynamik dann im Schlusstableau. Werner und Clara sind in kurzer Zeit durch die Hilfe der Zuhälter zu Wohlstand gelangt, da diese ihr Geld in Deutschland legal anlegen, wobei sie von Werner und Clara unterstützt werden. Die beiden sind nun als Ehepaar auf den Seychellen zusammen mit Werners Tochter und deren Freund im Urlaub und Werner denkt noch einmal an alle Toten seiner Familie und sagt:

> Laß sie reden, denke ich mir. Sie sind Vorbild und abschreckendes Beispiel zugleich. Als würden sie ständig in der Nase bohren. Sie können nichts dafür. Es sind Komödianten, die nichts über den Ausgang ihrer Geschichten wissen. Die nicht wissen, daß sie tot sind, nur wir wissen es. Und lachen trotzdem über ihre Geschichten. So ist das Leben.
> Gegenwart ist angesagt, ewige Gegenwart, sage ich mir. Wir können es uns erlauben.[65]

Überdeutlich wird dieser sich für Zillich so darstellende Zusammenhang von Glück und Abwendung von der Vergangenheit zuvor schon, als er einen Brief vorliest, der ursprünglich von seinem Großvater an seinen Vater adressiert war, der aber von Karl an Werner weitergegeben wurde. Dieser Brief ist in Sütterlin verfasst, einer Schrift, die Werner nicht lesen kann:

> Ich lese, und es klingt feierlich.
> Es liegt an den Seychellen, daß es so feierlich klingt.
> Ich lese etwas vor, das vielleicht gar nicht so auf dem Papier steht. Etwas von Liebe und Arbeit, von Familie und Geld. Und wie das alles zusammenkommt. Und sich auch verträgt. Die Arbeit mit der Liebe und das Geld mit der Familie

62 Ebenda, S. 254.
63 Ebenda, S. 256.
64 Ebenda, S. 262.
65 Ebenda, S. 280.

> und die Arbeit mit der Familie und das Geld mit der Liebe und die Liebe mit dem Geld. Ich lese vor, was ich mühsam entziffert oder mir zusammengereimt habe.
> Es kommt mir plötzlich wie ein Schwindel vor und dann auch wieder nicht. Es ist Sütterlin, sage ich mir. Es ist von meinem Großvater und von meinem Vater und von mir. Und irgendwie ist es auch wahr, aber es hilft nicht. Denn alles ist, wenn es zusammenkommt, nur eine Beschränkung. Die Liebe und die Familie und die Arbeit und das Geld. Im besten Fall eine Selbstbeschränkung, sage ich mir. Der Trick ist, die Beschränkung ins Positive zu wenden. Zum Erstrebenswerten zu erklären. Ich rede und schweige und weiß nicht, was ich sage.
> „Es ist egal, ob man einen Brief vom Großvater hat oder nicht", sage ich. „Es spielt keine Rolle."
> Ich falte den Briefbogen vorsichtig, wie ein Souvenir. Wie etwas Nutzloses, das man ratlos in den Händen hält. [66]

Erstens wird klar, dass Werner mit der Vergangenheit nur noch spielerisch umgeht und ihr weder definitorische Macht über sich einräumt, noch sich ein Erklärungspotential von ihr erhofft.

Die Frage nach dem Grund für Zillichs Erinnerungsarbeit müsste also beantwortet werden mit: Werner Zillich erinnert sich, um die Sinnlosigkeit des Erinnerns festzustellen, damit er aufhören kann, sich zu erinnern. Dies stellt sich sicher für ihn so dar, wird aber von der Gesamttextaussage noch einmal ironisch unterlaufen. Denn das, was Zillich bekommt, ist genau das, was er nie wollte und was er als lächerlich empfunden hat. Als lächerlicher Patriarch tritt er das Erbe an, von dem er behauptet, er ließe es hinter sich: An den Wünschen und Zielen seiner Ex-Frau und deren Eltern hatte Werner immer gestört, dass sie sich auf das kleine Glück gerichtet haben:

> Monika hat nach der Ausreise zielstrebig das kleine Glück verfolgt. Sie hat dazustudiert, was noch dazuzustudieren war, das Referendariat wiederholt und all das Zeug mitgemacht, was einen in Deutschland zur Lehrerin qualifiziert. Als ob sie in Rumänien nicht längst Lehrerin gewesen wäre. Danach war sie wieder Lehrerin. Lehrerin in Deutschland. Eine echte Aussiedlerleistung. Die Lehrerin schafft es zur Lehrerin.[67]

Werner hatte sich dagegen immer als jemand geriert, dem es (wie oben schon in Bezug auf seinen Beruf herausgestellt) um Authentizität und Prinzipientreue ging: „Mein Problem sind die Prinzipien. Ich kann nicht verzichten. Das ist mein Verhängnis. Den freiwilligen Verzicht als Grundlage des kleinen

66 Ebenda, S. 279.
67 Ebenda, S. 231.

Glücks betrachte ich als Verlogenheit."[68] Nun macht er aber natürlich genau das, indem er mit einer Hure als Frau, die aus ökonomischem Kalkül oder sogar aus Zwang mit ihm verheiratet ist, und seiner Tochter, der er davon nichts erzählen kann, in einen All-Inclusive-Urlaub fährt.

Erinnern um der Vergangenheit oder um der Zukunft willen?

Die beiden Romane *Habseligkeiten* und *Atemschaukel* gehen offensichtlich sehr verschieden mit Erinnerung im Allgemeinen und mit der Erinnerung an das sowjetische Arbeitslager im Speziellen um. Die Unterschiede lassen sich sehr deutlich bestimmen, indem man versucht, die Verschiedenheit der Zwecke in erinnerungstheoretischer Hinsicht zu fassen. Astrid Erll unterscheidet in ihrem Handbuch *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*[69] im Kapitel *Erzähltheoretische Kategorien: Die Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses* fünf Modi der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses. Diese sind der erfahrungshaftige, der monumentale, der historisierende, der antagonistische und der reflexive Modus.[70] Der erfahrungshaftige und der monumentale Modus beschreiben zwei Pole, zwischen denen jeder kulturelle Text verortet werden kann und sind daher „als zwei sich nicht ausschließende, sondern vielmehr stehts ineinander greifende Formen des literarischen Vergangenheitsbezugs zu verstehen."[71] Während erster sich durch Darstellungsweisen auszeichnet, die als Alltagserfahrung rezipiert werden, orientiert sich letzterer eher an literarischen Verfahren des Mythos oder des Rituals. Diese beiden Modi wie auch der historisierende, der sich mehr dem historischen „Wissen als dem identitätskonkreten Erinnern" widmet,[72] und der antagonistische Modus, der eine „Aushandlung von Erinnerungskonkurrenzen" ermöglicht,[73] scheinen den Kern der Verschiedenheit nicht so gut zu erfassen, wie der reflexive Modus.

Die ersten vier Modi „gehören dem Bereich der Gedächtnisbildung an. Durch den reflexiven Modus zeigt der literarische Text an, dass die Gedächtnisreflexion zu seinen zentralen Anliegen geöhrt […]."[74] Es ist vor allem die Frage nach dem Warum des Erinnerns, die die beiden Romane auf verschiedene Art stellen und beantworten. Diese ist aufs Engste mit einer Reflexion

68 Ebenda, S. 230.
69 Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart 2017.
70 Ebenda, S. 192.
71 Ebenda, S. 197.
72 Ebenda, S. 199.
73 Ebenda, S. 200.
74 Ebenda, S. 205.

auf die Möglichkeiten und die möglichen Zwecke von Erinnerung überhaupt verknüpft. Während bei Wagner diese Reflexionen explizit gemacht werden, indem tatsächlich einerseits die Situation des Erinnerns zentral und andererseits die Frage nach dem Warum für Werner selbst zum entscheidenden Punkt wird, wird bei Müller eher implizit auf die Erinnerung reflektiert. Dennoch ist auch *Atemschaukel* ganz eindeutig als Erinnerungserzählung angelegt, die Frage nach dem Zweck wird an einigen zentralen Stellen von Leo explizit gemacht: „Was treibt mich in diese Verbundenheit. Warum will ich nachts das Recht auf mein Elend haben. Warum kann ich nicht frei sein."[75] Der Unterschied ist jedoch, dass in *Habseligkeiten* eher explizit nach dem externen Zweck der Erinnerung gefragt wird, während in *Atemschaukel* Leo den Grund erfragt, weswegen er nicht anders kann, als sich zu erinnern. *Atemschaukel* stellt deswegen die Frage nach dem Zweck der Erinnerung implizit, weil der Roman sich als ein Sprechakt, der diese Erinnerung zum Gegenstand hat, erlaubt, ihn auf sein Anliegen hin zu befragen.

Die unterschiedliche Art, auf die Möglichkeiten des Erinnerns zu reflektieren schlägt sich am deutlichsten in der Gestaltung der beiden Erzähler und der Haltung, die die Gesamttextperspektive jeweils zu ihnen einnimmt, nieder. Der offensichtlichste Unterschied ist, dass Leo tatsächlich im Lager war, während Werner die dargestellten Erfahrungen selbst nur von seinem Vater erzählt bekommen hat. Dennoch erproben beide Romane, was in der ersten Person zu erzählen möglich ist, ohne dass man als Autor Augenzeugenschaft behaupten könnte. Dadurch, dass die Ich-Perspektive in beiden Fällen nicht versucht, Authentizität zu erzeugen, sondern sich in ihre Inkommensurabilität ausstellt, bzw. sie explizit behauptet, kann festgehalten werden, dass beide Romane in ihrer Reflexion auf die Möglichkeit der Erinnerung an das Lager und vor allem der Überführung dieser Erinnerung in das kollektive Gedächtnis ein nicht zu tilgendes Defizit hinsichtlich der Nachempfind- und Erzählbarkeit verstatten.

Der entscheidende Unterschied ist daher in der Haltung der Texte zu ihren Erzählern zu sehen. Was bei *Atemschaukel* als Übersetzungsleistung herausgestellt wurde, ist das, was Zillich als das identifiziert, was als Ballast über Bord zu werfen ist. Wohlgemerkt ist es aber der Erzähler, der in *Habseligkeiten* eine eindeutige Position bezieht, nicht der Text selbst. Dieser ist vielmehr unentschieden. Er versieht die radikale Abkehr von der Vergangenheit, die Werner erlaubt, das kleine Glück zu erleben, ohne es zu merken, mit sehr deutlichen Ironiesignalen. Dennoch findet er selbst keine Antwort auf die Fragen, die er

75 Müller: Atemschaukel, S. 239.

aufwirft, denn es ist auch nicht so, als wäre Zillich eine durch und durch lächerliche Figur.[76] Der Text bleibt in der Frage nach der Erinnerung aporetisch, indem er jemanden zeigt, der sich ernsthaft mit dieser Frage beschäftigt, ohne zu merken, dass er selbst nicht zu einer Antwort kommt. Die Frage, die der Text stellt, ist: Wie kann man mit einer solchen Geschichte leben? Obwohl er sie wie gesagt nicht eindeutig beantwortet, wird doch deutlich, dass es dem Text wie seinem Erzähler um diese Gegenwart geht, und dass beide betrauern, dass auf diese der Schatten der Geschichte fallen muss.

Atemschaukel hat dagegen ein genuines Interesse an der Geschichte und einer möglichen oder auch unmöglichen Erinnerung. Es gelingt Müllers Text deswegen auch, einen Erzähler zu entwerfen, der sehr viel ernster genommen werden kann. Obwohl auch hier die Erinnerung in der Hinsicht als eine notwendig Scheiternde dargestellt wird, dass nicht einsichtig gemacht werden kann, worin sie besteht, ist der Text doch auf einer anderen Ebene erfolgreich, indem er etwas bewahrt, was das Lager zu vernichten versucht hatte: Ein Teil von Oskar Pastior. Denn es ist letztlich die Poetik Oskar Pastiors, die übersetzt wird und durch deren Inanspruchnahme gezeigt wird, wieso diese Erinnerungen sich als notwendig Scheiternde darstellen. Somit wird einem Opfer, dessen Leben bis zu seinem Ende vom Lager bestimmt worden ist, durch die Inanspruchnahme der von ihm entwickelten Poetik die Deutungshoheit über das Lager zurückgegeben. Im Gegensatz zum Zweck der Erinnerung bei Wagner, der immer etwas anderes als die Erinnerung selbst meint, wäre der Zweck bei Müller somit immer auch Selbstzweck.

76 Man könnte auch in der Ausgestaltung der Figur Zillichs eine Parallele zur Theatertradition sehen, indem man ihn als einen Lessing'schen mittleren Charakter beschreibt. Der Text entwirft ihn gerade wegen seiner Fehler als einen nicht unsympathischen Menschen.

Vergangenheitsflucht und Identität dreifach gespiegelt in Richard Wagners Roman *Miss Bukarest*

BEATE PETRA KORY

Die Problematik des Auswanderers nimmt in der Prosa Richard Wagners eine zentrale Stellung ein. In den beiden aufeinanderfolgenden Erzählungen *Ausreiseantrag* (1988) und *Begrüßungsgeld* (1989) reflektiert der Schriftsteller seine eigene Ausreise in die Bundesrepublik Deutschland im Jahre 1987, wobei er vor allem die Schwierigkeiten des Auswanderers verzeichnet, sich zu seiner rumäniendeutschen Identität zu bekennen und sich gleichzeitig auch in die bundesdeutsche Gesellschaft einzuordnen.[1] In dem Roman *Die Muren von Wien* (1990) demonstriert Wagner anhand seines von der kommunistischen Diktatur psychisch traumatisierten Protagonisten die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.[2] Der vierzehn Jahre später entstandene Roman *Habseligkeiten* (2004) widmet sich erneut der Problematik des Auswanderers aus dem Banat, die in der Feststellung der dreifachen Heimatlosigkeit des Ich-Erzählers kulminiert, der sich weder in Rumänien als Angehöriger einer deutschen Minderheit heimisch fühlt, noch im Banat als Schwabe und schon gar nicht in Deutschland.[3] Im Roman *Miss Bukarest* (2001) eröffnet Wagner zum ersten Mal das Thema der Konfrontation mit der Schuld der Vergangenheit, das im zehn Jahre später entstandenen Roman *Belüge mich* (2011) weitergeführt wird.

1 Vgl. Beate Petra Kory: Der Schriftsteller als Aussiedler am Beispiel der Erzählungen Richard Wagners *Ausreiseantrag* und *Begrüßungsgeld*. In: *Temeswarer Beiträge zur Germanistik*. Bd. 9. Temeswar 2012, S. 131–146.

2 Vgl. dies.: Diktatur und traumatische Erfahrung in Richard Wagners Roman: „Die Muren von Wien". In: Walter Engel (Hg.): Kulturraum Banat. Deutsche Kultur in einer europäischen Vielvölkerregion. Essen 2007, S. 307–316.

3 Vgl. dies.: „Wir sind Aussiedler auf Lebenszeit". Das Pendeln zwischen Ost und West in Richard Wagners Roman *Habseligkeiten*. In: *Temeswarer Beiträge zur Germanistik*. Bd. 7. Temeswar 2010, S. 255–269.

Der vorliegende Beitrag setzt sich zum Ziel, den Zusammenhang zwischen der verdrängten Vergangenheit und der Identitätskrise zu beleuchten, mit der sich die drei Protagonisten des Romans *Miss Bukarest* konfrontieren. Anhand der titelgebenden „Lichtgestalt"[4] Miss Bukarest, der aus dem Banat stammenden mütterlicherseits ungarischen Schwäbin Erika Binder,[5] die in Deutschland einem Mord zum Opfer fällt, wird in zwei Gestalten ein Prozess der Erinnerung an die rumänische kommunistische Vergangenheit ausgelöst: dem ehemaligen Geheimdienstler Dinu Matache und dem banat-schwäbischen Schriftsteller Klaus Richartz, dem ehemaligen Dissidenten, der seit zwölf Jahren in Deutschland lebt. Beide müssen sich ihrer Schuldverstrickung angesichts des Todes von Erika Binder stellen. Hinzu kommt noch eine dritte Gestalt: Dinus Sohn, der zwanzigjährige Christian Schullerus, der durch das von seinem Vater verfasste Manuskript an die Jahre seiner Kindheit in Rumänien, dem Land seiner Herkunft, erinnert wird. Grazziella Predoiu, die sich vornehmlich der Figurenkonstellation von Opfer und Täter in dem Roman und dem beschädigten Leben in einer Diktatur widmet, betont, dass Erika über ihren Tod hinaus Gegenwärtiges und Erlebtes, Jetzt und Damals mosaikartig miteinander verbinde und dadurch zu dem den Handlungsgang beschleunigenden „Knotenpunkt" des Romans werde.[6]

Die gebrochene Identität des Ausländers

Dinu Matache, der sich nun in Deutschland Dino Schullerus nennt, ist es gelungen, seine rumänische Vergangenheit hinter sich zu lassen, was das Erfolgsrezept für die erfolgreiche Integration in die Welt des Westens zu sein scheint. Um sich formell bruchlos in die deutsche Gesellschaft zu integrieren, nimmt er den deutschen Familiennamen seiner sächsischen Ehefrau Lotte an und ändert seinen Vornamen vom rumänischen Dinu zum italienisch klingenden Dino. Seine Bemühungen, sich zum Schein an die deutsche Welt anzupassen, gehen so weit, dass er sich sogar im Selbstgespräch als Dino und nicht Dinu anspricht.[7] Als er in der Detektei, in der er arbeitet, den Auftrag erhält, Erika Osthoff zu beschatten, vermag er sich nicht gleich an sie zu erinnern, da die verdrängte Vergangenheit nicht auf Knopfdruck abrufbar ist. Doch allmählich stellt er den Bezug zu Erika Binder her, die den Geschäftsmann Dieter

4 Richard Wagner: Miss Bukarest. Berlin 2001, S. 109.
5 Vgl. ebenda, S. 112.
6 Grazziella Predoiu: Richard Wagner: Miss Bukarest. „Die Vergangenheit entlässt dich niemals". In: dies.: Rumäniendeutsche Literatur und die Diktatur. „Die Vergangenheit entlässt dich niemals". Hamburg 2004, S. 79–102, hier S. 81.
7 Wagner: Miss Bukarest, S. 11.

Osthoff geheiratet hat, um in den Westen auswandern zu können. Obwohl sein Auftrag nach ein paar Fotos, die Erikas Ehebruch belegen, als beendet betrachtet werden kann, ist es ihm nicht möglich, sich vom Fall zu lösen:

> Lass die Finger davon, sagten alle meine Instinkte, lass die Vergangenheit ruhen. Aber ich gehorchte mir nicht. Etwas, eine Macht in mir, die ich plötzlich nicht mehr unter Kontrolle hatte, zwang mich, meiner Neugier nachzugeben. Es war die Macht der verschütteten Gefühle, denke ich.[8]

Als Erikas Leiche aus der Spree geborgen wird und sich herausstellt, dass sie schon tot war, als sie ins Wasser kam, fühlt er sich dazu verpflichtet, ihren Mord auf eigene Faust aufzuklären und schreibt seine Erkenntnisse dabei auf,[9] „wie früher die Treff-Berichte, die Lageberichte, die Zusammenfassungen",[10] die er für die Securitate abfassen musste. Er vermutet, dass diese Niederschrift, die er zunächst ohne einen bestimmten Zweck anfertigt, ihm selbst Klarheit über die Situation verschaffen und daher eine Art „Rückbesinnung auf seine Identität, auf seine Schuld und sein Versagen gegenüber Erika" darstellen soll,[11] aber auch, dass sie dem Hinterlassen von Wissen dient, für den Fall, dass ihm etwas passieren sollte. An diese Möglichkeit denkt er beim Auftauchen des Offiziers Onescu vom Sicherheitsdienst, da er nach der Auswanderung mit seiner Familie nach Deutschland den Kontakt zur Securitate abgebrochen hat und in Berlin untergetaucht ist. In diesen Rechenschaftsbericht fließt auch seine Frustration darüber ein, dass seine Kinder nicht mehr Rumänisch sprechen und ihre rumänischen Wurzeln vergessen zu haben scheinen:

> Meine Kinder sprechen deutsch. Sie weigern sich, rumänisch zu sprechen. Und Lotte legt keinen Wert darauf. Das ist ihre kleine Rache. In Rumänien haben wir zu Hause nur rumänisch gesprochen. Jetzt rächt sie sich dafür. Jetzt muss ich deutsch sprechen.[12]

Deutsche Kinder statt rumänische zu haben empfindet er als „Preis für den Weggang", der ihm manchmal hoch erscheint.[13] Als „waschechter Rumäne. Aus Brăila"[14] bekennt er sich „mit Haut und Haaren" zum Ausländerdasein und behauptet dadurch gegen den „Aussiedler-Blödsinn", alle Dummheiten der Einheimischen so gut wie möglich nachmachen zu müssen, gefeit zu

8 Ebenda, S. 10.
9 Vgl. ebenda.
10 Ebenda, S. 75.
11 Predoiu: Die Vergangenheit entlässt dich niemals, S. 81.
12 Wagner: Miss Bukarest, S. 22.
13 Ebenda, S. 26.
14 Ebenda, S. 21.

sein.[15] Auch die italienische Literaturwissenschaftlerin Daniela Nelva betont, dass Dino ein Fremder bleibe, der in der Bewahrung „eines kulturellen Andersseins" die „einzig mögliche Dimension der Identität" erblicke.[16] Sein Anpassungsversuch an das Leben in Westdeutschland, infolgedessen er seine rumänischen Wurzeln verbirgt, führt hingegen zu einem identitären Bruch. Er stellt fest, dass er die Verbindung zu seiner Kindheit verliert: „Ich sehe die Disteln meiner Kindheit im Sturm treiben, weg, zum Horizont, aus der Welt hinaus."[17]

Die Begegnung mit Onescu in Berlin konfrontiert ihn durch dessen unverfrorene Behauptung, jeder hätte mitgearbeitet, mit den unlauteren Methoden der Securitate, die im Säen von Verdacht und Zweifel und in Einschüchterungen und Drohungen besteht. Der Offizier vom Auslandsgeheimdienst, der damals in Dinus Abteilung versetzt wurde, um in der Sache Erika mitzuhelfen, vermag es, Dinus Variante von der Vergangenheit, die er sich zwecks Beruhigung seines Gewissens zurechtgelegt hat, ins Wanken zu bringen. Onescus Behauptung: „Vielleicht ist die Wahrheit eine ganz andere und deine Variante eine Lüge. Oder eine Seifenblase."[18] veranlasst Dinu dazu, sich mittels der von Lotte chronologisch geordneten Familienfotos mit der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen. Dabei denkt er sowohl über seine Verwandtschaft nach, zu der er den Kontakt abgebrochen hat, als auch über seine Beziehung zu Erika, der besten Freundin seiner Frau.

Anhand der familiären Herkunft Dinus zeigt Wagner den Umgang der kommunistischen Machthaber einerseits mit der Klasse des Bürgertums, der „Ausbeuterklasse", die enteignet wurde, auf, andererseits mit dem einfachen Volk, das in Führungspositionen aufrückte:

> In der Familie meiner Mutter […] hatte man durch die kommunistische Machtübernahme einiges verloren. […] Die Familie meines Vaters hingegen hatte aus Habenichtsen bestanden. Sie waren durch die Kommunisten etwas geworden.[19]

Dass Dinu seinen Großvater, der Landarzt war und als Eisengardist 1953 im Gefängnis gestorben ist, nicht gekannt hat, erweist sich für ihn als nützlich, da er bei der Personalüberprüfung immer wieder nach ihm gefragt wird. Trotz-

15 Ebenda, S. 24.
16 Daniela Nelva: Identität am Rande der Erinnerung: Richard Wagners Roman *Miss Bukarest*. In: William C. Donahue, Jochen Vogt (Hgg.): *andererseits 2. Yearbook of Transatlantic German Studies*. Bd. 2. Duisburg, Essen 2011, S. 129–143, hier: S. 131.
17 Wagner: Miss Bukarest, S. 22.
18 Ebenda, S. 29.
19 Ebenda, S. 37.

dem scheint ihm später eine Eigenschaft eben dieses Großvaters einen Schlüssel zum Verständnis seiner Identität zu bieten:

> Heute denke ich, dass ich von ihm, dem Legionärsgroßvater, den das Schicksal unseres Volkes mir vorenthalten hat, die nationale Ader geerbt habe. Das Blut ist eben stärker als das politische System. Mindestens auf dem Balkan ist es so.[20]

So führt Dinu Schullerus' Versuch, sich unter Verleugnung seiner rumänischen Herkunft in die deutsche Gesellschaft zu integrieren, zu einem Bruch in seiner Biografie, den er durch das umso stärkere Pochen auf seine rumänischen Wurzeln im familiären Bereich kompensiert.

Dinu bricht nach der Ausreise jeglichen Kontakt zu seiner Familie ab, um diese mit seiner Existenz nicht zu belasten, da er als nach Deutschland Ausgewanderter in allen Personalakten der Familie vorkommt. Auch nach der Wende unterlässt er es, nach Rumänien zu fahren und den Kontakt zu seiner Familie aufzunehmen, da er in Berlin untergetaucht ist, um nicht mehr für die Securitate arbeiten zu müssen. So hat der Geheimdienst für ihn auch eine positive Rolle erfüllt, wie er selbstironisch anmerkt:

> Die Securitate ist eine gute Schule. Für Aussteiger. Die Angst vor ihr bewahrt einen vor den größten Dummheiten. Ohne diese Angst wäre ich meine schreckliche Familie und all die Verpflichtungen, die ein solcher Clan mit sich bringt, nie losgeworden.[21]

Als Dinu von der Securitate den Auftrag erhält, die beiden Dissidenten, die rumäniendeutschen Schriftsteller Richartz und Martin, zu beobachten, mit denen seine Geliebte Erika in Kontakt steht, beruhigt er sein Gewissen damit, dass er nicht Erika selbst verrät, sondern lediglich ihr Wissen über die beiden Autoren verwendet. Nachdem sowohl Martin als auch Richartz im Westen geblieben sind und Erikas Eheantrag wiederholt abgewiesen wird, teilt sie Dinu mit, dass sie vorhat, über Bulgarien nach Westdeutschland zu flüchten. Diese Information behält Dinu für sich und glaubt, Erika damit in der „entscheidenden Sache" nicht verraten zu haben.[22] Onescu jedoch teilt ihm mit, er habe Erika wissen lassen, die Securitate hätte von dem Fluchtplan von Dinu erfahren. So bestätigt sich auch für ihn Richartz' spätere Erkenntnis: „Die Macht der Geheimdienste besteht im Zerstören der Gefühle, auch in ihrem rückwirkenden Zerstören. Diese Macht ist ewig."[23]

---

20 Ebenda, S. 38.
21 Ebenda, S. 40.
22 Ebenda, S. 98.
23 Ebenda, S. 122.

Dinu wird sich nun dessen bewusst, dass diese Entstellung der Wahrheit Erika plausibel vorgekommen sein muss, da er sie ja schließlich ausgehorcht hat und dies ein entscheidendes Argument für Onescus Version war. Die Auseinandersetzung mit der verdrängten Vergangenheit bringt seine tiefen Gefühle für Erika zum Vorschein, die er sich auch wegen seiner Ehe mit Lotte untersagt hat. Nach ihrem Tod ist jedoch keine Rechtfertigung vor ihr mehr möglich:

> Ich möchte ihr alles erklären. Ich möchte ihr sagen können, dass es nicht so war. Nein. Ich habe sie geliebt. Ich habe sie wirklich geliebt. Und die Ausfragerei war mein Beruf. Es war mein Job. Ich konnte nicht anders. Ich hätte nicht anders können.
> Ich dachte mir nichts dabei. Ich hielt es für selbstverständlich.[24]

In der Zeit seiner Zugehörigkeit zur Securitate hatte sich Dinu nicht mit der Frage auseinandergesetzt, ob sein Handeln im Auftrag des Geheimdienstes moralisch sei:

> Es ging ja nicht um sie [Erika]. Es ging um die Dissidenten. Um Richartz und Martin. Aber es ging auch nicht um die einzelnen Personen. Sie waren egal. Es sollte vielmehr eine Eskalation verhindert werden.
> Wir waren da, um für Ruhe und Ordnung zu sorgen. Für die Stabilität des Sozialismus, die Stabilität des Regimes. Lange hatte ich geglaubt, es wäre das gleiche: Sozialismus und Regime. Zu lange.[25]

Dem Protagonisten werden keine Morde im Dienste des Geheimdienstes angelastet. Er agiert aufgrund seiner Kenntnis der deutschen Sprache und seines anschließenden Germanistikstudiums in einer Abteilung, die Schwaben und Sachsen beschattet und die nicht in Morde involviert war, sodass für ihn der Gedanke, die Securitate bringe Menschen um, auch nur ein Gerücht ist wie für die anderen, die nicht dem Geheimdienst angehören:

> Ich hatte zwar keine Beweise dafür, dass die Securitate Menschen umbrachte, ich habe sie auch heute nicht, aber es gab undurchsichtige Geschichten, ungeklärte Todesfälle, über die man sich allerlei Gedanken machen konnte. Gerüchte gab es viele. Sie beherrschten unser Leben. Sie waren das furchtbare Geheimnis, das über den Banalitäten und der Langeweile unserer Existenz schwebte.[26]

Erst jetzt beim Überblicken der Aktivitäten seiner Abteilung wird Dinu sich der „hässlichen Kehrseite" seiner Arbeit bewusst:

---

24 Ebenda, S. 101.
25 Ebenda, S. 80.
26 Ebenda, S. 70.

> Ich machte mich ans Überlegen. Kam ins Grübeln. Geschichten fielen mir ein, unangenehme Geschichten. Wir hatten Leute schikaniert, biedere Menschen, Schwaben, Sachsen. Sie zur Ausreise gedrängt, nur weil einer dieser nimmersatten Parteifunktionäre es auf ihr ansehnliches Haus abgesehen hatte. Die Familie ist ausgereist, und er hat es zum Spottpreis bezogen. Wir hatten Ehen zerstört und Karrieren zunichte gemacht. Affären und Korruptionsfälle vertuscht, wenn es um die Parteibonzen und ihren zügellosen Nachwuchs ging. Plötzlich hatte alles eine Kehrseite, alles, was mir aus meiner Arbeit einfiel, hatte diese hässliche Kehrseite.[27]

Das von Dinu verfasste Manuskript bricht unmittelbar nach dem Höhepunkt des Bekenntnisses ab, an dem die verdrängten Gefühle der Vergangenheit mit ungeahnter Macht zurückkehren:

> Aber Erika ist tot. Ich kann mich nun nicht mehr erklären. Rechtfertigen. Und vielleicht ist es auch gut so. Wer weiß, wofür das noch gut sein wird. Ich habe mich in die Welt gestürzt. Das habe ich nun davon.[28]

Damit wird auch das Motto von Panait Istrati: „Und nun kam der Tag, / an dem ich mich in die Welt stürzte",[29] das dem ersten Romanteil vorangestellt ist, wieder aufgenommen. Grazziella Predoiu vertritt die Auffassung, dass das aus den Schriften des rumänischen Schriftstellers entlehnte Motto, „das Moment der Sichbesinnung" darstelle, einen Prozess, der über die Reflexion über Schuld und Sühne letztendlich zum Selbstbewusstsein des Protagonisten führe.[30] Dinu bringt seine Überzeugung zum Ausdruck, dass ihm eine doppelte Strafe widerfahren sei: „Zuerst hat mich der Kommunismus gestraft, jetzt erwischt mich sein Ende nochmals kalt."[31] Die erste Strafe durch den Kommunismus ist darauf zurückzuführen, dass sich Dinu zu der Generation rechnet, die in den 1960er-Jahren zur Reform des Sozialismus durch die Trennung von den Russen angetreten ist. Er erklärt nämlich seinen Entschluss, der Securitate beizutreten, folgendermaßen:

> Meine Entscheidung, zur Securitate zu gehen, war durch die Rede von Ceaușescu am 21. August 1968 in Bukarest ausgelöst worden. Durch seine Absage an den Einmarsch der Warschauer-Pakt-Staaten in Prag. Damals sind doch sogar bekannte Dissidenten demonstrativ der Partei beigetreten.[32]

---

27 Ebenda, S. 62.
28 Ebenda, S. 101.
29 Ebenda, S. 5.
30 Predoiu: Die Vergangenheit entlässt dich niemals, S. 81.
31 Wagner: Miss Bukarest, S. 101.
32 Ebenda, S. 63.

Sein Fehler war es, zu spät bemerkt zu haben, dass der Kommunismus in einen Familienkult des Diktators ausartete. Die zweite Strafe steht mit Erika in Verbindung, der Onescu, dem nach der Wende das Reisen gestattet war, seine Lügen auftischen konnte.

Dinus Verschicken seiner Aufzeichnungen an den rumäniendeutschen Schriftsteller Klaus Richartz, der noch vor seiner Ausreise in die Bundesrepublik Deutschland eine Liebesbeziehung mit Erika unterhielt, könnte als Versöhnungsangebot gedeutet werden, als Versuch einer Rechtfertigung – wenn nicht vor Erika, dann wenigstens vor dem Mann, der sie auch geliebt hat.

Die banatschwäbische Identität des Emigranten

Die zweite Perspektive des Romans wird vom rumäniendeutschen Schriftsteller Klaus Richartz geboten, der seit zwölf Jahren in Deutschland lebt. Er erhält Dinus Konvolut mit der Post und beginnt das Manuskript zu lesen, da es kein Begleitschreiben aufweist. Doch allmählich stellt er fest, dass es sich gar nicht um einen Roman handelt, der ihm zwecks Vermittlung an einen Verleger zugeschickt worden ist, sondern um die Beschreibung seiner eigenen Zeit in Bukarest. Er ist schockiert von der Feststellung, dass Dinu bei der Securitate gearbeitet hat:

> All das Misstrauen damals, das ganze Gift im täglichen Umgang, das ich nicht akzeptieren wollte. Weil man so nicht leben kann. Und jetzt soll das alles auch noch wahr gewesen sein? Die Wahrheit sozusagen, und mein Versuch, das Desaster zu ignorieren, naiv und vielleicht sogar fahrlässig? Manchmal denke ich mir, es ist gut, dass die Akten in Rumänien zu sind.[33]

So löst das Manuskript bei Richartz eine Neubewertung der Vergangenheit wie seiner damaligen Handlungen aus. Es lässt ihn nicht mehr los, da es seine Erinnerungen an die Liebe zu Erika weckt, an die er seit vielen Jahren nicht mehr gedacht hat. Daher wird der zweite Romanteil durch ein Motto von Anemone Latzina eröffnet: „Eine Wunde im Haar, / wie kurz doch unsere Liebe war!“[34] Angesichts von Erikas Tod wird Richartz mit seiner Vergangenheit konfrontiert und plötzlich ist er sich nicht mehr sicher, ob er damals, als er in Deutschland blieb und Erika in Bukarest zurückließ, richtig gehandelt hat:

> Jetzt aber war sie tot, und alles war endgültig und geschehen und lag in meiner Verantwortung. Die Lebensentscheidung war nicht mehr eine Option, sie hatte ein Leben gekostet. Ich hatte das westliche Ufer nicht nur ohne sie, sondern

33 Ebenda, S. 109.
34 Ebenda, S. 103.

> auf ihre Kosten erreicht. Erika war ein Opfer. So musste ich es jetzt sehen. Wenn ich mich damals für sie entschieden hätte, wäre sie noch am Leben.[35]

Er versucht die damalige Situation objektiv einzuschätzen:

> In der Diktatur ist eines der großen Themen die Rettung, die Rettung des Einzelnen vor dem Untergang.
> Wir waren beide Gefährdete. So kamen wir nicht auf die Idee, dass wir einander retten könnten. Erika hielt sich statt dessen an ihren Geschäftsmann, und ich versuchte, als Schriftsteller davonzukommen.[36]

Er kommt zur Schlussfolgerung, dass die Diktatur die Beziehungen zwischen den Menschen dermaßen vergiftet habe, dass keiner einem anderen Menschen mehr vollständig sein Vertrauen habe schenken können. Deswegen schien es ihm damals leichter, seine Gefühle zu ignorieren, denn hätte er seine Liebe für Erika zugegeben, so hätte auch die Securitate ein Druckmittel gegen ihn in der Hand gehabt, um ihn zur Mitarbeit zu zwingen. Er versucht seine Schuldgefühle Erika gegenüber loszuwerden, indem er seine Erziehung für diese verantwortlich macht – eine gute Gelegenheit, die Werte der banatschwäbischen Dorfwelt aufs Korn zu nehmen:

> Aber vielleicht ist es auch nur der Katholizismus meiner Kindheit, der aus mir spricht, der mir die Schuldgedanken eingibt. Dieser simple Banater Dorfkatholizismus. Grundlage des Kleine-Leute-Anstands.[37]

Wolfgang Schneider rückt die Aufmerksamkeit des Lesers in seiner Rezension für die *Neue Züricher Zeitung* auf den Kunstgriff Wagners, den Securitate-Mann zum Schriftsteller und den Schriftsteller zum Leser des Securitate-Mannes zu machen, durch den „die merkwürdige Symbiose von Verfolgern und Verfolgten“ versinnbildlicht werde.[38] So stellt Richartz im Laufe seiner Lektüre des Manuskripts frappiert fest, dass Dinu sowohl in Rumänien als auch jetzt in Deutschland seine Essays gelesen hat:

> Dinu hat mich damals gelesen, Dinu liest mich heute. Als hätten wir bloß den Raum der Macht verlassen, als wäre die Macht verschwunden und die Rollenverteilung geblieben. Als wären wir in einem Möbiusband gefangen. Und jetzt schreibt er. Was ich nicht geschrieben habe, schreibt der Securist. Und ich bin der Leser.

---

35 Ebenda, S. 133.
36 Ebenda, S. 132.
37 Ebenda, S. 144.
38 Wolfgang Schneider: Richard Wagners Roman „Miss Bukarest“. Der ewige Spitzel, <http://www.nzz.ch/article7P2ZT-1.492691>, 11.2.2018.

> Wir haben all diese Essays geschrieben, Martin und ich, aber nichts über uns. Alles, was wir geschrieben haben, ist wahr, nur, es ist nicht unsere persönliche Wahrheit, und so ist es auch nicht die ganze Wahrheit. Nun schreibt Dinu. Und seine Geschichte ist die Geschichte zu unseren Essays. Der Securist schreibt über unser Leben. Das er als Securist mitbestimmt hat. So bestimmt er auch noch die Geschichte unseres Lebens mit.[39]

Dabei ist bemerkenswert, dass der Schriftsteller im Manuskript des Geheimdienstlers seine eigene Geschichte erkennt, die er sich selbst verboten hat zu schreiben. Er fordert von sich selbst „Distanz zu den rumänischen Problemen", welche „die Nüchternheit [s]einer Einschätzung" garantiert und glaubt,[40] diese Schreibhaltung der Unwissenheit und Ahnungslosigkeit, ja dem Desinteresse seiner Lebenspartnerin Kerstin an den Verhältnissen in Rumänien zu verdanken:

> Kerstin wusste weder, wo Bukarest liegt, noch was das Banat ist. Und sie wollte es auch nicht wissen. Es war nicht Teil ihrer Welt. Beides nicht. Durch Kerstin erfuhr ich zum ersten Mal die Relativität von Bedeutungen. Da war eine komplette Lebenswelt, deren Zwänge mich bestimmt und geprägt hatten, deren Gefahren ich ausgesetzt war, und hier in Frankfurt bedeutete sie nichts mehr. Hier waren nicht nur meine Lebensumstände, sondern auch meine Lebensanstrengungen, der ganze Kampf, nichts als eine Luftblase, im besten Fall eine Dissidentengeschichte.[41]

Ähnlich wie er sich selbst die Auseinandersetzung mit seiner persönlichen Vergangenheit in der Ceaușescu-Diktatur verbietet, fordert er auch von den Verfassern von Texten über Rumänien, sich vor dem Schreiben ihrer völligen Bedeutungslosigkeit bewusst zu werden.

Klaus Richartz fungiert auch als Alter Ego Richard Wagners,[42] durch welchen erneut, ähnlich wie in der Erzählung *Begrüßungsgeld*, die Problematik des nach Deutschland ausgewanderten rumäniendeutschen Schriftstellers aufgenommen wird, der nicht als Ausländer mit dem fremden Blick auf die westliche Welt wahrgenommen werden will, sondern als deutscher Schriftsteller, der er ja auch in Rumänien war.

Das Manuskript des ehemaligen Geheimdienstlers Dinu Matache konfrontiert Richartz mit seiner Vergangenheit in Rumänien, an die er nicht mehr denken wollte, ähnlich wie Dinu selbst durch den Tod Erikas gezwungen war,

39 Wagner: Miss Bukarest, S. 142f.
40 Ebenda, S. 130.
41 Ebenda, S. 115.
42 Vgl. Predoiu: Die Vergangenheit entlässt dich niemals, S. 89.

sich mit seiner verdrängten Vergangenheit bei der Securitate auseinanderzusetzen. So notiert Richartz gegen Ende seiner Aufzeichnungen:

> Jetzt kommt das alles wieder. Der komplette Wahnsinn meiner Jugend nimmt Platz auf dem Sofa meines Hirns. Wir haben versucht, unsere Jugend zu leben, und wir sind abgestürzt in Misstrauen und Verzweiflung, weil das System die Beziehungen zwischen den Menschen vergiftet hat. Dieses Gift, das große Misstrauen, war das schlimmste. Unser Innerstes ist davon bis heute gezeichnet.[43]

Gerade diesem Lebensgefühl der Menschen in einer Diktatur, dessen detaillierter Beschreibung sich beispielsweise Herta Müllers Roman *Herztier* annimmt, will Richartz in seinem Schreiben aus dem Wege gehen, was eine unbewusste Reaktion der Traumatisierten darstellt. Denn alle dem Terror Entronnenen sind „Geschädigte eines Lebens in der Dikatur",[44] zutiefst gezeichnet von dem Erlebten. Daher zieht Richartz folgende Bilanz:

> Wir sind Gescheiterte. Als wir unser Elend erkannt haben, sind wir geflohen. Auf und davon. In den Westen. Ins wirkliche Leben. In die wahre Welt, wie wir dachten. Jetzt sind wir Emigranten, Menschen ohne Territorium. […] Und nichts mehr kann uns wieder zusammenbringen. Keine Aufarbeitung der Vergangenheit. Nichts.
> Die Aufarbeitung der Vergangenheit macht das Misstrauen nur noch größer. Sie zerstört unser Leben rückwirkend. Sie nimmt ihm jeden Rest von Sinn.[45]

Trotz dieser pessimistischen Sichtweise ist sich Richartz jedoch auch dessen bewusst, dass das Ausweichen vor der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit keinesfalls eine Lösung des Problems darstellt. Deswegen behauptet er ein paar Zeilen weiter, man müsse sich der Vergangenheit stellen.[46] Allerdings ist er zu dieser schmerzlichen Erfahrung noch nicht bereit. Er redet sich damit heraus, dass Kerstin, seine Lebenspartnerin, ein Recht darauf habe, mit ihm „unbelastet von diesen Erfahrungen" zu leben und dass die Wiederbelebung seiner Gefühle für Erika seine Gefühle für Kerstin zerstören würde.[47] So endet der zweite Teil des Buches mit einem entschiedenen Nein zur Aufarbeitung der Vergangenheit mit der Begründung, „das verpasste Leben soll das wirk-

43 Wagner: Miss Bukarest, S. 147.
44 Roland Mischke: „Miss Bukarest" - Lehrstück über Menschlichkeit im Schatten der Diktatur, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-miss-bukarest-lehrstueck-ueber-menschlichkeit-im-schatten-der-diktatur-142375.html>, 21.12.2017.
45 Wagner: Miss Bukarest, S. 147f.
46 Ebenda, S. 148.
47 Ebenda.

liche Leben nicht verhindern".[48] So betont auch Nelva, dass Richartz nichts anderes übrig bleibe,

> als schmerzhaft seine Unfähigkeit zur Kenntnis zu nehmen, seinem eigenen persönlichen Drama eine Stimme zu verleihen, das heißt, aus dem Schreiben ein kathartisches Mittel zu machen, durch das die Vergangenheit bewältigt werden kann.[49]

Um das Manuskript loszuwerden und sich seinem Einfluss zu entziehen, schickt er es zusammen mit seinen eigenen Kommentaren zu Dinus Rechenschaftsbericht weiter an Christian Schullerus, Dinus Sohn, der gerade seinen Workshop über Prosa besucht, da er Schriftsteller werden will.

Identitätssuche der Nachfolgegeneration

Der zwanzigjährige Christian Schullerus, der zurzeit wegen seiner Freundin Julia in Frankfurt lebt und einen Workshop zum Thema Schreiben bei dem ehemaligen Dissidenten Klaus Richartz belegt hat, erhält das Manuskript, das er im Laufe der Lektüre als „eine echte Koproduktion" zwischen seinem Vater,[50] dem Ex-Securisten und dem Dissidenten Richartz, der seinen Kommentar dazu schreibt, erkennt. Obwohl er am Anfang nicht die Absicht hat, den Text zu lesen, da er den Verdacht hegt, sein Vater wäre der Absender, nimmt ihn dieser immer mehr gefangen. Ähnlich wie im Falle Richartz' weckt der Text in ihm die Erinnerung an sein Geburtsland und damit an die Jahre seiner Kindheit in Rumänien, das Land, das er im Alter von zehn Jahren mit seinen Eltern verlassen hat.

Er ist auf der Suche nach der eigenen Identität, wobei er krampfhaft versucht, die Vergangenheit seiner Eltern und seine eigene Herkunft zu ignorieren, auf die er zu Hause allzu oft, wie er meint, hingewiesen wird:

> Lotte mit ihrem Siebenbürgen und der Rumäne mit seinem Nationalschicksal. Lotte hat Kupferstiche aus dem mittelalterlichen Hermannstadt in ihrem Arbeitszimmer hängen. […] Der Rumäne hat einen seiner Fürsten an der Wand, […] Michael de[n] Tapfere[n].[51]

Das Manuskript löst anfangs Gereiztheit in ihm aus. Er ärgert sich darüber, dass sein Vater auch hier in Deutschland auf die rumänische Herkunft besteht.

48 Ebenda, S. 149.
49 Nelva: Identität am Rande der Erinnerung, S. 132.
50 Wagner: Miss Bukarest, S. 164.
51 Ebenda, S. 160.

Seine Identitätssuche setzt mit der Abgrenzung von seinem Vater ein, den er abwertend als „den Rumänen" bezeichnet.[52] Später stellt sich heraus, dass er selbst von seinen Schulkameraden in Neukölln wegen seines „komischen Akzents" im Deutschen der Rumäne genannt wird.[53] Er ist davon überzeugt, dass sie es nicht böse meinen, trotzdem fühlt er sich ausgegrenzt. Deswegen unternimmt er den Versuch, seine rumänischen Wurzeln hinter sich zu lassen und sich von seinem Vater zu distanzieren. Er spricht mit ihm nicht Rumänisch und zeigt auch kein offenes Interesse für rumänische Themen. Dabei testen er und seine Schwester gemeinsam, ob sie noch Rumänisch sprechen können und bewahren dies als Geheimnis vor den Eltern. Christian kennt sogar Richartz' Essays und dessen Buch über Rumänien, über die seine Eltern sich oft unterhalten.

Das Nachdenken über seine Vergangenheit, das durch das Manuskript ausgelöst wird, führt auch bei Christian zu einem ähnlichen Fazit wie bei Dinu und Richartz: „Im nachhinein erscheint alles anders, wird fragwürdig. Hinter ganzen Jahren steht plötzlich ein dickes Fragezeichen."[54] Allerdings ergibt sich hier die Umdeutung der Vergangenheit nicht aus der Schuldverstrickung wie im Falle Dinus und Richartz', sondern aus Christians Feststellung, dass sein Vater einen Ausweis für den Zutritt zum Snagover See hatte, der für die Parteibonzen reserviert war und dass es ihm und seiner Schwester besser gegangen sei als einigen anderen Kindern.

Der von seinem Vater stammende Satz: „Die Vergangenheit entlässt dich niemals"[55] löst eine Protestreaktion in ihm aus:

> Der Satz über die Vergangenheit steht im Manuskript. Vergangenheit! Was geht mich das an? Ist es vielleicht meine Vergangenheit? Habe ich kein Recht auf eine eigene Vergangenheit? Auf mein Papierschiffchen auf der Spree und auf dem Main? Das dort allein schwimmt und nass wird und ertrinkt?[56]

In Abgrenzung zu seinem Vater möchte er sich eine deutsche Vergangenheit zusammenbasteln und die zehn Jahre in Rumänien, die ihn sprachlich geprägt haben, vergessen. Als er aus dem Manuskript erfährt, dass sein Vater bei der Securitate, den „großen Angstmacher[n]" gearbeitet hat, erlebt er einen Schock,[57] der zunächst eine klare Absage an den Vater und an seine Sohnespflichten bewirkt:

52 Ebenda, S. 166.
53 Ebenda.
54 Ebenda, S. 158.
55 Ebenda.
56 Ebenda, S. 159.
57 Ebenda, S. 161.

> Ich Zivi, Vater Stasi. Aufgehörter Stasi. Hat er mich bisher nicht gebraucht in der Sache, soll er es jetzt ebenso mit sich ausmachen. […] Lieber Vater, behalte deine verbrecherische Organisation, bei mir besteht kein Bedarf. […] Jetzt soll ich Sohn sein. Ich will nicht Sohn sein. Ich will ich sein.[58]

Die Verunsicherung durch das Geheimnis des Vaters ist so tief, dass er nur mehr an Flucht denken kann. Dessen ungeachtet verfolgt ihn das Manuskript weiterhin, bis er erkennt, dass nicht nur er derjenige ist, der flüchten will, sondern sich eigentlich alle (seine Eltern und Richartz) auf der Flucht befinden und Erika auf ihrer Flucht gestorben ist. Jenseits des persönlichen Fluchtwunsches wird er sich der abgebrochenen Leben all jener gewahr, die in den Westen geflüchtet sind. Mittels seines Interesses für das Manuskript, das ihn nicht mehr loslässt, wird er sich auch der fehlenden Gemeinsamkeiten mit Julia bewusst. Er ruft seine Schwester an, um ihr mitzuteilen, dass er nach Berlin zurückkomme. Womöglich denkt er dabei nicht nur an eine Aussprache mit der Schwester über die Geheimnisse der Eltern, sondern auch an einen Dialog mit den Eltern. Das Manuskript schickt er an Richartz mit der folgenden Begründung zurück:

> Er ist der Schriftsteller. Soll er sehen, wie er mit der Sache fertig wird.
> Richartz ist zuständig. Mal sehen, ob er seiner Balkan-Analyse gerecht wird, wenn es sich um das eigene Leben handelt. Wenn es ans Eingemachte geht. Wenn die Strafe aus dem eigenen Kopf droht. So long, Dissident.[59]

Die Existenz des vorliegenden Buches jedoch beweist, dass Richartz letztendlich, nachdem ihm Christian das Manuskript um seine Bemerkungen angereichert zurückschickt, sich doch nicht davor drücken kann, sich einerseits seiner persönlichen Vergangenheit zu stellen, andererseits diese Problematik an die Öffentlichkeit weiterzugeben. So verwandelt sich der Rechenschaftsbericht des ehemaligen Geheimdienstlers Dinu Matache, der gleichzeitig auch die persönliche Lebensgeschichte des Dissidenten Richartz enthält, zu einem Stück Literatur. Vollständig wird aber dieses Stück Literatur nur durch die Randbemerkungen von Mataches Sohn, bei dem das Manuskript seines Vaters die Annahme seiner rumänischen Identität bewirkt und damit den Wunsch zum Dialog auslöst. Aus diesem Grunde erscheint es weitgehend verfehlt, wenn Gunnar Kaiser in seiner Rezension behauptet, Wagner setze die dritte Perspektive an einer Stelle ein, wo er einfach nicht mehr weiter wisse.[60] Dies,

58 Ebenda, S. 162–164.
59 Ebenda, S. 190.
60 Gunnar Kaiser: Die langen Schatten der Vergangenheit. Richard Wagners Roman „Miss Bukarest“ findet kein Ende, <http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4704>, 21.12.2017.

obwohl Kaiser den dreifachen Perspektivwechsel als „anfangs recht einfallsreiche[n] Kunstgriff, der den Leser bei der Stange hält",[61] bewertet. Auch Hannes Krauss beanstandet, dass Wagners Grundeinfall, der in der Brechung und Spiegelung der Multiperspektivität durch eine Art „stiller Post" zwischen den Protagonisten bestehe, letztlich durch unentschlossenes Changieren zwischen Erzählen und Raisonnement verspielt werde, und vertritt die Auffassung, dass sich der Schriftsteller „am Projekt einer multiperspektivischen Rollenprosa" ein bisschen überhoben habe.[62]

Die vorliegende Arbeit betrachtet die dreifache Spiegelung der Identitätskrise anhand eines in Deutschland lebenden Rumänen, eines banatschwäbischen Schriftstellers und schließlich des Sohnes des Rumänen mit einer Sächsin als ein Kunststück Wagners, durch welchen er das Fortwirken des Traumas der Diktatur innerhalb der Generationen vorführt, das nur durch Öffnung und Kommunikation gebrochen werden kann.

Dinu Schullerus' sich selbst gegenüber schonungslos offenes Manuskript erfüllt in allen drei Fällen die Funktion der Identitätsfestigung. So dienen die Aufzeichnungen dem Verfasser als Selbstvergewisserung seiner rumänischen Identität. Im Falle des banatschwäbischen Schriftstellers Klaus Richartz bewirkt die Lektüre des Manuskripts seinen Entschluss, sich mit seiner persönlichen Vergangenheit in der kommunistischen Diktatur Rumäniens auseinanderzusetzen und dadurch seine Zugehörigkeit sowohl zum deutschen als auch zum rumänischen Kulturraum zu bekräftigen. Letztendlich gibt Christian Schullerus durch die Auseinandersetzung mit den Aufzeichnungen seines Vaters seine Protesthaltung gegenüber seinen rumänischen Wurzeln auf. So zeigt Wagner, dass die Identitätskrise der drei Protagonisten, welche durch das Verdrängen der eigenen Wurzeln ausgelöst wurde, nur durch deren offenes Anerkennen überwunden werden kann.

61 Ebenda.

62 Hannes Krauss: Ein Rucksack voller Osten. Die Tugenden des Beobachtens – Richard Wagner, der deutsche Schriftsteller aus Rumänien wird 50, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/ein-rucksack-voller-osten>, 11.2.2018.

Heimat, Grenzen, Narrenfreiheit

Richard Wagners Erkundungen der deutschen Seele

MARKUS FISCHER

Im Jahre 2011 erschien in München *Die deutsche Seele*, ein 560 Seiten umfassendes Gemeinschaftsopus der 1970 in Offenbach geborenen Schriftstellerin, Dramaturgin und Fernsehmoderatorin Thea Dorn (mit bürgerlichem Namen Christiane Scherer) und des um achtzehn Jahre älteren, im rumänischen Banat geborenen und 1987 in die Bundesrepublik Deutschland eingewanderten Schriftstellers Richard Wagner. Das auf einen breiten Leserkreis zielende und nach Art eines terminologischen Abecedariums aufgebaute Werk versammelt essayistische Bemerkungen und Kommentare zu insgesamt 64 Begriffen, in denen, wie die beiden Autoren im Vorwort schreiben, „das Deutsche am deutlichsten aufzublitzen scheint."[1] Anhand der 34 von Thea Dorn sowie der 30 von Richard Wagner jeweils selbstständig bearbeiteten Lemmata versucht das Autorenduo, die Frage „Was ist deutsch?" schlaglichtartig zu erörtern und sich dabei dem Phänotyp der deutschen Seele assoziativ und reflektierend zu nähern, wobei zahlreiche Illustrationen die Texte des Autorengespanns auflockern und pointiert kommentieren.

Auch wenn die diskutableren, provokativeren und charakteristischeren Lemmata dieser deutschen Seelenenzyklopädie (u. a. Abgrund, Arbeitswut, Feierabend, German Angst, Ordnungsliebe, Reinheitsgebot, Sehnsucht, Zerrissenheit) von Wagners Koautorin Thea Dorn abgehandelt werden, so wenden wir uns im Folgenden ausschließlich den Beiträgen Richard Wagners zu, die nach Seitenzahlen gerechnet rund ein Drittel des Gemeinschaftswerkes ausmachen. Seine stärker historisch und kulturgeschichtlich orientierten Erkundungen der deutschen Seele werfen ein bezeichnendes Licht nicht nur auf seine Haltung zum Deutschen in der zeitgenössischen Gegenwart, sondern auch auf sein eigenes literarisches und essayistisches Gesamtwerk. Dabei

1 Thea Dorn, Richard Wagner: Die deutsche Seele. München 2011, S. 8.

geht es uns an dieser Stelle nicht darum, mehr oder minder berechtigte kritische Meinungsäußerungen wiederzugeben, die bereits in der Tagespresse, in unmittelbar auf die Publikation des Gemeinschaftsopus folgenden Rezensionen,[2] zum Ausdruck gebracht wurden, wie etwa folgende polemische Attacke von Rudolf Walther in der *taz*: „Wagner läuft mit dem Geschichtsbild eines wilhelminischen Studienrats durch die Gegend, der die Weimarer Republik verachtete und unter den Nazis überwinterte."[3] Vielmehr wollen wir versuchen, Grundkonstanten des politischen und historischen Denkens dieses Gegenwartsautors herauszuarbeiten und sie ansatzweise in den Kontext seines essayistischen Werkes zu stellen.[4]

> Unsere Heimat war das Banat, unsere Muttersprache Deutsch. Wir waren Deutsche, und wir legten Wert darauf, es zu sein. Man konnte jeden Augenblick zum Rumänen werden, ohne es zu erkennen, wie wir befürchteten.[5]

Diese autobiographischen Sätze stehen in dem mit „Heimat" überschriebenen und von Richard Wagner verfassten Artikel im hier behandelten Opus. Es heißt dort weiter:

> In der Schule lernten wir, dass es außer der Heimat Banat das größere Vaterland gab. Das Vaterland, das der Staat war. Der rumänische Staat. Wir aber hatten etwas, worüber die Rumänen nicht verfügen konnten, wir hatten außer dem Vaterland die Muttersprache und damit das Mutterland. Wir kannten es nicht aus eigener Anschauung, aber es war uns näher, als zu erwarten gewesen wäre. Obwohl es, als ich ein Kind war, unerreichbar blieb. Im Stalinismus waren die Grenzen zu. Wir hatten keine Pässe, aber der deutsche Rundfunk sprach uns Trost zu. Mit den Einzelheiten aus dem Radio wurde das Mutterland zu Deutschland.[6]

---

2 Vgl. dazu vor allem Martin Walser: Die Verteidigung der Seele. In: *DIE ZEIT*, 22. Dezember 2011; Hannes Hintermeier: Felschirurgen im Land des Ökoko. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. Januar 2012; Rudolf Walther: Da, wo Wurst treu macht. In: *taz*, 28. Januar 2012; Claudius Seidl: Hegel als Brotaufstrich. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. März 2012. Zu den Hauptkritikpunkten der verschiedenen Rezensionen am Opus *Die deutsche Seele* zählen u. a.: Klischeehaftigkeit, Dilettantismus, Subjektivismus, Anbiederung, Selektivität der Wahrnehmung, Willkür bei der Auswahl der Leitbegriffe, Tendenz zur Pauschalisierung, Hang zur Etikettierung, Zwang zur Pointe, Amateurwissenschaftlichkeit, inhaltliche Inkonsistenz, argumentative Schwäche.

3 Walther: Da, wo Wurst treu macht.

4 Wir beziehen uns hier weniger auf die Essayistik, die sich mit Wagners alter (östlicher) Heimat befasst, wie z. B. die beiden Publikationen *Sonderweg Rumänien* (1991) und *Mythendämmerung* (1993), sondern auf essayistische Werke, die sich mit Wagners neuer (westlicher) Heimat auseinandersetzen, wie z. B. die beiden Bände *Der deutsche Horizont* (2006) und *Es reicht* (2008).

5 Dorn, Wagner: Die deutsche Seele, S. 234.

6 Ebenda, S. 234f.

Wagner entfaltet hier einen Heimatbegriff, der sich nicht in erster Linie über geographische Örtlichkeiten, sondern über die Kultur definiert, ganz im Sinne des berühmten Zitats von Thomas Mann aus der *New York Times* vom 22. Februar 1938: „Where I am, there is Germany. I carry my German culture in me." Dementsprechend kommentiert Wagner auch die eigene Migration aus seiner alten östlichen in seine neue westliche Heimat folgendermaßen:

> Ich nahm mein Mutterland mit, im Kopf, als Konterbande, meine Muttersprache und, eine Kleinigkeit, die deutsche Kultur. Das ganze Gerede über Migration und Integration spart eines aus, das Deutsche. Das, was Deutschland ausmacht und mit Deutschland uns selbst.[7]

So wie Wagner den Heimatbegriff kulturell definiert, verleiht er ihm zudem auch utopischen Charakter, wenngleich nur widerstrebend, da ihn seine allseits geäußerte Aversion gegen kommunistische Theoretiker, Linksintellektuelle und Angehörige der Achtundsechziger-Generation daran hindert,[8] diese utopische Fundierung des Heimatbegriffs stärker zu betonen, doch die nahezu wohlwollend wiedergegebenen Zitate von Ernst Bloch und Bernhard Schlink in Wagners „Heimat"-Artikel stehen für sich selbst und sprechen Bände.[9] Zum kulturellen und utopischen Aspekt des Heimatbegriffs tritt bei Wagner drittens der Aspekt der Kindheit hinzu, die gefühlte Zugehörigkeit zum Raum der eigenen Herkunft:

> Heimat ist Ort und Zeit in einem, sie ist angehaltene Vergänglichkeit. Mit einem Mal ist die Landschaft wieder vertraut, und die Muttersprache wendet sich Wort für Wort zur Mundart, zum Dialekt.[10]

Aus der Kindheit rühren die heimatlichen Erinnerungen her: an den Lattenzaun des Familienhauses, an das Holzhacken im Hof, an die von Mutter und Großmutter gesungenen Volkslieder, an das Akkordeonspiel und die neuesten Radiohits aus Deutschland. Diese drei Säulen des Heimatbegriffs, die kulturelle, die utopische und die psychologisch-autobiographische, werden dann in Wagners „Heimat"-Artikel noch garniert mit der assoziativen Nennung von Zweifachkomposita, deren einer Bestandteil das Wort „Heimat" bildet (Wahlheimat, Neue Heimat, Heimatverlust, Heimatstadt), sowie mit dem Hinweis auf die Filmtrilogie *Heimat* von Edgar Reitz. Illustriert wird der Artikel durch ein Jugendfoto des Akkordeon spielenden Autors und durch ein historisches

7 Ebenda, S. 236.
8 Vgl. dazu etwa den Exkurs „Unter den Talaren der Achtundsechziger" in Richard Wagner: Es reicht. Gegen den Ausverkauf unserer Werte. Berlin 2008, S. 74–86.
9 Vgl. Dorn, Wagner: Die deutsche Seele, S. 233 und S. 237.
10 Ebenda, S. 233.

Foto donauschwäbischer Trachtenmädchen aus den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts, das mit dem Satz kommentiert wird: „Deutsche, die nie in Deutschland gelebt haben."[11] Die assoziative und essayistische Offenheit dieses und anderer Artikel in *Die deutsche Seele* sollte den beiden Autoren nicht a priori zum Vorwurf gemacht werden, vielmehr bedarf sie einer spezifischen, am Textgenre orientierten und differenziert agierenden Hermeneutik, wie wir sie hier exemplarisch anzuwenden versuchen.

Da der Begriff der Kulturnation inhaltlich bereits angeklungen ist, liegt es nahe, sich nun diesem, ebenfalls von Richard Wagner bearbeiteten, Lemma in *Die deutsche Seele* zuzuwenden. Wagner deutet den Begriff politisch: die von Napoleon gedemütigte, politisch verspätete deutsche Nation kompensiert ihr durch die Kleinstaaterei bedingtes nationalstaatliches Versagen durch den „Kult um die Kulturnation".[12] Als Gewährsleute dafür werden Goethe und Schiller ins Feld geführt und sogleich als naiv oder gar ignorant abgetan, da sie einer „inneren Nation" das Wort reden:[13] „Etwas fürs Ego, aber ohne Territorium und ohne politische Autorität und Handhabe."[14] Die Weimarer Dioskuren, Wilhelm von Humboldt, Johann Gottlieb Fichte – alle scheitern sie an der Realitätsferne ihres „Kulturnationsglaubens",[15] der dann das gesamte 19. Jahrhundert und noch die Weimarer Republik prägte, bis hin zum Missbrauch des Begriffs der Kulturnation durch Nazis und Kommunisten[16] und seiner Herabwürdigung als „Verlegenheitsbegriff"[17] und „Abfindungsformel"[18] im Laufe des gesamten 20. Jahrhunderts. Der utopische Charakter des Begriffs „Kulturnation" wird von Wagner erwartungsgemäß eskamotiert, seine integrierende Komponente nur dann akzeptiert, wenn sie von den richtigen Leuten herausgestrichen wird, sozusagen vom richtigen Günter – nicht Grass, aber de Bruyn. Immerhin konzediert Wagner, dass der Begriff der Kulturnation in den gegenwärtigen Diskussionen um Integration, Migration[19]

11 Ebenda, S. 236.
12 Ebenda, S. 279.
13 Wagner zitiert in diesem Zusammenhang das Distichon „Deutscher Nationalcharakter" aus den Goethe-Schillerschen *Xenien*: „Zur Nation euch zu bilden, ihr hoffet es, Deutsche, vergebens / Bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus." (Ebenda, S. 282).
14 Ebenda.
15 Ebenda, S. 283.
16 Wagner untermauert dies durch Zitate von Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg und Walther Ulbricht (vgl. ebenda, S. 284).
17 Ebenda, S. 286.
18 Ebenda.
19 Merkwürdigerweise spielen Wagners eigene biographische Erfahrungen und seine Herkunft eben gerade nicht von „innerhalb des Schengengebietes" (ebenda) an dieser Stelle überhaupt keine Rolle. Soviel sei zur Konsistenz der Wagnerschen Artikel in *Die deutsche Seele* in ihrer Gesamtheit angemerkt.

und Nationszugehörigkeit eine gewichtige Rolle zu spielen in der Lage ist, und am Ende seines Artikels wird gar der Kulturpatriotismus über den Verfassungspatriotismus[20] gestellt und wieder in seine Rechte eingesetzt, deren er im Verlauf von Wagners historischer Tour d'Horizon verlustig gegangen war, gipfelnd im Staunen darüber, „dass der Georg-Büchner-Preis, die wichtigste deutsche Literaturauszeichnung, auch an Schweizer und Österreicher vergeben wird."[21]

„Wenn die Kulturnation aber in den Spiegel sah, schaute die Nationalkultur zurück",[22] so fasst Claudius Seidl in seiner *FAZ*-Rezension von *Die deutsche Seele* aus dem Jahre 2012 die Problematik des Begriffs der Kulturnation in einem Satz zusammen:

> Wer den Begriff gebrauchte, war, je nach eigenem Standpunkt, immer auch versucht, die kulturelle Produktion Wiens für zu balkanisch und jüdisch zu halten, die Münchens für zu ultramontan und katholisch, die Kölns für zu linksrheinisch und fast schon französisch, die Berlins für sibirisch und barbarisch.[23]

An anderer Stelle, in seinem vor zehn Jahren erschienenen Buch *Der deutsche Horizont*, hat Richard Wagner diesen Sachverhalt sehr schön autobiographisch illustriert:

> Wenn ich in Rumänien als Deutscher galt, und es als Banater Schwabe in meinen eigenen Augen auch war, so wurde ich in Berlin ständig eines Besseren belehrt. Mal war ich Deutschrumäne, mal Rumäne, manchmal sogar rumänischer Schriftsteller. Gelegentlich wurde ich sogar nach meinem Übersetzer gefragt. Ab und zu versicherte man mir, daß es erstaunlich wäre, daß ich in so kurzer Zeit so gut Deutsch gelernt hätte. Es waren die Jahre, in denen die Bundesrepublik mit den ersten Aussiedlerströmen aus Osteuropa und der damals noch bestehenden Sowjetunion Gorbatschows konfrontiert wurde. Ein Land, das seinen Nationenbegriff verschämt versteckte, statt ihn endlich zu diskutieren, war plötzlich mit einer ethnisch begründeten Einwanderung konfrontiert.[24]

---

20 Dieser auf Jürgen Habermas zurückgehende Begriff wird von Wagner an anderer Stelle – im Artikel „Grundgesetz" (ebenda, S. 215–226) – mit Argumenten und einer Schlussfolgerung zurückgewiesen, die geeignet sind, den aus Rumänien stammenden Autor zu desavouieren: „Ruft vielleicht jemand im Stadion angesichts eines Sportsieges ‚Bundesrepublik!' oder ruft er ‚Deutschland!'? Zurückkommend auf Art. 1 von Weimar (‚Das Deutsche Reich ist eine Republik') gilt auch umgekehrt: Die Bundesrepublik ist das Deutsche Reich. Das deutsche Land." (Ebenda, S. 226).

21 Ebenda, S. 286.

22 Claudius Seidl: Hegel als Brotaufstrich. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. März 2012.

23 Ebenda.

24 Richard Wagner: Der deutsche Horizont. Vom Schicksal eines guten Landes. Berlin 2006, S. 291.

Dass das Deutsche damals nur im engeren nationalstaatlichen Sinne, aber nicht im weiteren Sinne einer Kulturnation begriffen und erfahren wurde, macht in diesem autobiographischen Rückblick sicher eine der größten Enttäuschungen des in sein Mutterland Deutschland eingewanderten Banater Schwaben Richard Wagner aus. Umso mehr muss es zu denken geben, wenn die Koautorin in ihrem Artikel über Musik, dem umfangreichsten Artikel des Bandes, der kleindeutschen nationalstaatlichen Perspektive freien Lauf lässt und etwa den Deutschen Beethoven gegen „die beiden Österreicher" Haydn und Mozart ausspielt,[25] so wie sie dem österreichischen Juden Arnold Schönberg, der zumindest noch in den Zwanzigerjahren kulturell gesehen eine großdeutsche Position vertrat, vorhält, er denke „in seinen politischen Ansichten nationalfeudal."[26] Das Eingangsmotto des „Musik"-Artikels von Thea Dorn, das einen Satz aus Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* zitiert – „Kann man Musiker sein, ohne deutsch zu sein?"[27] –, macht den Streit um Nationalstaat und Kulturnation allerdings ohnehin zu einem Streit um des Kaisers Bart. Auch ein Vorteil des in *Die deutsche Seele* propagierten Essayismus.

Um das hier Erörterte nun noch historisch, politisch und juridisch zu vertiefen, wenden wir uns im Folgenden den von Richard Wagner bearbeiteten Lemmata „Kleinstaaterei" und „Grundgesetz" zu, zunächst aber dem Lemma „Grenzen". Ausgehend von den Worten Ricarda Huchs, mit denen diese den ersten und zugleich letzten gesamtdeutschen Schriftstellerkongress 1947 in Berlin eröffnete, sie, die Ehrenpräsidentin des Kongresses, sei ganz frei von einseitigem Nationalismus, aber national fühle sie durchaus, entwirft Richard Wagner ein Bild der Nachkriegszeit, in der Deutschland

> in den Köpfen eine immer ungenauere Form annahm. Die einen, die Älteren, die, die immer noch das Sagen hatten, meinten mit Deutschland das Reichsgebiet von 1937. […] Die anderen, die Jüngeren, die geschichtslosen, dachten sich bald überhaupt nichts mehr beim Blick auf die Landkarte. Für sie war es der Straßenatlas, und für sie war Deutschland die Bundesrepublik.[28]

In Anlehnung an eine Rechtsauffassung, die die Bundesrepublik Deutschland als Nachfolgestaat des Deutschen Reiches begreift, fragt Richard Wagner, dabei den Nationalstaat zwischen 1871 und 1945 in historische Tiefen und geographische Längen und Breiten ausweitend:

25 Dorn, Wagner: Die deutsche Seele, S. 313.
26 Ebenda, S. 332.
27 Ebenda, S. 302.
28 Ebenda, S. 205.

> War dieses Deutschland als Bundesrepublik nicht auch in die Lage des mittelalterlichen ‚Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation' versetzt? Ausschlaggebend für jenes verwirrend verschachtelte Staatswesen war seine Nord-Süd-Achse, die Karl der Große von Aachen nach Rom gelegt hatte, indem er die Kaiserkrönung dem Papst anvertraute. Das war im Jahr 800.[29]

Die deutsche Nachkriegszeit, so Richard Wagner weiter, habe mit dem Provisorium der Hauptstadt Bonn und den Römischen Verträgen, die den Grundstein zur Europäischen Union bildeten, diese mittelalterliche Nord-Süd-Achse wiederbelebt.[30] Die Ost-West-Achse hingegen, die im Hochmittelalter aufgrund der deutschen Ostkolonisation durch Europa gelegt worden sei, sei als Resultat des Zweiten Weltkriegs praktisch annulliert worden:

> Ostdeutschland gibt es nicht mehr. Es ist im Zweiten Weltkrieg untergegangen. Ostdeutschland liegt in Polen, in Tschechien, oder, wie Königsberg, im Nichts. In Ostpreußen, in den Filmen des Volker Koepp (angefangen mit *Kalte Heimat* von 1995), in der kollektiven Imagination. Königsberg kann nicht restlos aus dem Gedächtnis verschwinden, wenn Kant darin einen festen Platz haben soll. So bestimmen nicht nur Verträge die deutschen Grenzen, auch das kulturelle Gedächtnis redet mit.[31]

Der Gedanke der Kulturnation wird von Wagner demnach als grenzüberschreitend definiert. Die kulturelle Imagination stellt, so Wagner, „nicht die Besitzfrage, sie stellt die Frage nach dem Eigenen."[32] So wie der zur Römerzeit erbaute Limes die Germanen nicht voneinander trennen konnte, so findet sich das Deutsche heutzutage auch außerhalb der deutschen Grenzen. Wagner legt hier, wie in anderen Beiträgen zu *Die deutsche Seele* auch, wiederum den Schwerpunkt auf die deutsche Sprache und Kultur, die Sprach- und Kulturnation. Aufgrund ihrer Ungenauigkeit geraten manche seiner Formulierungen jedoch in die Nähe des von Wagner keinesfalls intendierten Revisionismus, etwa folgende:

---

29 Ebenda, S. 206.

30 Rudolf Walther wirft Richard Wagner im Zusammenhang mit diesen historischen und politischen Aussagen vor, er habe sich an den rechten Rand vergaloppiert und außerdem seine mangelnden Geschichtskenntnisse unter Beweis gestellt. Das Zitat, mit dem Richard Wagner seinen „Grundgesetz"-Artikel in *Die deutsche Seele* beschließt („Die Bundesrepublik ist das Deutsche Reich. Das deutsche Land", ebenda, S. 226), kommentiert Walther mit den Worten: „Das ist nicht einmal mehr reaktionär, das ist nur noch einfältig." (Walther: Da, wo Wurst treu macht.).

31 Dorn, Wagner: Die deutsche Seele, S. 208.

32 Ebenda.

> Deutschland ist mehr als sein Territorium. Das ist nicht zuletzt daran zu erkennen, dass viele Grenzen zu den Nachbarstaaten wie Regionalgrenzen aussehen. Als würde man bei der Grenzüberschreitung bloß den Dialekt wechseln.[33]

Deutschlands föderale Struktur wird, neben den von Wagner behaupteten deutschen Nationaleigenschaften des Freiheitsstrebens und des Trotzes,[34] zum Garanten für das Grenzen überschreitende Denken und Verhalten der Deutschen:

> Deutschland kennt viele und vielerlei Grenzen. Grenzfragen aber gibt es keine mehr. Alles, was mit den Nachbarländern zu regeln war, ist zumindest völkerrechtlich geregelt. Den Rest garantiert die EU.[35]

Den Artikel „Grenzen" beschließen dann impressionistische Bemerkungen zu Reiselust und Reisewut der Deutschen, die deren grenzenlose Reisefreiheit in dem Bonmot gipfeln lassen: „Was ist heute eigentlich noch Ausland?"[36]

Der oben erwähnte deutsche Föderalismus weist in seiner historischen Betrachtung zurück auf die deutsche Kleinstaaterei, einen Begriff, den Wagner ebenfalls in *Die deutsche Seele* behandelt. Der in der Regel abwertend gebrauchte Terminus wird von Wagner in Anlehnung an Georg Büchners *Leonce und Lena* zunächst einmal ins Lächerliche gezogen:[37]

> Wer hat nicht schon mal den Kopf geschüttelt beim Anblick all dieser Ministerpräsidenten und Staatssekretäre der Länder, die sogar Vertretungen in der Hauptstadt unterhalten, die wie Botschaften aussehen, so dass man meinen könnte, es handele sich bei den Bundesländern um Ausländer.[38]

Nach Aufzählung etlicher Kuriositäten des föderalistischen Systems in der Bundesrepublik Deutschland wendet er sich dann aber seinen „guten Seiten"[39] zu: der deutschen Vielfalt in Wissenschaft, Medien, Kultur und Gesellschaft. Aus der Not des Turnvaters Jahn, der die „Völkleinerei" der Deutschen beklagte,[40] wurde im Laufe der neueren Geschichte unter der Hand eine Tugend, die heut-

33 Ebenda.
34 Wagner bezeichnet den Trotz als „Angelpunkt der deutschen Seele." (Ebenda).
35 Ebenda.
36 Ebenda, S. 209.
37 Wagner eröffnet seinen „Kleinstaaterei"-Artikel mit einem Zitat Valerios aus Georg Büchners *Leonce und Lena*: „Wir sind schon durch ein Dutzend Fürstentümer, durch ein halbes Dutzend Großherzogtümer und durch ein paar Königreiche gelaufen, und das in der größten Übereilung in einem halben Tage." (Ebenda, S. 258).
38 Ebenda, S. 258f.
39 Ebenda, S. 259.
40 Ebenda, S. 260.

zutage ein Gegengewicht gegen den Nationalismus darstellt, wie er zur Zeit des Zweiten und Dritten Reichs propagiert wurde. Auch an dieser Stelle führt Wagner die Idee der Kulturnation und der Sprachnation ins Feld, auch hier erinnert er im Stile einer rückwärts gewandten Utopie an das Heilige Römische Reich Deutscher Nation. Den „Kleinstaaterei"-Artikel beschließt eine vollständige und unkommentierte Liste sämtlicher Mitgliedsstaaten des Deutschen Bundes, jenes 1815 gegründeten Staatenbundes, in dem nach der Zerschlagung des Reichs durch Napoleon noch bis 1866 die großdeutsche Option lebendig war. Doch schon Heinrich Heine hatte im Caput XXVI von *Deutschland. Ein Wintermärchen* den Deutschen Bund und seine Zukunft in Anspielung auf Pythias Orakel als Jauchegrube verspottet.[41]

Der Artikel „Grundgesetz" befasst sich mit der bundesrepublikanischen Geschichte nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs. Wagner rechnet zu den Erfolgen der jüngeren politischen Geschichte, dass es weder den Links- noch den Rechtsintellektuellen gelungen sei, die „Alchemie",[42] die dem Willen zu Deutschland innewohne, auszumerzen.

> Die Zeiten, in denen ein Bundespräsident die Frage nach der Vaterlandsliebe mit dem Bonmot meinte beantworten zu können, er liebe seine Frau, sind vorbei. Man darf die Nationalfarben wieder tragen.[43]

Die Versuche der Intellektuellen in Ost und West, im Zuge der Wiedervereinigungsbestrebungen nach dem Mauerfall den Wünschen der Gründungsmütter und -väter der Bundesrepublik Rechnung zu tragen und das gesamte deutsche Volk in freier Selbstbestimmung die Einheit und Freiheit Deutschlands vollenden zu lassen, wie es in der Präambel des Parlamentarischen Rates zum Grundgesetz von 1949 hieß, wird von Wagner dem Spott preisgegeben. Die Option für eine neue Verfassung und der Wunsch nach einer neuen Nationalhymne sei eine Blamage, der die „vernunftbegabte Intelligenzija" disqualifiziere.[44] Höchst problematisch ist dann Wagners historische Bewertung der deutschen Westbindung:

---

41 „Entsetzlich waren die Düfte, o Gott! / Die sich nachher erhuben; / Es war, als fegte man den Mist / Aus sechsunddreißig Gruben. […] Doch dieser deutsche Zukunftsduft / Mocht' alles überragen, / Was meine Nase je geahnt – / Ich konnt' es nicht länger ertragen." (Heinrich Heine: Deutschland. Ein Wintermärchen. Hg. von Werner Bellmann. Stuttgart 1996, S. 71).

42 Dorn, Wagner: Die deutsche Seele, S. 218.

43 Ebenda. Wagner bezieht sich hier auf eine Äußerung Gustav Heinemanns aus dem Jahre 1969: „Ach was, ich liebe keine Staaten, ich liebe meine Frau; fertig!" (Zitiert von Hermann Schreiber: Nichts anstelle vom lieben Gott. In: *Der Spiegel*, 13. Januar 1969).

44 Dorn, Wagner: Die deutsche Seele, S. 219.

> Die Westbindung ist auch der Verzicht auf die Sonderrolle zwischen West und Ost, und sie bedeutet die Rückkehr zum ‚Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation', das seinerzeit das Rückgrat des Abendlands bildete und damit die wahre Rolle Deutschlands in der Gestaltung Europas zumindest erahnen lässt.[45]

An dieser Stelle wird deutlich, dass Wagners Erkundungen der deutschen Seele nicht von konstant bleibenden Überzeugungen getragen sind, sondern im assoziativen Spiel essayistischen Treibens ihr Fähnlein jeweils nach dem Winde drehen: die sonst sattsam von Wagner gebrauchten Begriffe wie Kulturnation, Sprachnation, östliche Heimat – an dieser Stelle Fehlanzeige.

Die bisher unerwähnt gebliebenen Artikel Richard Wagners, 25 an der Zahl, lassen sich in verschiedene Gruppen einteilen. Gemeinsam ist ihnen allen, dass persönliche, genuine oder charakteristische Aussagen des Autors darin eher zurücktreten. Stattdessen dominiert in ihnen die zumeist süffisante Präsentation von historischem Faktenmaterial, an dem sich die sprachliche Kreativität Richard Wagners artistisch abarbeitet. Das Ergebnis changiert dann, in jeweils unterschiedlicher Gewichtung, zwischen sachlicher Informationsmoderation und literarischem Kabinettstückchen, zwischen Fact- bzw. Namedropping und imaginativen Kapriolen. Es finden sich Artikel zur Kunst- und Architekturgeschichte („Bauhaus", „Fachwerkhaus", „Kitsch"), zur Literatur- und Kulturgeschichte („Doktor Faust", „E<rnst> und U<nterhaltung>", „Forschungsreise", „Winnetou"), zur Geistes- und Philosophiegeschichte („Mystik", „Pfarrhaus", „Reformation"), zur Technik- und Sozialgeschichte („Buchdruck", „Eisenbahn", „Gründerzeit", „Kirchensteuer", „Sozialstaat"), zur politischen Geschichte („Hanse", „Krieg und Frieden", „Wiedergutmachung"), zu deutschen Typen und Bräuchen („Narrenfreiheit", „Querdenker", „Spießbürger", „Strandkorb", „Weihnachtsmarkt"), und nicht zuletzt zu deutschen Landschaftsformen und Vorlieben („Mittelgebirge", „Wurst").

Ohne im Folgenden auf alle diese Lemmata näher eingehen zu können, sei doch an dreien von ihnen Richard Wagners essayistischer Stil eingehender untersucht. Der Artikel „Doktor Faust" beispielsweise setzt ein mit Reflexionen über Wissen und Wissenschaft im Spätmittelalter und schreitet über Paracelsus und Agrippa von Nettesheim weiter zur historischen Faustgestalt. Unterbrochen von saloppen Zwischenbemerkungen – „Für die Deutenden ist Faust die Verkörperung der Antwort, auf die sie aus sind"[46] – lässt Wagner das

45 Ebenda. Preußen mit seiner Ostbindung erscheint Wagner a priori suspekt: „Preußen war, genau genommen, ein Projekt des außerhalb des Limes gebliebenen Germaniens." (Ebenda, S. 220). Kein Wunder auch, dass Richard Wagner Willy Brandts Ostpolitik in seinen einschlägigen Artikeln mit keinem Wort erwähnt.

46 Ebenda, S. 92.

Volksbuch, die Puppenspieltradition, Goethes *Urfaust*, Klingers Roman, Grabbes Drama Revue passieren, um bei Thomas Manns *Doktor Faustus* innezuhalten. Nicht zur Sprache bringt Wagner dabei Thomas Manns Rede über *Deutschland und die Deutschen* und dessen Reflexionen zur Dämonie der Faustgestalt, zu Fausts Verlangen nach Weltgenuss und Weltherrschaft als etwas dem deutschen Wesen eigentümlich Naheliegendem, ebenso wenig die von Mann herausgearbeitete Ambivalenz in der romantischen Tradition, wo Innerlichkeit und Irrationalität, Sehnsucht und Rausch, Träumerisches und Dämonisches wie zwei Seelen in einer einzigen Brust beieinander wohnen.[47] Stattdessen wird Thomas Manns Zeitroman über das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn als anachronistisch abgetan und die Faust-Tradition in der Nachkriegszeit für beendet erklärt.

> So konnte aus unserem Nachkriegs-Faust nicht viel werden. Er verlor sich in der Masse, die abwechselnd über Entfremdung, Anpassung und den Verlust aller Mitte debattierte. Nach einigen Darstellungen, die aber auch frei erfunden sein können, ist Faust seit seinem Aufenthalt in Donaueschingen verschollen. Er sei bei einem Experiment verschwunden. Es soll ein musikalisches gewesen sein. In gewisser Weise Schwarzkunst. Beim neu ins Leben gerufenen Festival der Musik, ein[em] Avantgarde-Aushängeschild der biederen Republik.[48]

Die Ironie des Schicksals will es freilich, dass gerade ein zeitgenössischer Komponist, der etliche seiner Werke in Donaueschingen uraufgeführt hat, der 2007 verstorbene Karlheinz Stockhausen, das Faustisch-Dämonische ein Jahr vor seinem Tode auf bestürzende Weise wieder aufblitzen ließ, indem er die Terroranschläge vom 11. September 2001 gänzlich unironisch „als das größte Kunstwerk, was es je gegeben hat", bezeichnete.[49]

In Richard Wagners Artikel „Narrenfreiheit" wird der Titel zum Prinzip der Darstellung erhoben. Narretei ist nicht nur das Karnevalsgehabe der Deutschen, sondern auch das Selbstverständnis des Renaissancekünstlers, wie es etwa in Albrecht Dürers Gemälde „Selbstbildnis im Pelzrock" zum Ausdruck kommt, in dem die Imitatio Christi (im Dargestellten) mit der Imitatio Dei (im Darstellenden) bescheiden und zugleich stolz verbunden wird. Der Narr aus Psalm 53 begehrt gegen die göttliche Ordnung auf,[50] wie der Fastnachtsnarr

47 Ausführungen zum Dämonischen der deutschen Seele finden sich hingegen in Thea Dorns Artikeln „Musik" (ebenda, S. 302–339) und „Das Unheimliche" (ebenda, S. 444–450).

48 Ebenda, S. 95f.

49 Thea Dorn widmet diesem Politikum in ihrem „Musik"-Artikel gleich vier Seiten (vgl. ebenda, S. 336–339).

50 Wagner orientiert sich an der Septuaginta- bzw. Vulgatazählung der Psalmen. Für ihn ist der in den heutigen katholischen und evangelischen Bibelausgaben als solcher bezeichnete 53. Psalm „Psalm 52" (ebenda, S. 355).

gegen die weltliche. Der Karnevalsjeck widersteht der „Übellaunigkeit" des Protestantismus wie dem Rationalismus der Aufklärung,[51] die von Wagner folgendermaßen gescholten wird. „Was kann man schon von einer Denkrichtung erwarten, die sich damit brüstet, den Hanswurst von der Bühne gejagt zu haben?"[52] Was Wagner nicht weiß oder nicht wissen will, ist, dass der vielleicht bedeutendste Repräsentant der deutschen Aufklärung, Gotthold Ephraim Lessing, in seinem 17. Literaturbrief die Gottschedsche Vertreibung des Hanswursts von der deutschen Bühne als die eigentliche Hanswurstiade bezeichnete und andere Aufklärer wie Nicolai und Wieland ihm darin folgten. Das Narrentum schrumpft bei Wagner letztlich ganz und gar zum Karnevalsphänomen. Die mittelalterliche Narrenliteratur, Narrenfiguren auf der Bühne, der Hofnarr, der Narr in Christo, was ist deren Narrenfreiheit schon gegenüber dem närrischen Treiben beim Kölner Karneval, bei der Mainzer Fastnacht oder beim Münchner Oktoberfest, neuerdings auch bei der Berliner Love-Parade, die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Die deutsche Seele* freilich bereits Geschichte war, bei den Massenpartys am Brandenburger Tor und beim Public Viewing großer Fußballevents? Nicht der Rede wert! Oder mit Wagners eigenen Worten: „Macht nichts!"[53]

Im letzten Artikel Richard Wagners, den wir im Rahmen dieses Beitrages untersuchen wollen, geht es um die Wurst. Der Deutsche kann stolz auf über 1500 amtlich anerkannte Wurstsorten verweisen, der Franzose hat mit seinen die Schwelle der Vierstelligkeit nur knapp überschreitenden amtlichen Käsesorten dagegen eindeutig das Nachsehen. Welcher Deutsche kann nicht das Wurstalphabet aufsagen, von Aalrauchmettwurst bis Zungenwurst? Keine Wurst ohne Wurstbude! Da gibt es die Fernsehwurstbude unterhalb der Deutzer Brücke am Rheinauhafen, die jeweils nur für die Kölner Tatort-Kommissare Ballauf und Schenk in Betrieb genommen wird, aber auch wirkliche Wurstbuden wie „Konnopke's Imbiß" in Berlin, der, 1930 gegründet, alles überlebt hat, das Dritte Reich und „sogar die DDR."[54] Die Wurstbude kennt „keine Autoritäten, dafür aber die Respektsperson."[55] Auf ihre Weise ist die Wurstbude „deutsche Mitte. Hier verträgt man sich. Hier ist man willkommen."[56] „Die Wurstbude hat das, was man eine ausgeprägte Identität nennt."[57] Und vor allem: „Die Wurst macht treu."[58] „Sechzig Kilogramm an

51 Ebenda.
52 Ebenda, S. 356.
53 Ebenda, S. 226.
54 Ebenda, S. 544.
55 Ebenda.
56 Ebenda, S. 546.
57 Ebenda.

Wurst soll der Durchschnittsdeutsche im Jahr verzehren."[59] Kein Wunder, dass die Treue zu den Nationaleigenschaften der Deutschen zählt. Natürlich gehorcht auch die deutsche Wurst föderalen Prinzipien. „Der Weißwurstäquator verläuft an der Mainlinie entlang. Nördlich davon ist Preußen, im Süden liegt Neuschwanstein und Andechs."[60] „Können Sie mir vielleicht eine preußische Wurstsorte nennen? Wir ziehen die Thüringer Rostbratwurst vor. Jemand singt: Alles hat ein Ende, nur die Wurst hat zwei. Das ist Wurstologie."[61] Und die Currywurst wurde 1949 von Herta Heuwer in Berlin erfunden. „Ihre Idee ist Tradition und ewiger Genuss!",[62] heißt es auf der Gedenktafel für deren Erfinderin am Stuttgarter Platz in Berlin. Zehn Jahre später ließ sich die erfinderische Wurstbraterin außerdem die zur Currywurst passende Sauce patentieren: die rechtlich geschützte Chillup-Sauce, eine lexikalisch-gustatorische Komposition aus Chili und Ketchup. Und natürlich gibt es in der Stadt, in der die Currywurst erfunden wurde, auch das deutschlandweit erste Museum, das sich der Currywurst widmet: das Deutsche Currywurst Museum Berlin. Deutsche Vegetarier dürften angesichts von so viel Wurst versucht sein, die beleidigte Leberwurst zu spielen. Dennoch brät ihnen Richard Wagner in seinem „Wurst"-Artikel keine Extrawurst. Im Gegenteil: die Tofu-Esser und Körner-Fresser sind ihm wurst. So wurstelt der Essayist Wagner nicht nur in diesem Beitrag mehr oder weniger launig vor sich hin, und man ist als Leser versucht, mit ihm oder auch über ihn in dieser Weise herum und in seinem Stil weiter zu wursteln, doch der Ertrag solcher Wurstelei liegt weniger auf der Seite intellektueller Erkenntnis als auf derjenigen ludischer Sprachvirtuosität, deren Genuss weniger auf Seiten der Kunst als auf Seiten des Kunststücks, zumal letzterer durch Wagners ubiquitäre Süffisanz, Blasiertheit, Selbstgefälligkeit und spöttisch-überhebliche Art, welche übrigens auch in den Artikeln Thea Dorns zu spüren ist, nicht selten getrübt wird.

In weiteren Schritten, die aber im Rahmen dieses Beitrages nicht mehr zu leisten sind, wären dann die Wagnerschen Erkundungen der deutschen Seele in den umfassenden Zusammenhang seiner Essayistik zu Deutschland und Europa zu stellen, in den größeren Kontext der „kulturellen Charta der heutigen europäischen Gesellschaft",[63] die Richard Wagner in seinem Essayband *Es reicht* aus dem Jahre 2008 durch drei Faktoren gefährdet sieht:

58 Ebenda.
59 Ebenda, S. 545.
60 Ebenda, S. 546.
61 Ebenda.
62 Ebenda, S. 547.
63 Wagner: Es reicht, S. 65.

> die achtundsechziger Ideologie, die die Europäer in die Selbstbezichtigung getrieben hat, so dass sie nicht mehr bereit sind, das Eigene zu verteidigen, die Erlebnisgesellschaft, die alles, auch die größten Gefahren, als Spiel erscheinen lässt, und die islamische Einwanderung, die an den Grundlagen der Aufklärung und des Fortschritts rüttelt.[64]

Neben einer solchen vertieften Erforschung des essayistischen Gesamtwerkes von Richard Wagner wäre außerdem ein vergleichender Blick auf sein essayistisches und auf sein fiktionales Werk ebenso lohnend, insbesondere in Hinsicht auf mögliche Differenzen zwischen seinen essayistischen Aussagen und den in seinen Erzählungen und Romanen zum Ausdruck kommenden Haltungen und Überzeugungen. So wäre beispielsweise Wagners essayistisches Verdikt über den Multikulturalismus mit seinen eigenen fiktionalen Darstellungen des Multikulturalismus, etwa im 2007 erschienenen Roman *Das reiche Mädchen* in einem ausführlichen Vergleich kritisch zu beleuchten,[65] was jedoch im Rahmen dieses Beitrags nicht mehr geleistet werden kann.

64 Ebenda.

65 Vgl. dazu: Markus Fischer: „Also sind wir Multikulti, oder nicht?" Zur Ethnologie der Identität in Richard Wagners Roman *Das reiche Mädchen*. In: George Guțu, Ioana Crăciun, Iulia Patrut (Hgg.): Minderheitenliteraturen – Grenzerfahrung und Reterritorialisierung. Festschrift für Stefan Sienerth. Bukarest 2008, S. 227–244.

Die Habsburg-Bibliothek als mythischer Erinnerungsort

ÁGNES SIMON-SZABÓ

Rand und Mitte bzw. Peripherie und Zentrum erscheinen als strategische Begriffspaare im Aktionsraum des Schriftstellers Richard Wagner. Bei der in seinen Essays oft benutzten Wendung der „Mythisierung als Abwehr" ist die Rede eben von der Mythisierung durch Imagination – mal des Zentrums, mal des Vergangenen – durch das Schreiben.[1] Dabei signalisiert die Mythisierung die Sehnsucht und den Anspruch des Autors auf die Normalität seiner Alltagserfahrungen sowie auf das Auflösen der ihn umgebenden Paradoxien als Minderheitenautor durch Geborgenheit, die „am Rand durch Imagination [,] Imagination der Mitte, Imagination der Vergangenheit" entsteht.[2] Doch Normalität werde – so meint Wagner – nicht gewährt,[3] daher solle der Autor das Konzept immer wieder aufnehmen und im Erzählwerk thematisieren. Die Möglichkeit der Verknüpfung der realen und fiktiven Welt ist eben ein Potential des mythischen Denkens. Es ergibt sich aus der Behauptung, dass Mythen im Grunde genommen selbst bloße Erzählungen vom Sein seien – so Ernst Cassirer.[4] Das so gedeutete Mythische erscheint bei Wagner auch in der Erzählung der verlorenen Welt der Habsburger.

Obwohl die Imagination der Mitte bzw. des Zentrums in *Habsburg. Bibliothek der verlorenen Welt* (2014) – wie im ganzen Werk Wagners – stets präsent ist, betrachtet vorliegender Aufsatz in erster Linie die Imaginationspraktiken des Vergangenen im genannten Buch. Erst an zweiter Stelle kommt die Dichotomie zwischen Peripherie und Zentrum zur Sprache. Nach der hier vertretenen These ruft nämlich „die lose miteinander verwebte Betrachtung" der Historie der Donaumonarchie nicht nur das Modell eines einst „funktionierenden

1 Richard Wagner: Der Schriftsteller als Rumäniendeutscher. In: *Matrix. Zeitschrift für Literatur und Kunst* 2 (2015) H. 40, S. 20.
2 Ebenda.
3 Vgl. ebenda, S. 17.
4 Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache. Berlin 1923, S. 4.

Vielvölkerstaats“ „als Marke und Chiffre“ würdigend auf, so Horst Samson,[5] sondern lässt sich auch als Modell eines vielfältigen und bemerkenswerten Erinnerungswerks auslegen.

Das Habsburg-Buch wurde zum 100-jährigen Jubiläum des ersten Weltkrieges veröffentlicht. Historie wird darin einerseits als Geschichte, andererseits auch als Erzählung gedeutet. Die Orte, Protagonisten und Gegenstände dieser erzählten Geschichte bzw. des Erinnerungsprozesses bilden die Grundlagen der spezifischen Gedächtnismetaphorik. Die Memoria ist freilich immer ein „Spiel mit Metaphern“ – wenn aber Metaphern in der „Konsistenz von Bildfeldern“ auftreten, können sie den „Wert von Denkmodellen“ haben.[6] Die zentralen Fragen bezüglich des Wagner'schen Denkmodells lauten daher: Was ist das Außergewöhnliche an dem Erinnerungsmodell der dargestellten vergangenen Welt? Und was sind die kulturspezifischen Besonderheiten der Geborgenheitserfahrung auf dem fiktiv-literarischen Territorium der Habsburg-Monarchie?

Orte, Personen und Medien sind die Ecksteine des Erinnerungsprozesses. Der erste Teil des Beitrags beschäftigt sich in diesem Sinn mit der zentralen Gedächtnismetapher der Bibliothek. Es ist ein etwas längerer, ausführlicherer Gedankengang, der nach einem adäquaten Memoria-Ort fragt bzw. dessen Inhalte untersucht. Im zweiten Teil werden dann die bisherigen Resultate mit weiteren Gedächtnismetaphern kurz konfrontiert: mit dem Donauraum und der Donau, mit dem Markenzeichen Habsburg und mit dem Literaten als Grabredner.

Die Bibliothek

Als zentrale Metapher wird – im Titel wie im ganzen Werk – die Bibliothek verwendet, die als der von den Bibliothekaren gepflegte und von ihnen zu bewahrende Bestandteil des Gedächtnisses der Monarchie fungiert. Bei der ersten, flüchtigen Betrachtung begegnen wir aber gar keiner Bibliothek, sondern eher einem Museum. Das Buch ist – im Vergleich zu anderen Romanen oder Essaybänden des Autors – reich an Bildmaterial: auf der Titelseite der Publikation ist ein Gemälde von kämpfenden Kentauren, von mythologischen Mischwesen abgebildet (leider ohne Angabe von Maler und Titel). Im Vor- und Nachsatz sehen wir Wappen und die Landkarte von Österreich-Ungarn; zwischen den Textpassagen und den einzelnen Kapiteln befinden sich Post-

5 Horst Samson: Literarischer Herzschrittmachen. In: *Matrix. Zeitschrift für Literatur und Kunst* (2015) H. 2, S. 16.

6 Harald Weinrich: Typen der Gedächtnismetaphorik. In: *Archiv für Begriffsgeschichte.* Bd. 9. Hamburg 1964, S. 23–26, hier: S. 26.

karten, Wappen, Porträts und Fotografien verschiedener Sehenswürdigkeiten, Ortschaften und berühmter Personen der Monarchie, Szenenbilder aus dem Theater, sogar kitschiger Mitbringsel und Rezepte von Süßspeisen. Selbst die in Bezug genommenen literarischen Werke werden nicht nur im *Katalog der Bibliothek der verlorenen Welt* zitiert und aufgelistet, sondern ihre Titelseite wird häufig abgebildet.

So könnte man sich die Frage stellen: Geht es vielleicht um das fiktive Museum eines einst bestehenden multiethnischen Reiches? Ein Museum als Erinnerungsort mit Sammlungsschwerpunkt auf der Kunst (literarischen Werken, Musikstücken, Gemälden und Porträts usw.), aber auch auf Nicht-Kunst (Rezepten, Souvenirs, Landkarten, Postkarten, Archivfotos etc.)? Und sieht man da eine öffentliche oder eine private Sammlung? Gewiss findet Wagner eine multimediale, gemeinsame Objektsprache für die Konstruktion der Vergangenheit,[7] eine Sprache also, die sich nicht nur in Texten, sondern auch in Objekten, sogar mit Klang und Geruch, manifestiert. Und gewiss ist es eine ganz persönliche, subjektive, daher eine private Sammlung aus der Zeit der Monarchie und aus der eigenen Vergangenheit. Wenn man die These über die Funktion des Museums von Thomas Thiemeyer annimmt, die folgendermaßen lautet:

> Je mehr Vertrautes aus dem direkten Lebensumfeld verschwinde, desto stärker erodiere das eigene Selbstbild. Diesen Erosionsprozess könne das Museum in Teilen kompensieren, indem es Vertrautes aufbewahre und damit stabile Orientierung biete[8]

dann stellt sich die Frage: Wieso beharrt Wagner doch auf der Metapher einer Bibliothek schon im Titel, statt auf der des Museums? Bei näherer Betrachtung bemerkt man, dass die Möglichkeit des Erinnerns an die Heimat in Form eines Museums ein einziges Mal in dem Buch – nämlich in der *Banater Elegie* – vorkommt:

jetzt
da ich es nur noch von außen zu sehen bekomme
von der Weltstadt aus
in die ich mich vor Jahrzehnten mit fliegender Fahne begeben habe
ist es

7 Marlies Raffler: Museum – Spiegel der Nation? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen der Habsburgmonarchie. Wien, Köln, Weimar 2007, S. 138.

8 Thomas Thiemeyer: Musealisierung als Gegenwartsdiagnose. In: Ute Frietsch, Jörg Rogge (Hgg.): Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Bielefeld 2013, S. 286.

als läge das Banat weit draußen vor den Toren des Planeten
dort
auf hoher See
hat es sich unauffällig in den Kopf zurückgezogen
und wäre schon wieder in Gänze zu betrachten

ich könnte meinen Kopf zum *Museum* erklären
stattdessen stelle ich ihm die üblichen *Fragen*
jene
die den Fragenden in Not bringen
in Not und um den Verstand

was ist das Banat
frage ich mich wie eh und je
[…][9]

Der Erzähler verwirft den Erinnerungsort Museum – der selbst mit einem Konjunktiv verbunden ist: „ich *könnte* meinen Kopf zum Museum erklären" – mit dem Adverb „stattdessen".[10] Er stellt sich lieber Fragen, anstatt sich selbst bzw. die im Gedächtnis gespeicherten Erinnerungen an die Vergangenheit eines Menschen als museal zu bezeichnen. Wenn er sich immer wieder „die üblichen Fragen" stellt,[11] so kann er stets erneut die Erinnerungen selektieren und klassifizieren, bzw. die sich so ergebenden Themenbereiche neu bewerten, sowie den Fragen alte und neue Interpretationen und Deutungen zuordnen. Die permanente Fragestellung ist auch eine Art der Bewältigung der Vergangenheit, die selbst klassifiziert und stets nach Antworten sucht, während der vorherige Selektions- sowie Interpretationsvorgang im Museum der Elegie schon abgeschlossen zu sein scheint.

Wenn das Museum kein adäquater Memoria-Ort sei, was spricht für die eigenartige Wagner'sche Bibliothek, die so vielfältige Befunde und Quellen aus Zeit und Raum aufnimmt? Bei der fiktiven, verlorenen Sammlung – so erklärt uns der erste Bibliothekar der Geschichte, Erwin Reisner,

> handelt es sich um eine Büchersammlung zum Haus Habsburg, zu dessen politischer und gesellschaftlicher Rolle in Mitteleuropa, vor allem im achtzehnten, im neunzehnten und im zwanzigsten Jahrhundert.[12]

9 Richard Wagner: Banater Elegie. In: ders.: Habsburg. Bibliothek einer verlorenen Welt. Hamburg 2014, S. 161. Hervorhebungen der Verfasserin.
10 Ebenda.
11 Ebenda.
12 Ebenda, S. 16.

Diese Büchersammlung sollte der Kern, die Basis des Erinnerungsvermögens sein. Reisners Stimme vom „Ende" oder vom „Rande der Welt" kommt durch das Radio an, der der Leser und der Erzähler „unwillkürlich nachhorchen" können:[13]

> Es ist eine Stimme aus einer anderen Zeit. Man könnte sogar sagen, aus einem anderen Buch. Solche Stimmen gehören zum *Risiko der Bibliothek*. Wer eine Bibliothek betritt, um sich in einer bestimmten Sache eine Meinung zu bilden, wird diese Bibliothek bald wieder verlassen müssen, wenn er bei seiner Meinung, bei der, die er sich gerade gebildet hat, bleiben will. So die Reisner-Stimme, die Radiostimme. Ich, noch ein Kind im stillen Banat […] höre die Stimme sagen, die Reisner-Stimme, die RIAS-Stimme: Im Augenblick suche ich nach einem *Nachfolger*, der das alles übernimmt, […] Auch du könntest Bibliothekar sein, sagt Reisner.[14]

Reisner ist also gerade auf der Suche nach seinem Nachfolger und weist den Erzähler als potentiellen Bibliothekar aus. Ob der Erzähler die Betreuung der Hinterlassenschaft „im stillen Banat" auf sich nehmen wird, ist in dem dritten Kapitel *Die Habsburger Bibliothek* noch nicht entschieden, obwohl diese Entscheidung freilich bloß einen rein symbolischen Charakter haben könnte. Der Grund des Zögerns liegt wohl darin, dass „solche Stimmen zum Risiko der Bibliothek [gehören]".[15] Wer trägt aber dieses Risiko, worin besteht es eigentlich? Und im weiteren Sinne: Ist die (Neu)Erzählung der Habsburgerzeit letztlich nicht selbst risikoreich?

Auffallend ist in dem dritten Kapitel das Motiv des doppelten Bibliothekars: Erwin Reisner, der Bibliothekar, hatte nämlich einen realen Doppelgänger, der 1890 in Wien geboren wurde und in der Brukenthalbibliothek im siebenbürgischen Hermannstadt tätig war, bis er 1935 wegen seiner österreichischen Staatsbürgerschaft ausgewiesen wurde. Ab 1937 lebte und wirkte er bis zu seinem Tod 1966 als Theologe in Berlin. Der Ausgestoßene mit dem neuen Lebensmittelpunkt in Berlin hat vieles mit dem Autor gemeinsam. Der Erzähler resümiert darüber folgendermaßen:

> Ich bin Schriftsteller. Manchmal werde ich gefragt, ob ich Reisner wäre. Manchmal war ich es, und manchmal wäre ich es gerne gewesen. Reisner gehörte nirgends dazu. Er war Kakanier und Mitteleuropäer, und ich war Banater Schwabe und rumänischer Staatsangehöriger. Schlimmer noch: Ich war Volksdeutscher. Gemeinsam war uns nur Habsburg.[16]

13 Ebenda, S. 15.
14 Ebenda, S. 16. Hervorhebungen der Verfasserin.
15 Ebenda.
16 Ebenda, S. 34.

Die Stimme des Doppelgängers Reisner, der der Erzähler ganz aufmerksam nachhorcht und die zugleich Risiken in sich trägt, lässt sich mit der Stimme des Diskurses aus Michel Foucaults Konzept identifizieren.[17] Es ist die begehrte Stimme, die einem immer schon voraus war bzw. ist, und die jenes Wort vor einem ergreift, das man nur fortsetzen muss, ohne aber als Urheber des Diskurses aufzutreten.

Der Erzähler reagiert auf die Berufung zum Nachfolger mit einem Hinweis auf den endlos weiterwuchernden Diskurs: „So könnte man im Übrigen beginnen, hätte nicht alles längst angefangen, und wäre das meiste nicht schon vorbei oder zumindest vorbeierzählt."[18] Dieser Satz drückt unter anderem eine gewisse Unruhe aus, die man mit den Worten des französischen Denkers als eine Unruhe „angesichts jener vergänglichen Existenz, die zweifellos dem Verschwinden geweiht ist, aber nach einer Zeitlichkeit, die nicht die unsere ist" beschreiben könnte.[19] Das Kapitel 13 paraphrasiert das Foucault'sche Werk durch den Titel *Die Ordnung der Bücher*. Die Unruhe, die Vergänglichkeit und das Ringen um die Ordnung der Bücher werden in dem nächsten Zitat ausdrücklich mehrmals thematisiert:

> Die Bedeutung der Bibliothek wird oft infrage gestellt, und ich gebe es zu: Manchmal *zweifle sogar ich – an ihrer Existenz*. Wenn ich dann von neuem in die Welt ihrer Bücher eintauche, kommt sie mir bald wieder *weitläufig* vor, sodass ich nach einiger Zeit immer die gleiche *Befürchtung* habe, den *Überblick zu verlieren*. Nichts aber ist folgenreicher als der Verlust des Überblicks. Die Bibliothek, mit der man sein Auskommen hat, kann über Nacht *zum großen Gegner* werden. Die Bücher *wechseln* den Standort, Signaturen *geben ihren Sinn auf*.
> Zeit, die Bibliothek zur Ordnung zu rufen. Da aber alle meine Versuche, eine Ordnung in dieser Bücherei einzuführen *gescheitert sind*, fange ich diesmal formlos an. Ich weiß, man wird mir die Vorschriften vorhalten, die Gepflogenheiten und das geltende Recht. Es ist aber die einzige Methode, um der Bibliothek *Herr zu werden*.[20]

17 „Ich hätte gewünscht, daß es hinter mir eine Stimme gäbe, die schon seit langem das Wort ergriffen hätte und im Vorhinein alles, was ich sage, verdoppelt und und daß diese Stimme so spräche: ‚Man muß weiterreden, ich kann nicht weitermachen, man muß weiterreden, man muß Wörter sagen, solange es welche gibt; man muß sie sagen, bis sie mich finden, bis sie mich sagen – befremdende Mühe, befremdendes Versagen; man muß weiterreden, vielleicht ist es schon getan, vielleicht haben sie mich schon gesagt, vielleicht haben sie mich schon an die Schwelle meiner Geschichte getragen, an das Tor, welches sich schon auf meine Geschichte öffnet (seine Öffnung würde mich erstaunen.)'" Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt am Main 1998, S. 7.

18 Wagner: Habsburg, S. 17.

19 Foucault: Die Ordnung des Diskurses, S. 8.

20 Wagner: Habsburg, S. 36. Hervorhebungen der Verfasserin.

Die langjährig geführten Zettelkataloge Reisners erscheinen im Kapitel als „Kommentar eines durchgeknallten Bibliothekars", der als „Verwalter einer Gedankenwelt" anscheinend gescheitert ist.[21] Sein Nachfolger sieht daher die Aufgabe darin, „die Bibliothek zur Ordnung zu rufen". Er hat aber auch Angst vor den Büchern, deren „Hauptbeschäftigung das Umschreiben der eigenen Geschichte" war.[22] Das Unheimliche der als Irrgarten und Datenhimmel geltenden Bibliothek ist seit langer Zeit Teil des europäischen Gedankengutes:

> Die Bücherkulisse alter Bibliotheken und Sammlungen taucht oft als unheimlicher Ort auf, der Vorstellungen und Desorientierung oder Angst erweckt. So kann die Bibliothek zum symbolischen Raum der Verwirrung (Jorge Luis Borges), der Weltfremdheit (Elias Canetti), des Verbrechens (Umberto Eco) oder des Wahnsinns (Arturo Pérez-Reverte) werden. Der Glaube, dass Bücher ihre Geheimnisse haben, überträgt sich auf die Büchersammlungen, die als Labyrinthe in die gesellschaftliche Imagination eingehen.[23]

Daran erinnern uns die im früheren Zitat markierten Ausdrücke, die Zweifel an der Bedeutung der Bibliothek und die Befürchtung, den Überblick über die Bücher zu verlieren, formulieren. Die Bibliothek erscheint als großer Gegner des Bibliothekars: die Ordnung der Bücherei scheitert, und damit der Wunsch, Herr der Bibliothek zu werden. Dabei werden zwei Forderungen an das Gedächtnis gestellt, und es ist einerlei, ob es um das persönliche oder um das kollektive Gedächtnis geht. Diese Forderungen sind das Speichern und das Präsenthalten der Erinnerungen. Beim Scheitern der Ordnung der Bibliothek geht es in erster Linie um die Forderung eines „in unaufhörlicher Dauerpräsenz wirksamen Gedächtnisses".[24] Die Struktur der Erinnerung ist aber absolut diskontinuierlich und schließt die „Intervalle der Nichtpräsenz notwendig ein", wie Aleida Assmann betont.[25]

---

21 Ebenda.

22 Ebenda.

23 Ulrich Johannes Schneider: Bibliothek. In: Ute Frietsch, Jörg Rogge (Hgg.): Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Bielefeld 2013, S. 67.

24 Vgl. „Seit der antiken Mnemotechnik, jener Lehre, die das notorisch unzuverlässige natürliche Gedächtnis mit einem zuverlässigen artifiziellen Gedächtnis implementierte, besteht eine unverbrüchliche Verbindung zwischen Gedächtnis und Raum. Der Kern der *ars memorativa* besteht aus *imagines*, der Kodifizierung von Gedächtnisinhalten in prägnanten Bildformeln, und *loci*, der Zuordnung dieser Bilder zu spezifischen Orten eines strukturierten Raumes. Von dieser topologischen Qualität ist es nur ein Schritt zu architektonischen Komplexen als Verkörperung des Gedächtnisses." Aleida Assmann: Zur Metaphorik der Erinnerung. Ein Rundgang durchs historische Museum der Imagination. In: Ernst Peter Fischer (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. München 1998 (Mannheimer Forum 97/98), S. 111–164, hier: S. 122.

25 Ebenda.

Das Hauptanliegen der Bibliothekare der verlorenen Welt ist, das Gleichgewicht des kollektiven Gedächtnisses herzustellen, was schon im ersten Satz des Buches formuliert wird: „Ein wichtiger Indikator für das Gleichgewicht einer Gesellschaft ist das in ihrer Öffentlichkeit allgemein akzeptierte Verhältnis zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft."[26] Diese Botschaft wird immer wieder bekräftigt, so etwa im zweiten Kapitel *Zerfall*:

> Mit dem Untergang des eigenen Kosmopolitismus und dem Aufstieg des Multikulturellen, nicht zuletzt durch die Anpassung des Rechtstaats an den Pluralismus der Werte, wird die verlorene Welt der Habsburger zum fernen Spiegel europäischer Gegenwart.[27]

Die verlorene Welt der Habsburger ist als Spiegel unserer Jetztzeit verstanden, und sie ist eine Welt der verlorenen Vergangenheit, die uns über die Gegenwart und Zukunft belehren und von Irrwegen wegführen kann. Zu den „mit Bibliotheken untrennbar verbundenen Praktiken" gehören das Sammeln und Bewahren,[28] aber auch die Bildung, Forschung und die Öffentlichkeit. Die Botschaft steht damit im Einklang mit den wichtigsten Aufgaben, die seit dem 18./19. Jahrhundert für die Bibliotheken in ganz Europa traditionell formuliert wurden.

Das Gedächtnis als architektonischer Komplex, hier als Bibliothek, ist die zentrale Metapher des Buches. Die Sicherung der Erinnerung ist dabei die Aufgabe des Bibliothekars, er soll durch das Sammeln und die Pflege der Bücher die Ordnung der Bibliothek aufbauen und aufrechterhalten. Damit dient er dem Aufbau und dem Erhalt des kollektiven Gedächtnisses. Die Bibliothek als „Kunde des Vergangenen" ermöglicht das Wissen von der Vergangenheit,[29] es ist eine Art passives Gedächtnis. Der Bibliothekar hat die Aufgabe der aktiven Erinnerung durch das Auffinden und Hervorholen der Daten aus ihrer latenten Präsenz.

Das letzte Kapitel *Die Zukunft der verlorenen Bibliothek* resümiert die politisch-gesellschaftliche Botschaft des Werkes. Das Kapitel gliedert sich in zwei Teile: Erstens wird der Leser mit der Vergangenheit und mit Gegenwartsproblemen Ostmitteleuropas konfrontiert, wobei es um das Fehlen der Vergangenheitsaufarbeitung in der Region sowie infolge dieser Tatsache um die Illusionslosigkeit bzw. Orientierungslosigkeit der dort lebenden Menschen geht. Die vorgeschlagene Lösung könnte „eine Debatte über die Vergangenheit

26 Wagner: Habsburg, S. 5.
27 Ebenda, S. 8.
28 Schneider: Bibliothek, S. 63.
29 Assmann: Metaphorik der Erinnerung, S. 132.

zur eigenen Identitätsklärung" sein.[30] Sie sollte die Werte, die Europa eine Zukunftsperspektive garantieren könnten, bewusst machen:

> Die Zeiten, in denen die Vergangenheit eine ungeteilte Bedeutung für die Gegenwart haben konnte, sind längst vorbei, auch in Osteuropa. […] Eine nicht aufgearbeitete Vergangenheit wirkt weiter. Vom Schweigen haben in den meisten Fällen die Täter profitiert, sie konnten erneut Karriere machen. Das ist aber nicht das Problem. Dieses besteht vielmehr darin, dass die Gesellschaft es versäumt hat, eine Debatte über die Vergangenheit zur eigenen Identitätsklärung zu nutzen. Genau daran mangelt es aber jetzt.
> Ignoranz ist ein Verhalten für gute Zeiten, wenn es nicht drauf ankommt. In der Krise nützt das Ausblenden gar nichts. Die Krise ruft nach Werten, mit denen sie auszuhalten ist. Diese Werte kann der Rechtsstaat nicht allein garantieren.[31]

Zur Festlegung dieser Werte haben die Habsburger einen wichtigen Beitrag geleistet. Und wenn man sich doch noch orientierungslos fühlt, wird man auf die Lektüre der *Bibliothek einer verlorenen Welt* verwiesen, die zahlreiche literarische, historische, philosophische, geographische und künstlerische Titel – überwiegend aus dem 18. bis 20. Jahrhundert – sammelt:

> Eine Gesellschaft hat nur eine Zukunft, insofern sie eine Vorstellung von dieser Zukunft hat. Dies ist im heutigen Europa die Vorstellung von der Haltbarkeit der eigenen Gemeinschaft, als Bürgerschaft und zivile Gesellschaft, von der Haltbarkeit ihrer Werte, wie Zahlungsmoral und Steuermoral, Gesetzestreue, Bildungsbereitschaft und Wissensverpflichtung, Hilfsbereitschaft und Freundesdienst. Die Unterscheidbarkeit von Wahrheit und Lüge. […] Wir dürfen diese Werte nicht aus den Augen verlieren, denn es gibt kaum jemanden mehr, der sie uns in Erinnerung rufen könnte. Es ist keiner mehr da, der zu uns sprechen könnte, und mit der Anrede „meine Völker" zu beginnen wüsste. Die Lebenskunst, von der wir gerne sprechen, hat ihre Rahmenbedingungen. Zu ihrer Festlegung haben die Habsburger und ihr Imperium einen wesentlichen Beitrag geleistet. Nachzulesen in der *Bibliothek einer verlorenen Welt* und ihren Büchern.[32]

Die Freigabe der Literaturliste ist die letzte Handlung des Bibliothekars. Damit verwandelt er die Bibliothek von einer privaten in eine öffentlich zugängliche Institution. Das Medium Schrift leitet den Leser ab diesem Punkt ohne Erzählfigur weiter.

---

30 Wagner: Habsburg, S. 222f.
31 Ebenda.
32 Ebenda, S 223f.

Die Schrift hatte bei der kulturellen Überlieferung in Europa traditionell eine herausragende Bedeutung, da sie das externe Speichern des Gedächtnisses, die Lektüre, sowie die Interpretation ermöglicht und ein Verweissystem darstellt, das die Aufmerksamkeit des Lesers lenken und bestimmte Positionalitäten anbieten kann. Intertextuelle Prozesse wie Kommentierung, Kritik und Kontextualisierung sind mithilfe der Schrift ebenso ausführbar. Durch die Kopräsenz von Gegenwart und Vergangenheit in der Lektüre wurde die Schrift zu einer zentralen Gedächtnis- und Kulturmetapher und erweist sich als „das wichtigste kulturelle Instrument anthropologischer Selbsterkundung" überhaupt.[33] Daher beharrt der Autor wohl auf der zentralen Metapher des Sammelortes Schrift, auf der Bibliothek, im Titel und im gesamten Werk.

In den weiteren Schritten des Beitrags werden, wie bereits angekündigt, drei Beispiele erwähnt, die das Netz der Erinnerungsmetaphorik zusätzlich entfalten: der Donauraum mit der Donau, das Markenzeichen Habsburg und der Literat als Grabredner.

Der Donauraum und die Donau

In dem Kapitel *An der schönen blauen Donau* ist der Fluss das Medium des Erinnerungsprozesses, mit dessen Hilfe die Parallele zwischen der persönlichen Vergangenheit, der Kindheit im rumänischen Stalinismus und der kollektiven Geschichte der Banater Schwaben gezogen wird.

> Aus meiner Kindheit erinnere ich drei Wörter, die mit der Donau zu tun hatten. Diese Wörter belebten unser Haus. Das erste hieß Schwarzwälder Uhren, das zweite Ulmer Schachtel, und das dritte, das ich aus der Schule heimbrachte, lautete Donaudampfschifffahrtsgesellschaft. […] Uns, die Banater Schwaben, haben die Habsburger ins Land gebracht. Damit hatten wir im 20. Jahrhundert insgesamt schlechte Karten, zunächst wegen der Habsburger und später wegen eines anderen Österreichs. […] Zwischen Ost und West. Transfers aller Art. Und jetzt? Mitteleuropa, mit seinem deutschen Kern und seiner habsburgisch-österreichischen Prägung, hat wieder die Aufgabe des Wertetransfers zwischen West und Ost. Das ist seit dem Mittelalter so gewesen, seit dem Heiligen Römischen Reich deutscher Nation, der Hanse und der deutschen Ostkolonialisation. Mitteleuropa ist Durchgangsraum und Waage, Balance für Ost und West. Sein Fahrwasser ist wieder die Donau.[34]

33 Andreas Langenohl, Aleida Assmann, Jan Assmann: Kultur als Schrift und Gedächtnis. In: Stephan Moebius, Dirk Quadflieg (Hgg.): Kultur – Theorien der Gegenwart. Wiesbaden 2010, S. 541–556, hier: S. 543.

34 Wagner: Habsburg, S. 9 und S. 13.

Mit der Wendung „erinnere ich" wird auf den modus operandi explizit hingewiesen: die Kuckucksuhr als Zeitmesser steht dabei für die eigenen Kindheitserinnerungen, die Ulmer Schachtel ist ein deutlicher Hinweis auf die Geschichte der Banater Schwaben und die Donaudampfschifffahrtsgesellschaft für die lingua franca der Ostmitteleuropäer, für das Deutsche. In der Fortsetzung des Kapitels stellt die Donau die Beziehung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, zwischen damals und jetzt, her. Damit wird der Fluss zunächst zur Zeit-Metapher. Er ist aber zugleich der Vermittler zwischen Ost und West sowie West und Ost, der den kulturellen Transfer in Mitteleuropa ermöglicht. Dass die Donau zweitens als Raum-Metapher fungiert, wird spätestens in dem Kapitel *Der Donauraum* klar. Es heißt dort:

> Man kann nicht vom Donauraum sprechen, ohne zwei Begriffe ins Spiel zu bringen: Habsburg und Mitteleuropa. So unterschiedlich sie sein mögen und so verschieden man sie auch verstehen mag, ohne sie ist der Raum nicht zu beschreiben.[35]

Die Charakteristik dieser Region könnte man vielleicht am besten mit dem von Wagner gelobten Ausdruck „hinternational" beschreiben: „Kein Europäer lebt in der eigenen Vorstellung in Europa, alle leben in ihren nationalen Grenzen. Oder dahinter."[36]

Zu der topographischen Angabe „hinternational" gehören drei weitere Bezeichnungen. Diese wechseln durch die innere und äußere Perspektive durch die Veränderung der Zeit, sie bezeichnen aber stets den gleichen Raum. Im ersten Drittel des Buches ist die Rede von Mitteleuropa, später konsequent von Ostmitteleuropa und zuletzt von Osteuropa. Es ist anzunehmen, dass diese differenzierende Wortwahl eine bewusste Entscheidung des Autors spiegelt. Ob diese Unterscheidung bzw. deren Reihenfolge als eine Hinwendung vom westeuropäischen zum osteuropäischen Leser oder als eine – in anderen Werken Wagners meist unglückliche – Rückreise in die eigene Vergangenheit von Berlin ins Banat darstellt, lässt sich schwer auslegen.

Habsburg als Markenzeichen

Der nächste Aspekt im Kontext der Erinnerungsmetaphorik klingt zunächst befremdlich: gemeint ist die zeitgenössische Tourismusbranche in den Staaten der ehemaligen Monarchie. In dem Kapitel *Kleine Lehre vom politischen Katho-*

35 Ebenda, S. 62.
36 Ebenda, S. 10.

lizismus beschreibt Wagner die Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert als mal austromarxistisch, mal austrofaschistisch, mal sozialistisch und mal konservativ. Wobei das Land zurzeit als Vorzeigestaat gilt:

> Österreich ist heute eine mitteleuropäische Demokratie, ein westlicher Musterstaat der EU, der sich wie in einer mittelalterlichen Allegorie mit allen Symbolen der Habsburger Monarchie umgibt. Mit Burgtheater und Hofball, mit Fiaker und Einspänner. Nur: Alles wurde zum Gadget gemacht, zum Mitbringsel, zur Mozartkugel.
> Österreich hat sich die Symbole des Imperialen zu erhalten gewusst, indem es sie der Tourismusindustrie zur Vermarktung zugeführt hat.
> Das gesamte Kakanien findet auf einer Postkartenserie Platz.
> Habsburg ist ein Markenzeichen der Republik Österreich.[37]

Wem sollte man für die positive Meinung über die Republik danken? Der heutige Staat Österreich ist ein lehrreiches Beispiel für Wagner. Der Grund dafür, dass Österreich heute eine mitteleuropäische Demokratie und ein positives Beispiel ist, liegt unter anderem in der Mythisierung der Habsburger Monarchie – Mythisierung hier gemeint auch als „Abwehr" – und deren wirtschaftlichen Ausbeutung, so der Autor in einem Essay.[38] Die Kritik an der geschickten Vermarktung der eigenen Geschichte wird in dem nächsten Kapitel *Domschnitzel für alle* ausgeführt. Da erscheint Wien als eine Stadt, die von ihrer Geschichte lebt, die sie aber bedauerlicherweise enteignet hat, anstatt sich anzueignen.[39] Das Problem sieht der Autor darin, dass das Ordnungssystem und die Errungenschaften der Monarchie politisch, wirtschaftlich, kulturell, sogar ästhetisch nicht weiterleben, da das Land eine falsche Erinnerungskultur pflegt: „Die Merkmale seines alltäglichen Ordnungssystems – so der Autor – werden bis heute aus der Geschenkpackung genossen."[40] Die Souvenirs, die Mitbringsel, die verkäuflich verwandelte materielle Kultur der Monarchie, die heute belebt wird, ist keineswegs mit dem geistigen Erbe gleichzusetzen, das nach Wagner langsam aus dem kollektiven Gedächtnis verschwindet. Die Kritik am Beleben des Habsburger Kitsches betrifft übrigens nicht nur Österreich, sondern auch alle andere „Grüßgottländer" im ehemaligen Ostblock.[41]

37 Ebenda, S. 41.
38 Wagner: Der Schriftsteller als Rumäniendeutscher, S. 20.
39 Wagner: Habsburg, S. 42.
40 Ebenda, S. 53.
41 Ebenda, S. 81.

Die polyphone, rettende Zunge des kollektiven Gedächtnisses spricht bei diesem Punkt erneut aus der Bibliothek zu uns:

> Die Aufgabe des Zwischenrufers in einer Bibliothek ist es, daran zu erinnern, dass es in einer Bibliothek zu einem Thema niemals nur ein einziges Buch geben darf. Je mehr es an Ergänzung und Widerspruch zu einem Thema gibt, desto überzeugender wirkt die Bibliothek. So gesehen, ist die Bibliothek das Dementi des einzelnen Buches. Damit dient sie auch nicht der Staatsreklame, sondern dem kollektiven Gedächtnis. Manchmal, in Ausnahmefällen, kann das kollektive Gedächtnis durchaus zur Staatsreklame werden.[42]

Der Literat als Grabredner

Zuletzt fokussiert der Beitrag wieder auf den Literaturbereich, da das Gedächtnis als architektonischer Komplex, in diesem Fall als Bibliothek, ihre Erinnerungen freilich in Werken aufbewahrt. Der Zentralfriedhof als „die beste Adresse" oder „gute Adresse" in Wien,[43] die Werke der fiktiven Bibliothek als „diverse Nachrufe" auf die Donaumonarchie und die Autoren als „Grabredner" sind die auffälligsten Memoria-Metaphern dieses Komplexes.[44] Die Trauerreden, ihre Möglichkeit, einmal kurz die verlorene Welt der Monarchie ins Gedächtnis zu rufen, sind mal ironisch, mal sarkastisch, mal peinlich berührend und mal eben beherzigend geschildert. Der Leser bekommt nämlich nicht nur den Katalog der Bibliothek, sondern auch quasi eine Regestausgabe der wichtigsten Werke, die eigentlichen Nachrufe. Ob diese Regesten auf dem in der Einführung erwähnten Zettelkatalog Reisners basieren oder ob sie vom Erzähler stammen, ist eigentlich ohne Relevanz. Viel interessanter ist, dass diese Grabreden/Regesten – als Teil des Erinnerungsprozesses – zensiert sind. Der „Rotstift des Zensors",[45] die Zensur und die Selbstzensur sowie die Kontrolle und die in die Höhe getriebene Anzahl der Kontrolleure erfahren ihre Existenz aus dem „Sprengsatz des Wortes".[46] Durch die Zensur – so die Behauptung in dem Kapitel *Zur Vorgeschichte des ersten Weltkriegs* – verliert sich sowohl der Schriftsteller als auch der Zensor. Sie sind die Verlierer des wechselseitig konstituierten Verhältnisses von Erinnerungsprozess und Erzählprozess – „der Melancholie wegen oder aus Vernunft":

42 Ebenda, S. 93f.
43 Ebenda, S. 63.
44 Ebenda, S. 53f.
45 Ebenda, S. 66.
46 Ebenda.

> Der Zensor aber ist in einer anderen Lage als der Autor. Während dieser sich vom Ergebnis der eigenen Denkkunst berauschen lässt, gerät der Zensor angesichts der Wirkung des Worts in einen Taumel, dem er nicht gewachsen ist. Er kann sich aus seiner misslichen Lage nur befreien, wenn er nach dem Stift greift, nach dem Rotstift des Zensors, und das mächtige Wort vom Platz verweist und dabei melancholisch wird. Oder er appelliert noch rechtzeitig an die eigene Vernunft und streicht, was zu streichen ist, und das, was er gestrichen hat, hebt er auf, für seinen wie er sagt, persönlichen Zweck.
> In beiden Fällen ist er ein Verlorener, einer von denen, die im Biedermeier ausharren, und dem Fin de Siécle entgegensehen, obwohl sie über sein Bevorstehen auch nicht mehr wissen als die Schriftsteller, bei denen sie streichen, der Melancholie wegen oder aus Vernunft, wer kann das schon sagen?[47]

Damit wird das Gefühl geweckt, als ob nicht nur die Welt der Habsburger verloren ginge, sondern als würde auch jeder, der mit den Werken aus dieser Zeit zu tun hat, einen Identitätsverlust erleiden. Das ist aber nicht oder nur sehr beschränkt der Fall.

Der Zensor streicht in diesem Werk, da er etwas von dem Werk retten will. Er streicht entweder melancholisch oder vernünftig, und das Gestrichene will er für seinen persönlichen Zweck aufheben. Das Streichen ist aber ganz klar eine rettende Geste, da Worte mächtige Instrumente sind, und da die Metaphorik der Memoria freilich Ansprüche auch „auf Macht, Besitz, Abstammung" hat.[48] So stellt sich die Frage, ob der Autor und der Zensor in der Tat zwei verschiedene Personen sind. Der Autor, der berauschte Besitzer „der eigenen Denkkunst",[49] ist im bestimmten Sinne auch ein Zensor Habsburgs: Während er sich nicht ganz berauschen lässt, übt er Selbstzensur im Schreibprozess. Die Selbstzensur passt gut zum Erinnerungskonzept, da das erinnerte Ganze zwangsläufig lückenhaft bleibt. Berauschen lässt sich nun aber der Leser, der gerne den so feinsinnigen Nuancen der Erzählerstimme im Erinnerungswerk nachhorcht, die durch die Band Phönix gesungen, von Zikeli gedruckt, in Prag gebacken oder rumänisch von Wayne gespielt wurden, und dadurch wird er ein Gewinner der Lektüre.

---

47 Ebenda.
48 Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999, S. 343.
49 Wagner: Habsburg, S. 66.

Sprünge, Störungen, Stigma

Richard Wagners Roman *Herr Parkinson*

MONIKA LEIPELT-TSAI

Der Schriftsteller Richard Wagner hat in seinem Roman *Herr Parkinson* 2015 explizit die Krankheit Parkinson zum thematischen Hauptgegenstand einer literarischen Erzählung gemacht.[1] Identitätsfragen verhandelte er schon zuvor, so unter anderem in einem seiner bekanntesten Romane, *Habseligkeiten* (2004).[2] Wenn einer seiner Beweggründe zur literarischen Auseinandersetzung mit dieser Problematik die eigene Erkrankung war,[3] so ist sein Roman zugleich ein Verweis auf den demografischen Wandel, zumal das Parkinsonsyndrom weltweit die zweithäufigste degenerative Erkrankung des Nervensystems nach Alzheimer ist.[4] Der Tabubruch im deutschsprachigen Kulturkreis durch Wagners Roman ist wichtig, weil er das Thema im literarischen Diskurs erstmals direkt in zahlreichen Facetten anspricht. Im Folgenden werden diese Fragen eröffnet: Wer berührte bereits das Thema im deutschsprachigen literarischen Diskurs? Auf welche spezifische Weise wird in *Herr Parkinson* Morbus Parkinson thematisiert? Welche Schreibverfahren und rhetorischen Mittel zwischen Autobiografie und Fiktion verwendet Wagner, um die Problematik der Parkinsonerkrankung zu illustrieren?

Wagners Narrativ über die Parkinsonerkrankung fungiert anders als die Erzählungen zum Thema Alterskrankheit in den bekannteren Romanen der Gegenwart.[5] Seine Perspektive ist nicht die des von außen Betrachtenden, der

1 Richard Wagner: Herr Parkinson. München 2015.
2 Ders.: Habseligkeiten. Berlin 2010.
3 Wagners Parkinsonerkrankung wurde 2003 diagnostiziert, vgl. Christina Rossi: Einführung in Leben und Werk Richard Wagners. In: Richard Wagner, Christina Rossi: Poetologik. Der Schriftsteller Richard Wagner im Gespräch. Klagenfurt 2017, S. 11–16, hier: S. 15.
4 Vgl. u. a. den Blog „*Parkinson's disease autoimmunity.*" In: Neuroscientifically challenged, 27.4.2014, <https://www.neuroscientificallychallenged.com/blog/parkinsons-disease-autoimmunity>, 10.3.2018.
5 Wie z. B. Arno Geiger: Der alte König in seinem Exil. München 2011; oder Tilman Jens: Demenz. Abschied von meinem Vater. München 2010.

die Geschichte der Alterskrankheit des Vaters im Rückblick erzählt. Der Roman *Herr Parkinson* liefert auch keinen dokumentierenden Erfahrungsbericht. Vielmehr fällt der „schonungslose innere Monolog eines durch die Einwirkungen von Krankheit und Medikamenten physisch und psychisch derangierten“[6] erzählenden Ich höchst poetisch in ein exzessives Lamento über das Leben mit der schweren neurologischen Erkrankung.[7] Im folgenden Beitrag soll deshalb nach Anmerkungen zum Begriff „Parkinson“ anhand einiger Passagen aus *Herr Parkinson* exemplarisch entfaltet werden, mit welchen Mitteln Wagners literarische Darstellung das Problem der Parkinsonkrankheit zur Sprache bringt, eine ganz neuartige Perspektive schafft und den sozialen Umgang mit neurologisch Erkrankten als Anderen in Frage stellt.

Das Rätsel Morbus Parkinson

Morbus Parkinson als neurodegenerative Erkrankung mit chronisch fortschreitendem Verlauf ist nicht allein Experten im medizinischen Diskurs bekannt. Sie wird auch in allgemeinen Lexika beschrieben, wie zum Beispiel in den 1950er-Jahren in *Herders Volkslexikon*: „Parkinsonsche Krankheit, nach dem engl. Arzt Parkinson benannte Nervenkrankheit, *Schüttellähmung*, mit Schüttelkrampf, maskenartigem Gesicht, Gangstörungen.“[8] Durch diese symptomatischen Erscheinungen ist sie in fortgeschrittenen Stadien besonders auffällig, was auch die alte Bezeichnung „Schüttellähmung“ indiziert, indem diese das häufig auftretende Zittern der Erkrankten, insbesondere das Zittern der Hände, bei gleichzeitigem Verlust der motorischen Kontrollfunktion betont. Es ist eine durch westliche Medizin bisher nicht heilbare Erkrankung,[9] die mit Ermüdungserscheinungen beginnt, welche sich schleichend zu den verschiedensten körperlichen Störungen entwickeln und daher schwierig nachzuweisen sind.[10] Der englische Arzt James Parkinson beschrieb 1817 als

6 Rossi: Einführung in Leben und Werk, S. 15.

7 Daneben wird das Thema der Auflösung einer partnerschaftlichen Beziehung verarbeitet, was an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden kann.

8 Herders Volkslexikon A–Z. Freiburg 1954, S. 1322. Hervorhebung der Verfasserin.

9 In der indischen Ayurveda wird die weniger Nebenwirkungen versprechende, anti-oxidativ wirkende Juckbohne mucuna pruriens als Mittel gegen Parkinsonismus verwendet, da sie Serotonin und L-Dopa enthält (vgl. z. B. Tharakan, u. a.: Anti-Parkinson Botanical Mucuna Pruriens Prevents Levodopa Induced Plasmid and Genomic DNA Damage. In: *Phytotherapy Research* 21 (2007) H. 12, S. 1124–1126).

10 Die Krankheit ruft im Frühstadium Hautveränderungen (Konsistenz, Duft und Sensibilität) hervor. Man fand Biomarker in der Haut sowie in Proteinen aus Tränendrüsen (vgl. „Tears may contain a biomarker for Parkinson’s disease.“ In: *Practical Neurology – Movement Disorder*, 22.2.2018, <http://practicalneurology.com/neurologywire/2018/02/22/tears-may-contain-a-biomarker-for-parkinsons-disease>, 28.3.2018).

Erster typische Symptome der Schüttellähmung (eng. shaking palsy) und vermutete deren Ursache im Gehirn.[11] Er sah zudem eine Verbindung zwischen dem gestörten Zustand des Magens und Darms der Patienten und einem Teil des Rückenmarks, war aber nicht in der Lage, diesen Zusammenhang nachzuweisen.[12]

Nach der weltweiten Grippe-Epidemie in der Zeit von 1917 bis 1927, die nach ihrem Ursprungsland Spanische Grippe genannt wurde, rückte die nachfolgend als Parkinson'sche Krankheit (dazu siehe unten) bezeichnete Erkrankung in das Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit, denn durch das Virus kam es oft zu schweren Lungenentzündungen, die teilweise auf die Gehirnhaut übergriffen. Eine Vielzahl dieser Erkrankungen mit zusätzlicher Hirnbeteiligung entwickelte als Spätfolge ein „postenzephalitische[s] Parkinson-Syndrom".[13] Im Anschluss wurden „Überanstrengung, Grippe und Kopfverletzungen als Ursachen der Krankheit angesehen".[14] Versuche in den 1960er-Jahren, das Leiden durch Operationen am Gehirn zu heilen, führten zu einseitigen Lähmungen.[15] An diesem Leiden Erkrankte werden im Spätstadium so hilflos, dass sie schließlich, nach einem Zitat des Würzburger Neurologen Professor Schaltenbrand, „wie ein Holzklotz gehoben, gefüttert, an- und ausgezogen werden müssen".[16]

Heute spricht der medizinische Diskurs davon, dass ein langsam fortschreitender Verlust von Nervenzellen im Gehirn einen chronischen Mangel an dem Neuronen-Botenstoff Dopamin erzeugt. Die genaue Ursache, warum diese Nervenzellen untergehen und der Erkrankte im Gehirn aus dem Dopamin die giftige Substanz DOPAL bildet,[17] ist jedoch nicht bekannt. So berichten Neurowissenschaftler von der „derzeit noch nicht vollständig akzeptierte[n]"[18] Hypothese des Neuroanatoms Heiko Braak, nach der bei der Parkinson'schen

11 James Parkinson: An Essay on the Shaking Palsy [zuerst als Monographie veröffentlicht von Sherwood, Neely, Jones. London 1817]. In: *The Journal of Neuropsychiatry & Clinical Neuroscience* 14 (2002) H. 2, S. 223–226.

12 Der Arzt James Parkinson bekennt, er sei „unable to trace the connection by which a disordered state of the stomach and bowels may induce a morbid action in a part of the medulla spinalis" (ebenda).

13 Geschichtliches zur Erkrankung Parkinson. Deutsche Parkinson-Vereinigung e. V., <https://www.parkinson-vereinigung.de/die-krankheit>, 4.3.2018.

14 Schüttellähmung. Gefrorenes im Gehirn. In: *Der Spiegel*, 25. Juli 1962.

15 Vgl. ebenda.

16 Ebenda.

17 Schüttellähmung. Forscher finden Parkinson-Auslöser. *Focus Online*, 31. Oktober 2007, <https://www.focus.de/gesundheit/ratgeber/gehirn/news/schuettellaehmung_aid_137680.html>, 2.3.2018.

18 Ulrich Dirnagl, Jochen Müller: Ich glaub, mich trifft der Schlag. Was das Gehirn tut, was es tun soll, oder manchmal auch nicht. München 2016, S. 233.

Krankheit zu Beginn in den Nervenzellkernen unter anderem „Lewy-Körperchen" zu finden sind, die „unter noch nicht recht verstandenen Bedingungen" ihre Struktur verändern und als falsch gefaltete Proteinverklumpungen eine (Zer-)Störung der Zellen verursachen.[19] Sie lassen sich demnach bereits vor dem offensichtlichen Auftreten von typischen Parkinsonsymptomen im zentralen Nervensystem am Übergang zwischen Rückenmark und Gehirn wie auch im Magen-Darm-Trakt finden,[20] von wo sie sich über Nervenfortsätze ausbreiten.[21] Während Koffein[22] sowie Nikotin[23] einer Erkrankung entgegenwirken sollen, sind – mit Ausnahme von genetischen Vorerkrankungen – neben polychlorierten Biphenylen (PCB, d. h. giftige organische Chlorverbindungen) vor allem Pestizide,[24] die in der Landwirtschaft als Nervengift gegen Insekten eingesetzt werden, eine wahrscheinliche Ursache dieser degenerierten Nervenzellen,[25] zumal über die Nasenhöhle Giftstoffe unmittelbar zu den Geruchsnerven dringen können.[26] Doch anders als in Frankreich scheint die Wahrnehmung eines solchen Zusammenhangs in Deutschland politisch nicht gewollt zu sein. Auch auf der aktuellen Webseite der Deutschen Parkinson-Vereinigung e. V.

---

19 Ebenda, S. 228.

20 Der Vagusnerv als primärer Weg, den die Darmbakterien nutzen, um Informationen mit dem menschlichen Gehirn auszutauschen, spielt dabei eine Rolle (vgl. Alexander Joppich: Parkinson beginnt möglicherweise im Magen. *Ärzte Zeitung online*, 9. Juni 2017, <https://www.aerztezeitung.de/medizin/krankheiten/neuro-psychiatrische_krankheiten/morbus_parkinson/article/937509/darm-hirn-parkinson-beginnt-moeglicherweise-magen.html>, 5.3.2018).

21 Vgl. Dirnagl, Müller: Ich glaub, mich trifft der Schlag, S. 230.

22 Vgl. G. W. Ross, H. Petrovitch: Current Evidence for Neuroprotective Effects of Nicotine and Caffeine against Parkinson's Disease. In: *Drugs & Aging* 18 (2001) H. 11, S. 797–806.

23 Nachtschattengewächse sollen durch ihren Nikotingehalt vor der Parkinsonerkrankung schützen (vgl. Michael Greger: Peppers & Parkinson's: The Benefits of Smoking without the Risks? In: *Latest in Clinical Nutrition*, Vol. 30, 15. April 2016, <https://nutritionfacts.org/video/peppers-and-parkinsons-the-benefits-of-smoking-without-the-risks/>, 9.3.2018).

24 Bei der Obduktion von an Parkinson erkrankten Verstorbenen wurden Gehirnschäden durch eine erhöhte Anhäufung von polychlorierten Biphenylen gefunden (vgl. J. M. Hatcher-Martin u. a.: Association between polychlorinated biphenyls and Parkinson's neuropathology. In: *Neurotoxicology* 10 (2012) H. 5, S. 1298–1304); z. B. Milchprodukte können davon Rückstände enthalten. Polychlorierte Biphenyle wurden z. B. von Bayer bzw. Monsanto in Produkten wie „Aroclor" verwendet, welche, obwohl sie verboten wurden, einmal entlassen die Umwelt immer noch verseuchen (vgl. Polychlorierte Biphenyle. In: Wikipedia Deutsch, <https://de.wikipedia.org/wiki/Polychlorierte_Biphenyle>, 2018).

25 Vgl. u. a. Pestizide in der Landwirtschaft: Parkinson gilt in Frankreich als Berufskrankheit. *Focus online*, 11. Mai 2012, <https://www.focus.de/gesundheit/ratgeber/gehirn/news/pestizide-in-der-landwirtschaft-frankreich-billigt-parkinson-als-berufskrankheit_aid_751332.html>, 8.2.2018.

26 Vgl. Warum Parkinsonkranke schlecht riechen. In: *Ärzte Zeitung online*, <https://www.aerztezeitung.de/medizin/krankheiten/neuro-psychiatrische_krankheiten/morbus_parkinson/article/944437/studie-liefert-erklaerung-parkinson-kranke-schlecht-riechen.html>, 28.3.2018.

heißt es: „Heute haben wir es vorwiegend mit dem idiopathischen Parkinson-Syndrom zu tun, das heißt, dass sich die charakteristischen Symptome ohne Vorerkrankung entwickeln.“[27] Die isolierende Perspektive einer (vermeintlich) fehlenden Vorerkrankung scheint in dieser Formulierung auf einen Status anstatt eines fortschreitenden Prozesses fixiert und blendet eine individuell differente Ätiologie und mögliche Akkumulation von Toxinen aus, wie sie schon von James Parkinson angesprochen wurden (siehe oben). Die Entstehungsgeschichte der Parkinsonerkrankung bleibt demnach rätselhaft, und ein ganzheitlicher Zusammenhang wird nicht gesehen. So markiert eine übergreifende Kontingenz die Erzählungen über diese Erkrankung.

Sprünge und Taumeln

Die Parkinson'sche Krankheit wurde vom französischen Neurologen Jean-Martin Charcot nach dem Namen ihres Entdeckers benannt und wird als allgemein bekannt (siehe oben) betrachtet.[28] In der Gemeinsprache wird sie heutzutage vor allem verkürzt mit dem Namen „Parkinson“ bezeichnet. Richard Wagner geht nun aber einen Schritt weiter, wenn er den Titel seines Romans *Herr Parkinson* nennt. In der metaphorischen Ausgestaltung erfolgt ein Perspektivwechsel zur rhetorischen Figur der personificatio, einer „Realisierungs-Variante der Allegorie“,[29] welche den abstrakten Begriff der Parkinsonerkrankung (im Ersatz durch ein Ähnlichkeitsverhältnis) auf eine redende und handelnde Person verschiebt. Mit dem Romantitel *Herr Parkinson* wird zum einen der Erstbeschreiber mit Namen angesprochen, welcher im medizinischen Diskurs eponymisch in Verbindung mit dem lateinischen Wort für „Krankheit“, „morbus“, den Fachbegriff für die Erkrankung erzeugt. Zum anderen wird mit dieser Rhetorik die Krankheit selbst personifiziert, dem im Laufe der Erzählung auch die Figur des „Herrn Parkinson“ entspricht. So heißt es im ersten der vier Teile des Romans:

> Eine Krankheit ist eine Fallenstellerin. Die Krankheit Parkinson hat viele Möglichkeiten, einen in die Falle zu locken, höre ich mich sagen. […] Die Parkinson-Krankheit hat zwar keinen erkennbaren Plan, aber ein Prinzip. […] wo der Parkinson Herr der Lage ist, hat der Erkrankte nicht mehr viel zu sagen.[30]

27 Ebenda.
28 Christopher G. Goetz: The History of Parkinson's Disease: Early Clinical Descriptions and Neurological Therapies. In: *Cold Spring Harbor Perspectives in Medicine* 1 (2011) H. 1, S. 1–15.
29 Heinrich Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik. München 1979, S. 140.
30 Wagner: Herr Parkinson, S. 24.

Diese Passage veranschaulicht, wie Krankheit in Wagners Text personifiziert wird: Sie wird als solche zuerst als feminin klassifiziert („eine Fallenstellerin"), die Parkinsonkrankheit im Besonderen hingegen wird als „Herr der Lage" hierarchisch positioniert und mit maskulinem Genus versehen. Die Funktion dieser Geschlechterzuweisung dient unter anderem der Inszenierung eines Maskenspiels mit dem erzählenden Ich,[31] da eine Entstellung durch Parkinsonismus den Gesichtsausdruck „maskenartig" wirken lässt.[32] Die Beschreibung der Wahrnehmungsvorgänge durch Angaben wie „höre ich mich sagen" und „Ich hörte mich sprechen" impliziert eine Entfernung der Position des erzählenden Ich von sich selbst,[33] was dessen Gespaltenheit anzudeuten scheint. Zudem wird hier ein dominanter Zug des Romans deutlich, wenn ambig mit einer deutschen Redewendung gespielt wird: In der Formulierung „hat […] nicht mehr viel zu sagen" wird angedeutet, dass jemand aufgrund einer bestimmten Stellung kein Recht hat, Anordnungen zu geben.[34] Demnach wird die Figur „der Erkrankte" als unterworfen bzw. subaltern charakterisiert, da sie trotz der Planlosigkeit der Krankheit („keinen […] Plan")[35] unter deren Vorherrschaft leiden muss. Zugleich wird damit raffiniert auf den Verlust der Sprechfähigkeit angespielt, denn ein an Parkinson Erkrankter ist im fortgeschrittenen Stadium Sprechstörungen (Dysphonien) ausgesetzt und schließlich nicht mehr in der Lage, Worte auszusprechen. Durch die ungewöhnliche Verwendung der Redewendung wird eine performative Sprachkritik deutlich, wenn so die generelle Mehrdeutigkeit von Tropen und idiomatischen Wendungen problematisiert wird. Das für Wagner typische poetische Spiel verweist durch den Widerstand gegen eine Vereinheitlichung von Sinn auf die prinzipielle Polysemie der sprachlichen Signifikanten.[36]

---

31 Die komplexe Verschränkung des Maskenspiels in *Herr Parkinson* wird in einem weiteren Aufsatz verfolgt.

32 Vgl. Herders Volkslexikon.

33 Wagner: Herr Parkinson, S. 52.

34 Vgl. Duden. Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. Der große Duden. Bd. 11. Wien, Zürich 2008, S. 643.

35 Wagner: Herr Parkinson, S. 24.

36 Redewendungen finden sich häufig in *Herr Parkinson* (vgl. ebenda, S. 9, S. 23, S. 38, S. 49, S. 54, S. 72 und S. 76). Bereits früh nutzte Wagner das Spiel mit Redewendungen in literarischen Texten, z. B. im Gedicht *Fahrt* von 1987 (vgl. Richard Wagner: Die Wiederholung der Phantasie [Erstveröffentlichung in: Ulrich Janetzki, Wolfgang Rath (Hgg.): Tendenz Freisprache. Texte zu einer Poetik der achtziger Jahre. Frankfurt am Main 1992, S. 214–219]. In: Wagner, Rossi: Poetologik, S. 125–128, hier: S. 125.

Eine Ästhetik des Hässlichen. Körper und Tabu

Wagner hat mit seiner prominenten Formulierung im Titel und mit der gleichnamigen fiktiven Figur in *Herr Parkinson* als erster das Tabu gebrochen, welches im deutschsprachigen literarischen Diskurs auf der Thematisierung der Parkinson'schen Krankheit lag. Zwar konnte man in den letzten Jahren beobachten, dass immer mehr deutschsprachige Romane zur vormals tabuisierten Thematik der Altersdemenz publiziert werden,[37] nachdem die Alzheimerproblematik in den Medien häufiger thematisiert wurde.[38] In der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur wurde jedoch das Thema des Morbus Parkinson trotz seines Bekanntheitsgrades bisher äußerst selten angesprochen. So schreibt Miriam Seidler:

> In der deutschsprachigen Literatur sind mir bis auf Martin Walsers Roman *Der Lebenslauf der Liebe* keine Parkinsondarstellungen bekannt. Auch das Lexikon *Literatur und Medizin* enthält keinen Artikel zu Morbus Parkinson.[39]

Demnach wurde die Krankheit Morbus Parkinson zuvor so gut wie nicht von deutschsprachigen Autoren literarisch verhandelt. Der Schriftsteller Martin Walser hat in seinem umfangreichen Altersroman *Der Lebenslauf der Liebe* (2001) über Varianten von Liebe in der Nebenfigur des erfolgreichen Wirtschaftsanwalts namens Edmund Gern die Parkinsonerkrankung thematisch verarbeitet. In Walsers heterodiegetischem Narrativ wird unter anderem davon erzählt, wie seine alternde Gattin, die Protagonistin Susi, ihren entfremdeten Ehemann pflegt, obwohl er sie schon lange nicht mehr liebt und zudem mehrere Geliebte wie auch Prostituierte besucht. In einer Abwärtsspirale dieser Erzählung durchläuft der Gatte transitorisch die Einbuße seiner zuvor jugendlichen Attraktivität und muss große finanzielle Verluste sowie degenerierende, körperliche Veränderungen hinnehmen. Doch das Fortschreiten seiner Parkinsonerkrankung führt zu einem langsamen körperlichen und seelischen Verfall, welcher seiner obsessiv ausschweifenden Sexualität entgegensteht:

> Edmund jetzt: Das wichtigste mit der Edelnutte sei das Gespräch. [Susi denkt:] Von dem er aufsteht und einen nassen Flecken hinterläßt oder wie! Susi faßt es

37 Siehe dazu u. a. Rahel Rivera Godoy-Benesch: Kompass zur Altersbelletristik der Gegenwart. Trends, Analysen, Interpretationen. Zürich 2015.

38 Vgl. Irmela Marei Krüger-Fürhoff: Narrating the Limits of Narration. In: Aagje Swinnen, Mark Schweda (Hgg.): Popularizing Dementia. Public Expressions and Representations of Forgetfulness. Bielefeld 2015, S. 89–108, hier: S. 89.

39 Miriam Seidler: Figurenmodelle des Alters in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Tübingen 2010, S. 386.

> nicht. Dieser quietschnasse Mann. Der riecht doch. Nein, der stinkt. […] Daß er imstande war mit dieser […] Vierunddreißigjährigen vor die Rezeption des Hotels zu treten und sich den Schlüssel für die bestellte Suite geben zu lassen […] Und jetzt Parkinsonist.[40]

Walsers Text thematisiert die Inkontinenz des an Parkinson Erkrankten und nutzt in diesem Exzerpt einmalig den neologistischen Terminus „Parkinsonist", welcher durch das Suffix „-ist" einen negativen Anklang erhält. Er zeigt einen Angriff auf Darstellungskonventionen, wie sie in der Literaturgeschichte durch poetische Traditionen geprägt wurden, wenn Edmund als allein vom Begehren nach Sex beherrscht dargestellt wird. Schließlich muss sich dieser jedoch auf das Anschauen von Pornofilmen beschränken. Seidler liest das Krankheitsmotiv des Edmund im konkreten wie auch metaphorischen Sinn[41] und verweist auf dessen „Festhalten an seinen amourösen Beziehungen",[42] welcher Züge des literarischen Topos der lächerlichen Figur des verliebten Alten trage, der keine Altersidentität entwickelt. Walsers Text berührt dabei eine „ästhetische Schamschwelle",[43] wenn die Unsauberkeit der Figur die Protagonistin anekelt („könntest du nicht wenigstens die […] nassen Windeln, statt sie einfach liegen zu lassen, in die […] Tütchen stopfen").[44] Diese Verletzung des ästhetischen Tabus im literarischen Text durch Beschreibungen der „niederen Körpersäfte, Urin und Schleim"[45] scheint mit Bezug auf die mittelalterliche Säftelehre eine Schuld oder Mitschuld der Figur Edmund an ihrem Verfallszustand zu indizieren und stellt seinen Lebensentwurf in Frage.[46] Demnach könnten Vorstellungen vom entsexualisierten Altern die Lesenden dazu bringen, die Parkinson'sche Erkrankung als „Hinweis auf die Sündhaftigkeit seines Lebens" zu lesen.[47]

In Wagners *Herr Parkinson* wird hingegen eine neue Perspektive gezeigt, indem statt von einem auktorialen Erzähler nun von einem erzählenden Ich berichtet wird, welches homodiegetisch selbst in der Erzählung auftritt und persönlich von der Parkinson'schen Krankheit betroffen ist. Mit dieser Figur spielt Wagner direkt auf seine eigene Lebensgeschichte an, zugleich wird

40 Martin Walser: Der Lebenslauf der Liebe. Frankfurt am Main 2016, S. 212f.
41 Vgl. Seidler: Figurenmodelle des Alters, S. 394.
42 Ebenda, S. 399.
43 Ulrich Stock: Ich war Walsers Susi. Aufgeschreckt vom Tod eines Kritikers verlässt eine Romanfigur ihren Text und findet eigene Worte. In: *DIE ZEIT*, 13. Juni 2002, <http://www.zeit.de/2002/25/Ich_war_Walsers_Susi>, 7.3.2018.
44 Walser: Der Lebenslauf der Liebe, S. 213.
45 Seidler: Figurenmodelle des Alters, S. 395.
46 Vgl. ebenda, S. 396.
47 Ebenda.

jedoch bereits im Prolog deutlich, dass keine Deckungsgleichheit („nicht ganz") zwischen der Identität des Icherzählers und des Autors besteht.[48] Wie auch oft bei Walser wird dabei von Wagner der innere Konflikt stärker als die Handlung betont, wenn der um sich selbst kreisende Erkrankte am Ende zu scheitern scheint. Das sexuelle Begehren des Erkrankten wird ebenso angesprochen, doch auf ganz andere Weise als bei Walser. Als das erzählende Ich beim vormittäglichen Flanieren in einem Gewerbegebiet von einer jungen Frau Hilfe angeboten bekommt, heißt es:

> Meine Beine sprangen in alle Richtungen, als ich mit ihr sprach. Aber war ich deshalb bereits ein Entlaufener, ein davongerannter Perverser, ein Lolita-Arschlecker […]?
> Ich habe Parkinson, rief ich mit meiner brüchig gewordenen Stimme […] und bin impotent, oder werde es demnächst sein. […]
> Schützt eure missratenen Töchter vor mir, […] schützt sie vor meiner Medikation, vor den Luftsprüngen meiner Tabletten.[49]

Die Deplatzierung des Flaneurs in einem Gewerbegebiet korrespondiert hier treffend mit der Ver-Ortung der Beinbewegungen. Das unmögliche Springen der Beine des erkrankten erzählenden Ich „in alle Richtungen" als eine Störung des Bewegungsablaufs verweist darauf, dass Wagners Narrativ keine realitätsnahe Wiedergabe der menschlichen Wahrnehmung verspricht; Friedmar Apel hat bereits darauf verwiesen, dass Wagner „[d]ie Symptome selbst, wie das ‚Syndrom der ruhelosen Beine', […] mit den Mitteln des Surrealismus" beschreibt.[50] Vielmehr erfolgt hier neben der narrativen Darstellung von (anfangs) unspezifischen Symptomen der gestörten Nervenbahnübertragungen des erzählenden Ich im fragmentarisierten Körperbild eine Infragestellung der Einheit und Eindeutigkeit der menschlichen Perzeption. Dabei bleibt unklar, ob die Brüchigkeit der Stimme auf eine Geilheit,[51] eine körperliche Erschöpfung oder auf die beginnenden Sprechstörungen zurückzuführen ist. Die Aktion der „Luftsprünge" – im Text metonymisch auf die Tabletten verschoben – zeigt an, dass das Begehren nach sexueller Lust mit fremden „Töchter[n]" (bald) nicht mehr ausgelebt werden kann und etliche Bewegungen nur in die „Luft" und damit ins Leere gehen. Der Effekt der Lächerlichkeit dieser Aktion beim Anblick einer jungen Frau wird in Differenz zur

48 Wagner: Herr Parkinson, S. 5.
49 Ebenda, S. 56.
50 Friedmar Apel: Krankheit als Allegorie. Richard Wagner spricht mit Herrn Parkinson. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. Juli 2015.
51 Wagner: Herr Parkinson, S. 56.

korrespondierenden Figur in Walsers *Der Lebenslauf der Liebe* aber durch die Satzzeichensetzung in Frage gestellt, wenn die Figur nach dem surreal verfremdeten Herumtaumeln die entehrenden Schimpfworte auf sich bezieht.[52] Diese Injurien kategorisieren das erzählende Ich als eine von einer vermeintlich vorhandenen Norm abweichende Person. Indem der Erkrankte verbal unter anderem als „Perverser", welcher sehr junge Mädchen („Lolita") sexuell begehrt,[53] kategorisiert wird, findet eine Abwertung und soziale Ausgrenzung statt, welche ihn stigmatisiert. Zugleich wird mit diesen Schmähungen angedeutet, dass die Medikamente der traditionellen Parkinsontherapie, das heißt insbesondere die Dopaminagonisten, eine Serotonin anregende, Lust verstärkende Wirkung besitzen. Die Nähe von Medikamenten zu Rauschmitteln findet sich noch in deren ehemaliger Benennung als „Drogen" (was heutzutage zum Beispiel in „Drogerie" anklingt).[54] Wagner bezeichnet im Gespräch über seinen Roman *Herr Parkinson* diese Innuendos auf die Sexualität von an Parkinson Erkrankten als „ganz banale Anspielungen",[55] doch sie wirken in einer Ästhetik des Hässlichen als wichtige Enttabuisierung dieses Themas. Das, was aufgrund seiner „Medikation" eintritt, macht es dem erzählenden Ich schwer, in seinem erkrankten Zustand Realität und Wahn zu differenzieren und zu versuchen,

> die Ursprungshandlung zu finden, um sie von der Fantasie zu trennen, in der sich der Betroffene als der große Spieler installiert hat, mal als Sextourist, mal als Kaufhauskunde. Er wird zum Wahnsinnigen mit Kreditkarte, zum Libido-Narren.[56]

Wagners Text behauptet hier (noch) die Möglichkeit einer Einheit bzw. die faktische Existenz eines als „Ursprung" verstandenen Aktes. Er verweist neben der Sex- und Spielsucht ironisch durch simulatio affektiv provozierend auf die Kaufsucht als weitere Nebenwirkung der Parkinsonmedikamente.[57] Die Potenzproblematik und eine halluzinatorische Selbstüberschätzung, welche imaginäre Bilder von Prostitution („Sextourist") und Megalomanie („der große Spieler") produziert, indizieren keine (Mit-)Schuld der Figur. Vielmehr werden sexuelle Ausschweifungen durch die Nebenwirkungen der Medikamente begründet. Das Wissen um eine zukünftige Impotenz kommt hinzu. Wenn sich Maskulinität über männliche Potenz konstituiert, dann bedroht der

52 Ebenda.
53 Ebenda.
54 Vgl. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Berlin 1993, S. 244.
55 Wagner, Rossi: Poetologik, S. 71.
56 Wagner: Herr Parkinson, S. 109f.
57 Vgl. Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik, S. 141.

Verlust von Virilität die Identität des erzählenden Ich als Mann. Er bewegt sich nun in einer alteritären Welt der Erkrankung am Rand der Gesellschaft, und seine Identität beginnt zu schwanken.

Um das Tabu zu brechen, das im literarischen Diskurs insbesondere auf der Sexualität von älteren Erkrankten liegt, indiziert Wagner das Suchtpotenzial von Parkinsonpatienten, das üblicherweise ebenso tabuisiert wird, u. a. mit dem Neologismus „Libido-Narr" durch eine Übersteigerung (in Kongruenz zu deren möglicher Zügellosigkeit). In seinem Gespräch mit Christina Rossi spricht Wagner bezüglich der Prostitution als literarisches Thema davon, dass er sich „niemals die Frage gestellt [habe], ob [er] beim Schreiben etwas darf oder nicht darf".[58] Vielmehr bezeichnet er es als Kern seines Schreibens, an komplizierten Sachverhalten interessiert zu sein, und habe „Freude, zu provozieren".[59] Als Intention seines Schreibens erscheint neben einer Provokation auch die Destruktion der romantizistischen Vorstellung des Zusammenhangs von Sexualität und Liebe im literarischen Diskurs der Gegenwart.[60] Als Ziel seiner poetisch dichten Texte tritt damit neben dem gesellschaftskritischen Potential eine weiter reichende ästhetische Emanzipation im literarischen Diskurs zutage, welche ohne Selbstzensur alles zum Thema werden lassen kann. Wagner verknüpft zudem im Roman *Herr Parkinson* den literarischen mit dem medizinischen Diskurs, indem das erzählende Ich u. a. parataktisch fachsprachliche Begriffe in einer repetitio definiert:

> Es waren die Parkinson-Wörter. Der Tremor, der Rigor, das Freezing, die Dyskinesien. Der Tremor ist das Zittern. Der Rigor, die Versteifung, das Freezing ist das Nicht-von-der-Stelle-Kommen. […] Wer sich als Betroffener die Fachsprache aneignet, kann damit bestenfalls renommieren.[61]

Wiederholung in Variationen ist eines der typischen Stilmittel in *Herr Parkinson*. Der Gewinn an sozialem Prestige, der demnach durch die Anwendung der als „Fachsimpelei" bezeichneten medizinischen Termini erreicht werden kann,[62] hat als soziales Kapital nicht die Wirkung einer möglichen Genesung. Sie gehört zu den sprachlichen Raffinessen des Erkrankten, die jedoch nur eine trügerische Hoffnung darstellen. Damit wird auch trefflich die Wirkung vor-

58 Wagner, Rossi: Poetologik, S. 72.
59 Ebenda.
60 Im Unterschied dazu siehe z. B. den frivolen Lebensstil in Goethes *Römischen Elegien*, insbesondere seine priaprischen (vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Römische Elegien. In: ders.: Gesammelte Werke. Gütersloh 1959).
61 Wagner: Herr Parkinson, S. 44.
62 Ebenda.

ausgesagt, die der Roman selbst haben wird, nämlich eine zukünftige Hebung des sozialen Status des Schriftstellers selbst. Das erzählende Ich doziert ferner:

> L-Dopa ist aber nicht Dopamin, es ist sozusagen ein Verwandter. Man kann natürlich statt Diesel auch Benzin tanken, aber nicht für immer. […]
> Die Botschaft von der guten Wirkung des L-Dopa […] ist eine seiner gängigen Irreführungen.[63]

Wagner veranschaulicht, dass die westliche Medizin allein auf eine Behandlung von Krankheitssymptomen statt auf eine Heilung zielen kann. Vielmehr wird mit einem Supplement („L-Dopa") nur eine Verschiebung des Problems der Erkrankung bewirkt. Die Metaphorik der Familienähnlichkeit weist auf eine Personifikation des Arzneimittels („ein Verwandter"), welches die Dopaminproduktion des Erkrankten unterstützen soll. Sie verdeutlicht zugleich die Dominanz dieses rhetorischen Stilmittels in *Herr Parkinson* als Verlebendigung der Rede, welche ent- und verstellt. Die ambivalente Wirksamkeit des Medikaments „L-Dopa" wird demnach, so stellt es der Text heraus, durch seine Nebenwirkungen einem verkehrten Antriebsstoff gleich („Benzin tanken"), nur einige Zeit anhalten. Das Fortschreiten der Krankheit wird davon nicht verhindert. Es verdrängt als Supplement die körpereigene Dopaminproduktion und fungiert somit ambivalent in der Doppelbedeutung eines pharmakon als temporäres Heilmittel und zugleich als Gift.[64]

Dass Wagner im Text sowie bereits im Titel *Herr Parkinson* explizit auf die Krankheit Parkinson verweist, wirkt entscheidend. Andere Texte wie Walsers scheinen den Namen der Krankheit eher zu verdecken, ebenso der Roman *Respektloser Umgang* der an Parkinsonismus erkrankten Autorin Helga Königsdorf,[65] die als Mathematikprofessorin tätig war. In 52 Kürzestkapiteln werden darin homodiegetisch neben dem Rückblick auf das Leben der Icherzählerin deren Begegnungen mit der verstorbenen Atomphysikerin Lise Meitner thematisiert. Diese vermeintlich übersinnlichen Wahrnehmungen sind scheinbar durch „grüne Kapseln" hervorgerufene Halluzinationen,[66] welche den „gestörten Dopaminhaushalt i[m] Zentralnervensystem" der Icherzählerin regulieren sollen.[67] Königsdorfs Narrativ gibt Hinweise auf

63 Ebenda, S. 49f.
64 Das pharmakon kann in der Übersetzung aus dem Griechischen zugleich als Heilmittel, Rezept, Gift, Droge oder Zaubertrank interpretiert werden (vgl. Jacques Derrida: Dissemination. Chicago 1972, S. XXV).
65 Vgl. Helga Königsdorf: Respektloser Umgang. Berlin, Weimar 1990, S. 8.
66 Ebenda, S. 7.
67 Ebenda, S. 8.

eine degenerative, möglicherweise genetisch bedingte Krankheit der Icherzählerin,[68] die diese zur Beendigung ihrer beruflichen Karriere als Wissenschaftlerin zwingt. Sie sucht nach dem Sinn der Erkrankung, den sie schließlich als historische Mission erkennt („einen höheren Auftrag").[69] Nachdem eine imaginierte Gerichtsverhandlung über Königsdorfs Icherzählerin beginnt, wird diese von

> ein[em] Gefühl geistiger Überanstrengung [befallen], und die letzten Dopaminreserven versiegen. Kälteschauer jagen über meinen Rücken. Die Hände schlagen im groben Tremolo. Ein zwanghaftes Nicken des Kopfes. Stereotyp wiederholte Bewegungen, durch keinen Willensakt beeinflußbar.[70]

Das Schlagen der Hände und das zwanghafte Wiederholen von Bewegungen verraten in Königsdorfs Text den Tremor des Parkinsonismus, mit dem die verausgabte Icherzählerin leben muss. Das Problem der reduzierten Menge an Dopamin verweist ebenso auf dieses Krankheitsbild. Königsdorf nutzt in ihrem Roman demnach Beschreibungen, welche die Symptome einer Parkinsonerkrankung zu umschreiben scheinen. Ihre Icherzählerin benennt diese dabei jedoch nicht namentlich als „Parkinson", sodass die Erkrankung letztlich opak bleibt. Denn, wie es bei Wagner heißt, die Parkinsonerkrankung „hat so gut wie keine ureigenen Symptome, mischt aber überall mit",[71] das heißt diese Anzeichen werden bei Königsdorf nicht als Wissen von einer Parkinsonerkrankung formuliert.[72] Während die Romane *Respektloser Umgang* wie *Herr Parkinson* beide episodisch und im Montageverfahren geschrieben sind,[73] scheint Königsdorfs weniger surrealistisch verfremdete, kurze Erzählung eher zwischen unheimlichen Szenen psychografisch-magischen Realismus und historischem Rückblick ihrer Ahnen zu pendeln. Wagners Roman wechselt hingegen stärker zwischen elegischen und ironischen Tönen, wenn er mit den Mitteln der Komik die absurden Seiten der tragischen Erkrankung auslotet.

---

68 Vgl. ebenda, S. 45.
69 Ebenda, S. 84.
70 Ebenda, S. 86.
71 Wagner: Herr Parkinson, S. 27.
72 Andere neurologische Erkrankungen sowie Borreliose haben die gleiche Anfangssymptomatik und können sich zu Parkinson entwickeln (vgl. Daniel J. Cameron: Subacute Parkinsonism as a Complication of Lyme Disease, 18. April 2017, <http://danielcameronmd.com/subacute-parkinsonism-complication-lyme-disease/>, 9.3.2018).
73 Vgl. Susanne Schaffrath: Die Literarische Moderne am Ende der DDR. Erzähltexte von Helga Königsdorf, Monika Maron und Brigitte Burmeister vor dem Umbruch 1989. Marburg 2011, S. 95.

Störungen. Lesen

„Klinische Krankenberichte sind wie Erzählungen",[74] wenn im medizinischen Diskurs auch die durch eine Erkrankung induzierten Leiden beschrieben werden. Doch im Unterschied zu diesem wird im poetisch-literarischen Diskurs der fiktive Anteil der Narration nicht unterschlagen. Zudem wird vor allem die subjektiv-individuelle Seite des Krankseins und des Erkrankten selbst ins Zentrum gerückt.[75] Dies trifft auch die Pathografie *Herr Parkinson* Wagners. Man könnte sie als Verkehrung eines Entwicklungsromans bezeichnen, in welchem der Handlungsablauf in Splitter geteilt und durcheinandergeraten ist und statt einer harmonischen Ausbildung der eigenen Anlagen des Protagonisten deren Verlust beklagt wird. Der Roman entfaltet sein Narrativ gestaffelt in vier durchnummeriert als „Teile" bezeichneten Großkapiteln, welche die Progredienz der Erkrankung chronologisch anzusprechen scheinen und je mit einem Kurztitel und Ziffern markiert sind. Jeder dieser vier Teile gliedert sich in kürzere Abschnitte, welche aus locker aufgereihten Absätzen bestehen. Das Textbild wirkt besonders im letzten, kürzeren Teil zerrissen, wo größere Flächen leer bleiben, als ob die Gedächtnislücken im Schriftbild dargestellt werden sollen. Die Textabschnitte erscheinen zum Teil sprunghaft ungeordnet bzw. collagiert, da sich im Leseprozess nicht immer eine (vermeintliche) Kohärenz finden lässt. Mit dieser performativen Sprunghaftigkeit des Textes, die das Lesen signifikant stört und zum Teil verlangsamt, korrespondiert die Sprunghaftigkeit auf der Inhaltsebene der Erzählung als physische und psychische Folge der Erkrankung. Gleich zu Beginn des ersten Teils von *Herr Parkinson* wird die Frage nach dem Hintergrund der Erkrankung satirisch verhandelt:

> Im Grunde war es mein rechtes Bein, das mich ins Unglück gestürzt hat. Ohne dieses Bein wäre mein Leben anders verlaufen. Ich hätte einen Hut getragen, wenn mein rechtes Bein mir nicht ständig an die Krempe getippt hätte. Ich hätte den Frauen tief in die Augen sehen können, wenn das Bein sich nicht sofort auf ihre tausend Füße gestellt hätte. […]
> Das meiste von dem was ich sah, hatte immer noch Hand und Fuß, […]. Manchmal aber stand ich sekundenlang wie angewurzelt da.[76]

Der Roman beginnt so bereits mit einer ironischen Antwort auf das Rätsel des Parkinsonismus, wenn er in einer Situationskomik die Schuldfrage verkehrt und

74 Johannes Ulrich Schneider: Michel Foucault. Darmstadt 2004, S. 51.
75 Vgl. Dietrich von Engelhardt: Vom Dialog der Medizin und Literatur im 20. Jahrhundert. In: Bettina von Jagow, Florian Steger (Hgg.): Repräsentationen. Medizin und Ethik in Literatur und Kunst der Moderne. Heidelberg 2004, S. 21–40, hier: S. 23f.
76 Wagner: Herr Parkinson, S. 9f.

einem einzelnen Körperteil, dem scheinbar isoliert agierenden Bein, die Ursache der schwankenden Bewegungen eines Parkinsonerkrankten und des Leidens als „Unglück" zuspricht.[77] Damit wird die rätselhafte Kontingenz der Parkinsonerkrankung persifliert. Auch die Frage des Begehrens und der Erotik wird angeschnitten („den Frauen tief in die Augen sehen"), die ferner dem Kapiteltitel „TAUMEL" korrespondiert und in einer möglichen Verknüpfung mit Johann Gottfried Schnabels *Der im Irrgarten der Liebe herum taumelnde Cavalier* (1746) frivol amouröse Galanterien des Rokoko assoziieren kann.[78] Die Konjunktivform „hätte" als Verbmodus negiert jedoch ein mögliches Weiterführen der erotischen Doppeldeutigkeiten als irreal. Wenn von einer Überzahl der Füße („tausend Füße") die Rede ist, kann dies auch als Anspielung auf Tausendfüßler und das ihnen zugehörige Gift gelesen werden, womit das Stellen bzw. Treten auf deren Füße eine Polysemantik offenbart, wenn dieses Tun vor der Einwirkung von pluralen „Frauen" wie vor gefährlichen Insekten schützen soll. Es folgt ein Wortspiel mit der umgangssprachlichen Redensart „Hand und Fuß haben", welche heutzutage die Bedeutung „gut durchdacht sein" trägt.[79] Sie geht insbesondere auf das sprachliche Bild für die volle Intaktheit der Person zurück.[80] Doch sie wird nicht dem erzählenden Ich zugesprochen, sondern der Aktivität des Sehens und stört mit dieser Verschiebung den Lesefluss. Der Blick in die Augen, ehedem im romantischen Diskurs als Spiegel der Seele verstanden, bleibt ihm verwehrt, und seiner vermeintlichen Leistungsfähigkeit wird im Text bald widersprochen, wenn das erzählende Ich von einer plötzlichen Bewegungslosigkeit berichtet („wie angewurzelt").[81] Daraus kann man folgern, dass es ohne Befriedigung seiner Augen(lust)[82] – bzw. des Eindringens in die Sphäre der Anderen als auswechselbares, anonymes Objekt – und somit erfolglos bleibt. Wagner überbietet die Absurdität der Situation auf poetische Weise, indem im Narrativ gegen physikalische Gesetze verstoßen wird. Auch ein Parkinsonkranker ist nicht fähig, mit seinem Bein an die Hutkrempe zu tippen. Diese groteske Metonymie, die zudem als phallische personificatio gelesen werden kann, verweist auf die Probleme der Wahrnehmungsstörung der narrativen Instanz, welche von letzterer anscheinend nicht infrage gestellt wird. Indirekt wird so durch

77 Ebenda.
78 Johann Gottfried Schnabel: Der im Irrgarten der Liebe herum taumelnde Cavalier. Nordhausen 1738, München 1968, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-im-irrgarten-der-liebe-herumtaumelnde-kavalier-407/1>, 17.3.2018.
79 Duden. Redewendungen, S. 323.
80 Ebenda.
81 Wagner: Herr Parkinson, S. 10.
82 Jacques Lacan spricht von einem „Appetit des Auges". Vgl. Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Weinheim, Berlin 1996, S. 122.

diese Persiflage zugleich auch auf die Metaerzählung der Aufklärung angespielt und der Glaube an einen stetigen Fortschritt negiert, d. h. in diesem Fall an den Fortschritt der modernen Medizin.

Das Stolpern und die teilweise Verlangsamung, die hier bei der Konstruktion eines Sinns im Leseprozess zustande kommt, entspricht genau der Perspektive des erzählenden Ich, das Symptome schildert, die für eine Parkinsonerkrankung typisch sind: Auch bei dieser Erkrankung tritt eine Verlangsamung auf,[83] wenn die Bewegungen vom erkrankten Körper verzögert umgesetzt werden und die Muskeln sich versteifen, oder diese ganz im Gegensatz dazu plötzlich agieren und vom Erkrankten ungeplant etwas ausführen. Der Abschnitt wird mit einem singulär stehenden Satz abgeschlossen: „Und dann war da noch das Problem mit dem Bein."[84] Anstatt einer den Vorfall abschließenden Äußerung scheint er einleitend erneut auf dieselbe Problematik hinzuweisen, die zu Beginn des Romans erläutert wurde. Wagners raffinierte chronologische Verkehrung von Anfang und Abschluss der Rede verdeutlicht die Verwirrung, zu der die Erkrankung das erzählende Ich führt. Die Verlangsamung des Leseprozesses und die verschobene Chronologie der Textabschnitte fungieren in ihrer Performativität als Demonstration der Folgen einer Parkinsonerkrankung. Zugleich manifestiert sich darin eine Unsicherheit bezüglich der Sprache.[85] Laut Wagner wurden seine literarische Sprache von der westlichen Moderne geprägt,[86] da diese

> nicht nur den Einzelnen aus der Norm [griff], sondern auch das Wort. Die Moderne entzog das Wort dem System. […] Mein Leben ist nicht eine Erzählung, sondern eine Collage.[87]

Das Sprunghaft-Unsystematische, welches gegen eine vermeintliche Normalität, Normalisierung und Gleichschaltung arbeitet und Collagen aus Absätzen bzw. Sätzen produziert, entspricht dem erkrankten Körper wie auch dem Textkorpus von *Herr Parkinson* selbst. Diese bewusste Schreibstrategie Wag-

83 Vgl. Wagner: Herr Parkinson, u. a. S. 73.
84 Ebenda, S. 10.
85 Da Wagner aus einer deutschen Minderheit kommt, ist sein Sprachbezug von einer bestimmten Art Unsicherheit geprägt. So schreibt er auch: „Ich steh auf einem unsicheren Grund. Minderheiten bekennen sich zu Sprachen, über die sie nicht wirklich verfügen […]. Sie zweifeln an ihrer Sprache und klammern sich doch an sie." (Richard Wagner: Die Bedeutung der Ränder oder vom Inneren zum Äußersten und wieder zurück. In: Wagner, Rossi: Poetologik, S. 131–146, hier: S. 133).
86 Er selbst nennt unter vielen anderen die Wiener Gruppe, Rolf Dieter Brinkmann, Bertolt Brecht, Volker Braun, Helmut Heißenbüttel (vgl. ebenda, S. 134) sowie Paul Celan und Thomas Bernhard (vgl. ebenda, S. 136).
87 Wagner: Die Bedeutung der Ränder, S. 133.

ners entspricht seiner schriftstellerischen Position an den Rändern. Fragmentarisierung und Marginalisierung sind bei Wagner nicht allein topografisch und sprachlich in Bezug auf das Banat und seine Ethnizität auszumachen, vielmehr können sie in der Gegenwart auch auf die Ränder der bundesdeutschen Gesellschaft bezogen werden, wenn seine Schreibpraxis sich durch die „Planlosigkeit" seiner Erkrankung verändert. Damit korrespondiert seine Aussage in der Frankfurter Poetikvorlesung 1993: „Ich schreibe in der Unsicherheit der Sprache. Ich sage Unsagbares. Ich sage es, als wäre es sagbar. Das ist bis heute so."[88] Auch bezüglich *Herr Parkinson* signifizieren diese sprachkritischen Sätze von der inadäquaten Unsicherheit der Sprache und dem Unsagbaren Wagners Dichtkunst, denn bezeichnenderweise ist die traumatische Erfahrung einer Parkinsonerkrankung von nicht Betroffenen kaum vorstellbar und scheint ebenfalls unsagbar. Wagner nutzt dem entsprechend die Mehrdeutigkeiten der Sprache (wie zum Beispiel ihre grundlegende Polysemie, Neologismen, Sprachspiele mit Redewendungen), um das Erlittene transponiert und poetisch verwandelt zur Sprache zu bringen.

Stigma als Exklusion und Spur

Man kann sich fragen, weshalb vor der Publikation von Wagners Roman das Thema Parkinson kaum literarische Beachtung fand. Das Offensichtliche formuliert Wagner auf diese Weise: „Wer Parkinson hat, taumelt längst durch die Welt, und alle sehen das Hinken, das Stolpern und Hüpfen".[89] Durch die visuelle Wahrnehmung der Umgebenden („alle") wird im Taumeln als wichtiges Anfangssymptom der Erkrankung ein Kontrollverlust erkannt, der abschreckend wirkt. Eine Diagnose beruht auf dem spezifisch medizinischen Blick, dem „medical gaze",[90] der auf dem uneingeschränkten Wert des Sichtbaren („the absolute values of the visible")[91] basierend eine gefestigte medizinische Vorstellung des Subjekts beinhaltet, welche dessen Individualität nicht in Betracht zieht. Im Fall dieses Exzerpts wird daraus ein kollektiver medizinischer Blick, der befremdet und den Betrachteten be- und verurteilt. In der Vergangenheit hat die Angst vor einer intensiven Auseinandersetzung mit dieser extrem bedrohlich wirkenden Nervenkrankheit zu deren Verdrängung und Tabuisierung geführt, obwohl, oder gerade, weil die Problematik dieser

88 Ebenda, S. 133.
89 Wagner: Herr Parkinson, S. 35.
90 Michel Foucault: The Birth of the Clinic. An Archeology of Medical Perception. New York 1994, S. XII.
91 Ebenda.

Erkrankung in der Gesellschaft als bekannt gedacht wird (siehe oben). Denn diese führt in einen entsetzlichen Zustand, in dem bei vollem Bewusstsein alle Muskeln des Körpers bewegungsunfähig werden, so dass ein Vergleich mit der Figur des Untoten nahe liegen mag. Die fehlende literarische Beschäftigung mit dieser Thematik kann zudem darauf zurückzuführen sein, dass an Parkinson erkrankte Menschen in der Öffentlichkeit wenig prominent sind, da sie infolge der Erkrankung lächerlich gemacht[92] und beispielsweise als „Narr" stigmatisiert werden.[93] Das Thema der sozialen „Ausgrenzung" führt das erzählende Ich zum Rückblick auf die Kindheit,[94] wobei es auf ehemals geheim gehaltene „Familienkrankheiten" als möglichen Hintergrund der Erkrankung weist.[95] Träger einer unheilbaren Krankheit waren auf dem „Heiratsmarkt" wenig begehrt, denn „unheilbar bedeutete [oft] auch vererblich",[96] was die Gesundheit nachfolgender Generationen gefährden könnte. Dann heißt es in *Herr Parkinson:* „Krankheiten können Stigma sein, aber auch Verheißung".[97] Diese Worte erinnern an die Mehrdeutigkeit des Begriffs „Stigma", denn neben der Möglichkeit einer Ausgrenzung können Krankheiten auch Bedeutsames versprechen. Das Nomen „stigma" stammt von dem gleichlautenden griechischen Nomen, welches für „Stich, Brandmal, Malzeichen, Kennzeichen" steht.[98] Es kann in der Verbform „stigmatisieren" neben „mit den Wundmalen Christi gezeichnet" auch auf eine Auszeichnung verweisen. Im übertragenen Sinne steht es meist für die Beschimpfung eines Gezeichneten. Die Erfahrung der Ausgrenzung hat auf andere Weise auch Hélène Cixous beschrieben. In ihrem poetischen Buch *Stigmata. Escaping Texts* diskutiert sie die Ambiguität von Stigmen als auffällige, oft negativ beurteilte Merkmale. Dort schreibt sie über ihre Texte:

> None of these scenes […] avoids the cruel mark. At the same time, each of these scenes is a scene of flight in the face of the intolerable. But not only to 'save one's skin' as French idiom says. In fleeing, the flight *saves* the trace of what it flees. This is why they flee: to *maintain* the horror *unforgettable* […] this is my struggle to escape from and to face the terrifying thing.[99]

92 Vgl. Wagner: Herr Parkinson, S. 79.
93 Ebenda, S. 40.
94 Ebenda, S. 99.
95 Ebenda, S. 54.
96 Wagner: Habseligkeiten, S. 101.
97 Wagner: Herr Parkinson, S. 54.
98 Vgl. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, S. 1363.
99 Hélène Cixous: Stigmata. Escaping Texts. With a Foreword by Jacques Derrida and a New Preface by the Author. London, New York 2005, hier: S. X. Hervorhebung der Verfasserin.

Jeder Text erscheint als Szene der Flucht, doch nicht allein um der Rettung willen, denn im Fliehen rettet nach Cixous zugleich die Tatsache der Flucht die Spur dessen,[100] wovor man flieht. Demnach wären Cixous' Texte Spuren einer metaphorischen oder tatsächlichem Wunde, die neben dem Leiden an der Stigmatisierung auch als „blessed" wohltuend bzw. geheiligt sei.[101] Denn Stigmata verwunden und stimulieren zugleich, und können dadurch andere Eigenschaften entwickeln lassen, die Erfolge verzeichnen. Beim literarischen Schreiben formen Stigma und Trauma ein Bündnis, indem Literatur die Wunde feiert und die Verletzung wiederholt.[102]

Mit anderen Worten lässt sich die Einschreibung des Stigmas als Spur in den literarischen Texten lesen. Mit der Entfaltung der Ambiguität des Stigmas in Cixous' Denkbewegung kann Literatur als Wiederholung der Verwundung und zugleich als kreative literarische Transformation aufgefasst werden. Literarische Werke werden so als offene Textkörper gesehen, die das Stigma in der Auseinandersetzung damit produktiv macht und existenziell wichtig werden lässt. Indem der Schriftsteller seine Scham funktionalisiert und in Produktivität umwandelt, wird die „Verheißung" des Stigmas umgesetzt. So erscheint das Stigma als auszeichnende Markierung und Verwundung im Text anwesend und abwesend zugleich. Die Leiden an der rätselhaften Erkrankung und die gesellschaftliche Stigmatisierung machen erstaunlicherweise dazu fähig, sich dem schwierigen Thema zu stellen und einen Text zu produzieren.

Alteritärer Blick

Mit Wagners Roman *Herr Parkinson* lässt sich die Frage des Wissens der Erkrankung neu stellen. Die Parkinsonerkrankung wird zum Anstoß und Anlass des Schreibens. Damit wird die öffentliche Aufmerksamkeit verstärkt auf die Problematik der Erkrankung gelenkt. Der Roman kann als poetischer Angriff auf die in der Literaturgeschichte geprägten Tabus gelesen werden. Wagner etabliert ein vernachlässigtes Thema, indem er im Topos des Außenseiters die Perspektive und Leiden eines an Parkinson Erkrankten inszeniert. Dies wirft ein neues Licht auf die Stellung von neurologisch Erkrankten in unserer Gesellschaft. Sein Roman provoziert eine Auseinandersetzung mit

100 Sie folgt hier Derrida, der anstelle eines Zeichenbegriffs den Begriff der Schrift als Spur einführt (vgl. Jacques Derrida: Freud und der Schauplatz der Schrift. In: ders.: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt am Main 1997, S. 302–350). Wird die Schrift als Spur gelesen, so lässt sich ihr nicht nur eine einzige Semantik zuordnen, sondern eine Pluralität von Bedeutung eröffnen.

101 Cixous: Stigmata. Escaping Texts, S. 149.

102 Vgl. ebenda, S. XIf.

den Praktiken der Medizin und der Gesundheitspolitik in Deutschland. Krankheit ist keine Metapher, kann aber als solche benutzt werden, um gesellschaftliche Verhältnisse darzustellen. Demnach steht der Parkinsonismus für Individualität und exzentrische Lebenskunst,[103] welche die Repressionen der zeitgenössischen Gesellschaft gegen das Alteritäre demonstrieren.

Wagner erörtert die Problematik nicht allein auf der Handlungsebene des Textes. Vielmehr fungiert die fehlende chronologische Stringenz als performative Imitation der Erkrankung und ermöglicht eine Einführung in die Welt der Parkinsonerkrankten. Aufgrund starker körperlicher und psychischer Beeinträchtigungen werden diese in fortgeschrittenen Stadien stigmatisiert. Die Erkrankung kann bei Wagner nicht allein als negative Entwicklung aufgefasst werden, wenn die Transformation der Identität eine Alterität hervorbringt, welche in ihrer performativen Sprachkritik durch das Spiel mit Redewendungen und rhetorischen Stilmitteln Unsagbares zur Sprache bringt. Die Erkrankung bewirkt keine Schreibblockade, sie regt vielmehr im Sinne Cixous' ein kreatives Schreiben über körperliche Blockaden an. Morbus Parkinson zerstört nicht nur, er initiiert auch Neues. Der „*Morbus P.*" verbleibt somit ein Rätsel, das es zu bedenken gilt.[104]

103 „Der Parkinson ist eine Krankheit für Einzelgänger." Wagner: Herr Parkinson, S. 123.
104 Ebenda, S. 5. Hervorhebung im Original.

Richard Wagners *Herr Parkinson*

Die literarische Begegnung mit der eigenen Krankheit im internationalen Vergleich

BRIGID HAINES[1]

Der vorliegende Beitrag betrachtet den Prosatext *Herr Parkinson* von Richard Wagner im internationalen Vergleich mit zwei weiteren literarischen Zeugnissen über die Erfahrung der Parkinsonerkrankung. Dabei wird zunächst auf Krankheitsdiskurse und Memoiren als allgemeines Phänomen eingegangen, in denen Krebs der Ausgangspunkt der Narration ist, und anschließend auf literarische Parkinson-Diskurse, die besondere, sich aus dem Wesen der Krankheit ergebende Eigenschaften aufweisen.

Wie reagiert ein schöpferisch veranlagter und im medialen Rampenlicht stehender Mensch, wenn er plötzlich mit der Diagnose einer schweren oder gar lebensbedrohlichen Krankheit konfrontiert wird? Einerseits kann er die Erkrankung als Privatangelegenheit ansehen und die Öffentlichkeit allenfalls im Nachhinein darüber informieren. Der britische Schriftsteller und Drehbuchautor Alan Bennett etwa, bekannt vor allem durch seine Mitwirkung an der Bühnenrevue *Beyond the Fringe* sowie die Bühnenstücke *The Madness of King George III* und *The History Boys*, überraschte seine zahlreichen Fans im Jahr 2005 mit der Nachricht, dass die Ärzte ihm nur eine 20-prozentige Überlebenschance eingeräumt hatten, als bei ihm acht Jahre zuvor ein Dickdarmkarzinom diagnostiziert worden war.[2] Er war offensichtlich – zunächst zumindest – der Meinung, sein Privatleben betreffe seine Leser nicht.

Eine weitere häufige Reaktion, die im Übrigen nicht nur unter Kulturschaffenden verbreitet ist, besteht in dem Entschluss, von nun an umso intensiver zu leben: der Krankheit zu trotzen, indem man alles aus seinem schöpferischen Talent herausholt, um den Fans und sich selbst so lange wie irgend mög-

1 Aus dem Englischen übersetzt von Silke Lührmann.

2 Alan Bennett: My Secret Fight with Cancer. In: *The Guardian*, 25. September 2005, <https://www.theguardian.com/uk/2005/sep/25/arts.artsnews1>, 26.5.2017.

lich Freude zu schenken. Als Wilko Johnson, der frühere Gitarrist der britischen Rockband Dr Feelgood, 2013 erfuhr, dass er an unheilbarem Bauchspeicheldrüsenkrebs litt, startete er eine große Abschiedstournee, ließ sich weltweit von Fans umjubeln und nahm gemeinsam mit Who-Frontman Roger Daltrey eine neue Platte auf, anstatt sich einer Chemotherapie zu unterziehen.[3] Wer weiß, ob es womöglich seinem offensiven Umgang mit der Krankheit zu verdanken war – jedenfalls schrumpfte sein riesiger Tumor soweit, dass er letztlich doch operiert werden konnte, und Wilko Johnson bis heute unter den Lebenden weilt. Auch im Titel des neuen Lyrikbandes aus der Feder des an Leukämie leidenden australischen Schriftstellers Clive James vermischen sich Erleichterung und Verlegenheit darüber, dass er die Prognosen seiner Ärzte längst überlebt hat: *Sentenced to Life*.[4] Alles aus dem Leben herauszuholen, bevor es zu spät ist – nach dieser Devise handelt auch Walter White, der Protagonist der US-amerikanischen Fernsehserie *Breaking Bad*: Der desillusionierte Chemielehrer reagiert auf seine Krebsdiagnose, indem er eine neue Existenz als Crystal-Meth-Hersteller gründet und sich mit den brutalsten Drogenbossen der Region anlegt. Er fühlt sich quicklebendig wie noch nie zuvor in seinem Leben, und als Zuschauer hofft man wider besseren Wissens auf ein glückliches Ende.[5]

Verschwiegenheit, unbeugsamer Lebenswille und Schöpfergeist trafen im Fall von David Bowie aufeinander, der am 10. Januar 2016 so aus der Welt schied, wie er in ihr gelebt hatte: als Künstler. Sein letztes Album *Blackstar* spielte er unter Wahrung des Geheimnisses um seine Krankheit ein – selbst einige Mitglieder seiner Band wussten nichts davon – und hinterließ seiner Fangemeinde damit ein Abschiedsgeschenk, in dem er den eigenen Tod ästhetisiert. Stilsicher und rätselhaft bis zum Letzten veröffentlichte Bowie vorab zwei Singles, *Blackstar* und *Lazarus* mit dem dazugehörigen Video, in dem man ihn auf dem Sterbebett liegen sieht. Als letztes Zeichen seiner so unheimlichen wie trostreichen Unsterblichkeit hielt das schwarze Cover der Vinyl-Schallplatte mit dem großen ausgestanzten Stern noch eine postume Überraschung bereit: Hält man es ins Sonnenlicht, so erscheint eine ganze Galaxie winziger goldener Sternchen, bei deren Anblick man unwillkürlich an eine Textzeile aus dem Lied *The Stars (Are Out Tonight)* von seinem vorletzten Album *The Next Day* denken muss: „Stars are never sleeping / Dead ones and the living".[6]

---

3 Wilko Johnson, Roger Daltrey: Going Back Home. UK 2014.
4 Clive James: Sentenced to Life. Poems 2011–2014. London 2015.
5 Vince Gilligan: Breaking Bad. US 2008–2013.
6 David Bowie: The Next Day. US 2013; ders.: Blackstar. US 2016.

Zwischen diesen Extremen – dem rein privaten Umgang mit einer schweren Krankheit und der künstlerischen Inszenierung des eigenen Todes – liegt eine Reaktion, die mittlerweile so weit verbreitet ist, dass daraus eine eigene Sparte des Kulturbetriebs entstanden ist: die literarische Auseinandersetzung mit der Krankheit und die Dokumentation ihres Verlaufs, die sowohl der Bewältigung der eigenen Krankheitserfahrung dient als auch das Lesepublikum an dieser Erfahrung teilhaben lässt. Das Krebstagebuch hat sich als regelrechtes Kulturphänomen etabliert, dessen Verfasser und Verfasserinnen auf etablierte Chiffren und ein kämpferisches Vokabular zurückgreifen können. An ebendiesen Konventionen arbeitet sich die im April 2016 verstorbene Schriftstellerin Jenny Diski ab, wenn sie über ihre Reaktion auf die Krebsdiagnose schreibt:

> I was handed my script […] There are no novel responses possible. Absolutely none that I could think of. […] Do I have to start a campaign? Wear a badge, run, climb walls, swim inordinate lengths, dance the tango for a very long time, in return for money for cancer research? Whatever that is. Does the money go to the drug companies? To university labs? To Jeremy Hunt? [7] […]
> Am I going to appear calm in the face of destiny? Actually cheerful, with people saying I was wonderful? Should I reaffirm my atheism or collapse into religious comfort? Or should I turn my face to the wall? And when the symptoms kick in, will I suffer in silence, quote Epictetus and Marcus Aurelius, or will I refuse to go gentle[8] and make an almighty fuss ('Excuse me, I'm the cancer patient here!') Dear God, not a bucket list? […]
> One thing I state as soon as we're out the door: 'Under no circumstances is anyone to say that I lost a battle with cancer. Or that I bore it bravely. I am not fighting, losing, winning or bearing. I will not personify the cancer cells inside me in any form. I reject all metaphors.'[9]

Mit ihrer Weigerung, ihre Krebserkrankung zu personifizieren bzw. zu metaphorisieren, folgt Diski der US-amerikanischen Publizistin und Kritikerin Susan Sontag, die in ihren zwei Essays über *Krankheit als Metapher* (1978) und *Aids und seine Metaphern* (1989) gegen den dominanten Krankheitsdiskurs anschrieb. Indes ist es einfacher, einzelnen Metaphern ihre Berechtigung abzusprechen, als die der Sprache innewohnende Metaphorizität außer Kraft

7 Der von 2012 bis Juli 2018 amtierende und bei weiten Teilen der Bevölkerung und Medien sehr unbeliebte britische Gesundheitsminister. Seit 2018 ist Hunt britischer Außenminister.

8 Eine Anspielung auf Dylan Thomas berühmtes Gedicht über seinen Vater: „Do not go gentle into that good night […] Rage, rage against the dying of the light", in Curt Meyer-Clasons Übersetzung: „Geh nicht gelassen in die gute Nacht […] Brenn, Alter, rase, wenn die Dämmerung lauert".

9 Jenny Diski: In Gratitude. London 2016, S. 9f.

zu setzen, und nicht von ungefähr erweisen sich die Metaphern selbst als erstaunlich hartnäckig. So weist Diski zwar die abgestandenen Klischees vom Kampf gegen die Krankheit von sich, an einer späteren Stelle in ihrer Chronik – bei der Beschreibung der tickenden Uhr, die nach ihrem Ableben weiter ticken wird[10] – wird sie sich jedoch der Aussage- und Geltungskraft von Metaphern durchaus bewusst und muss eingestehen, dass die Krankheit tatsächlich eine gefühlte Ähnlichkeit mit einer Reise aufweist, so klischeehaft das auch klingen möge.[11]

Die Parkinson-Krankheit im Spiegel der Literatur

In der Mehrzahl der oben genannten Beispiele geht es um Krebserkrankungen. Krebs folgt einem vertrauten narrativen Verlauf, wie Richard Wagner erläutert:

> Der Krebs ist der anschaulichste Eingriff in den Körper. Seine Wege und die von ihm ausgelösten Verwüstungen sind leicht zu dokumentieren. Unter Krebs kann sich fast schon jeder etwas vorstellen.[12]

Aufgrund der spezifischen Eigenschaften der Parkinson-Krankheit ist den Schilderungen der daran Erkrankten in mancher Hinsicht mehr, in anderer Hinsicht wiederum weniger Dramatik eigen. Im Gegensatz zu vielen Krebsarten verläuft die Parkinson-Krankheit oft nicht tödlich. Statt einer Chronik der jähen Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit bildet hier die erzwungene Anpassung an eine neue, eingeschränkte und unangenehme Lebenswirklichkeit den zentralen Moment. Dabei besteht nach derzeitigem medizinischen Stand keine Aussicht auf Heilung – die Forschung hat bislang lediglich eine Reihe von Arzneimitteln zur Linderung ihrer Symptome entwickelt. In aller Regel kann eine zuverlässige Diagnose erst gestellt werden, wenn die Krankheit bereits irreversible Schäden im Gehirn angerichtet hat. Die Hoffnung und Entschlossenheit, die in vielen Krebschroniken die Erzählperspektive prägen, werden dadurch quasi zunichtegemacht. Ein symptomfreies Überleben ist ebenso ausgeschlossen wie das wundersame Verschwinden von Tumoren, und von seltenen Fällen hochkomplexer und -riskanter Gehirnoperationen abgesehen existieren auch keine chirurgischen Optionen. Wer an Parkinson leidet, tut sich schwer damit, Heldenmut zu zeigen; der Geist kann die Materie nicht bezwingen. Und anders als bei Krebspatienten, denen

10 Ebenda, S. 246.
11 Ebenda, S. 145f.
12 Richard Wagner: Herr Parkinson. München 2015, S. 29.

man ihre Krankheit in vielen Fällen nicht ansieht (bis auf den durch viele Chemotherapien verursachten vorübergehenden Haarausfall), sind die Symptome der Parkinson-Erkrankung unübersehbar und oft peinlich: der fortschreitende Verlust der Kontrolle über die Körperfunktionen, die Muskelsteifigkeit, die bis zum jähen Erstarren der Bewegungen führen kann, und die im Verlauf der Krankheit zunehmende, manchmal als „Botoxgesicht" bezeichnete Ausdruckslosigkeit der Gesichtszüge. Die Parkinson-Krankheit verdammt Betroffene zu einem schwierigen, aber oftmals langen Leben, das zahlreiche unschöne Überraschungen bereithält.

Wie lässt sich eine solche Erfahrung so darstellen, dass sie für andere Menschen nachvollziehbar wird? Im Folgenden möchte ich Wagners Schilderung der Parkinson-Krankheit mit denen zweier anderer Autoren vergleichen: den autobiografischen Texten des kanadisch-amerikanischen Schauspielers und wohl prominentesten Parkinson-Chronisten Michael J. Fox, und Gerhard Schumanns naivem Selbsthilfe-Bestseller *Parkinson: Leben mit der Pechkrankheit* (2012) mit dem zugehörigen Fototagebuch.

Im krassen Unterschied zu Wagners *Herr Parkinson* wird in den Texten von Michael J. Fox eine amerikanische Erfolgsgeschichte erzählt. Sie sind so gut lesbar und erbaulich, wie Wagners Text schwer durchdringlich und düster ist. Um nicht falsch verstanden zu werden – es geht an dieser Stelle nicht etwa darum, Kritik an Fox vorzubringen. Sein offener Umgang mit der Krankheit und sein Einsatz zugunsten der medizinischen Forschung auf diesem Gebiet haben ihm weltweiten Respekt eingebracht. Auch weicht er keineswegs den Schwierigkeiten eines Lebens mit den Symptomen oder den geistigen und körperlichen Herausforderungen aus, mit denen ihn die gnadenlos fortschreitende Krankheit konfrontiert. Er erzählt seine persönliche Lebensgeschichte in einem zugänglichen und eloquenten Stil. Die Krankheit wurde bei ihm im ungewöhnlich jungen Alter von dreißig Jahren diagnostiziert. Sieben Jahre lang verbarg er seine Symptome – was sich zunehmend schwierig gestaltete, je weiter die Krankheit fortschritt –, um weiterhin Filmrollen anzunehmen. Während dieser Verdrängungsphase bekämpfte er mit Unterstützung von Freunden und Familie erfolgreich seinen Alkoholmissbrauch. Nachdem er seine Krankheit schließlich eher widerstrebend öffentlich gemacht hatte, empfand er Erleichterung; er spricht von einem „gewaltigen, traurigen Schweigen",[13] das dadurch endlich gebrochen wurde. In der Folge beschloss er, seine prominente gesellschaftliche Stellung zu nutzen, indem er eine Stiftung zur

13 „huge, sad silence" (Michael J. Fox: Lucky Man. A Memoir. London 2002, S. 218).

Förderung der medizinischen Forschung auf diesem Gebiet, insbesondere der Stammzellenforschung, gründete.[14]

Die Geschichte, die Fox erzählt, ist eine teleologische und optimistische, wie schon die Titel zeigen, die er für seine beiden Bücher gewählt hat: Das erste heißt *Lucky Man* (in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Comeback. Parkinson wird nicht siegen* erschienen)[15] und reflektiert seine Entschlossenheit, für positive Erlebnisse und Erfahrungen dankbar zu sein, statt mit dem Schicksal zu hadern. Den weiteren Verlauf seiner Erfolgsgeschichte schildert er unter dem nicht weniger programmatischen Titel *Always Looking Up: The Adventures of an Incurable Optimist*. Er geht sogar so weit, die Parkinson-Krankheit als Geschenk zu bezeichnen, wenngleich ein „Geschenk, das immer mehr nimmt",[16] und zu beteuern, die ersten zehn Jahre mit der Krankheit seien die besten seines Lebens gewesen, und zwar nicht etwa trotz, sondern wegen der Krankheit.[17]

Gerhard Schumann ist, wie er selbst zugibt, kein professioneller Schriftsteller oder Fotograf. Trotzdem wurde sein schmales Büchlein zum Bestseller und seine Fotoserie an zahlreichen prominenten Orten, u. a. im deutschen Bundesgesundheitsministerium, ausgestellt. Seine Chronik ist in einem simplen und naiven Stil verfasst, der jedoch durch seine kompromisslose Ehrlichkeit besticht, wie es ihm die Kundenrezensionen auf amazon.de attestieren.[18] Im Unterschied zu Diskis radikaler Ablehnung derartiger Topoi empfindet er – ähnlich wie Wagner – die Personifizierung des neuen „Begleiters" als hilfreiche Methode zur Erkundung der Eigenschaften seiner Erkrankung und der Macht, die sie über sein Leben beansprucht.

> Ich beschließe, den neuen ständigen Begleiter spontan ‚Parki' zu nennen. ‚Parki', das klingt nicht bedrohlich. ‚Parki', das kann jeder sein. ‚Parki', das klingt nicht unbedingt nach Krankheit. Und ohne es zu merken, war das der erste Schritt, meinen ‚Parki' zu verdrängen. In die Ecke zu stellen und am besten nicht zu beachten.

---

14 The Michael J. Fox Foundation for Parkinson's Research, <https://www.michaeljfox.org>, 26.5.2017. Im Vergleich zu Krebs ist Parkinson in der Öffentlichkeit weniger präsent und vor allem aufgrund der Patientendemographie unterfinanziert: Neunzig Prozent der Betroffenen sind im Rentenalter, und in sämtlichen Altersgruppen suchen viele Patienten erst im fortgeschrittenen Krankheitszustand ärztlichen Rat. Dennoch stehen die Chancen gut, dass ein Heilmittel gefunden werden kann.

15 Alle Seitenangaben in diesem Beitrag beziehen sich auf die englischsprachige Originalausgabe.

16 „gift that just keeps on taking" (Fox: Lucky Man, S. 6).

17 Ebenda, S. 5.

18 <https://www.amazon.de/Parkinson-Leben-Pechkrankheit-Gerhard-Schumann-ebook/dp/B00B07JLZW/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1495793388&sr=8-1&keywords=schumann+parkinson>, 26.5.2017.

> Aber ‚Parki' lässt sich nicht in die Ecke stellen. ‚Parki' meldet sich, wann immer er will. Manchmal spielt er mit dir. Manchmal gaukelt er dir vor, friedlich und freundlich zu sein, um dann ganz unverhofft wieder zutage zu treten. Und manchmal wird er auf deiner Schulter sitzen, ohne dass du ihn bemerkst. Aber er wird nie wieder gehen.
> Und dieses Pech, einen solchen Freund zu haben, darf man nie vergessen. Denn wenn man es tut, rächt er sich. Aber das würde ich erst später merken.[19]

Diese zunächst verharmlosende Personifizierung nimmt im Verlauf der Handlung zunehmend bedrohliche Züge an. Seine Fotoserie zeigt die Infragestellung der Identität des Betroffenen durch bestimmte Aspekte der Parkinson-Krankheit. Die Krankheit als solche – Fox bezeichnet sie als seinen „unsichtbaren Hauselefanten"[20] – wird weder visualisiert noch personifiziert, dafür zeigen die Bilder die von der Krankheit in verschiedener Weise verstümmelte menschliche Gestalt. Im Titelbild der Serie sowie in der dazugehörigen Beschreibung übernimmt Schumann das bekannte Vokabular der Krankheit als Kampf und bekräftigt seine Entschlossenheit, siegreich daraus hervorzugehen. Bei dem Bild handelt es sich um ein fotografisches Selbstporträt, das er in vier Teile zerschnitten und neu zusammengesetzt hat, sodass in den beiden oberen, kleineren Bildabschnitten jeweils ein Bein zu sehen ist. Der untere Teil des Bildes zeigt seinen abgeschnittenen Rumpf und Kopf, wobei der Bildabschnitt links unten nicht nur schärfer eingestellt ist als die übrigen drei, sondern auch einen größeren Teil der gesamten Bildfläche einnimmt. Somit dominiert Schumanns entschlossener Gesichtsausdruck die Gesamtaussage – eine Bildsprache, die seine Beteuerung untermalt: „‚Parki' hat mit seinem Kommen mein Leben auf den Kopf gestellt, aber ich habe und werde auch weiterhin dagegen kämpfen, dass er der größere Teil von mir wird."[21]

Andere Bilder lassen diese klischeehafte und wenig nuancierte Darstellung hinter sich und gestehen der Krankheit mehr Macht zu. So zum Beispiel eine Schwarzweißaufnahme – die freilich weniger von Schwarzweißtönen als vielmehr von Grauschattierungen geprägt wird – von Schumanns Frau, deren Gestalt digital bearbeitet wurde, sodass ihr der Mund fehlt, während ihre hervorstechenden Augen den Betrachter anstarren. Dieses erschütternde Bild vermittelt zwei gegensätzliche Aspekte der Parkinson-Krankheit: den bei einigen Patienten auftretenden Verlust der Sprachfähigkeit gepaart mit dem übermächtigen Verlangen eines in seinem Inneren unversehrten Ich, weiterhin wie gewohnt mit der Außenwelt zu kommunizieren. Ein anderes Bild zeigt einen

19 Gerhard Schumann: Parkinson. Leben mit der Pechkrankheit. Vierkirchen 2012, S. 35.
20 „invisible pet elephant" (Fox: Lucky Man, S. 265).
21 Schumann: Parkinson, S. 120.

unter einer Eisschicht eingeschlossenen Körper als bildliche Darstellung des Symptoms der plötzlichen Erstarrung – „das spontane Einfrieren von Bewegungen", das den Parkinson-Kranken jederzeit befallen kann.[22] Ein weiteres stellt einen fensterlosen Turm dar, in dem seine unerfüllten Träume verwahrt sind. Die Serie endet mit einem eindrucksvollen Selbstporträt, in dem Schumann mit dem Rücken zur Kamera auf einem verlassenen Bahngleis in die Ferne geht: eine bildliche Anspielung auf die Vorstellung von der Krankheit als Reise, wobei jedoch jeglicher Gedanke eines konkreten, geschweige denn erreichbaren Ziels aufgegeben wird. Denn die menschliche Figur ist digital verfremdet, sodass sie substanzlos wirkt und mit der sie umgebenden Waldlandschaft zu verschmelzen scheint. Hier ist keine Rede mehr von Schlachten, Siegern und Verlierern; stattdessen zeugt das Bild von der Fügung in das Schicksal und der Bereitschaft, sich mit den gegebenen Umständen abzufinden.

Wie Schumann in seiner Beschreibung personifiziert auch Wagner die Krankheit und ist bestrebt, die Schäden, die sie anrichtet, und die fortschreitenden Beeinträchtigungen, die sie dem Betroffenen zumutet, darzustellen. Anstelle von Bildern verwendet er dazu sprachliche Mittel und komplexe Wortspiele. Während Fox aus einer Perspektive des hart erkämpften Kompromisses mit seinen Symptomen schreibt und seine Geschichte als Triumph der Willenskraft über widrige Umstände aufbaut, benutzt Wagner die Sprache, um seine Leser möglichst dicht an die alptraumhafte Unmittelbarkeit seiner Gedankengänge heranzuführen. Im Unterschied zu den Texten von Schumann und Fox hat *Herr Parkinson* einen literarischen Anspruch, der über das Autobiografische hinausgeht. So schreibt Wagner: „Ich wäre natürlich das ‚Ich', aber nicht ganz".[23] Sein Text hat durchaus eine durchkomponierte Gesamtstruktur und eine vorantreibende Handlung. Er teilt sich in vier Abschnitte, die den Verlauf der Krankheit von den ersten Symptomen bis zu einem fortgeschrittenen Stadium verfolgen. *Taumel* handelt von Wagners ersten Begegnungen mit den Ärzten; *Honeymoon* von der anfänglichen Linderung der Symptome durch die ihm verschriebenen Arzneimittel; im dritten Teil mit der Überschrift *Herr Parkinson* wird er intim mit dem eigentümlichen, unberechenbaren und erbarmungslosen Verlauf der Erkrankung. Der letzte Abschnitt, *Im schwarzen Quadrat* überschrieben,[24] ist

22 Ebenda, S. 132.
23 Wagner: Herr Parkinson, S. 5.
24 Eine Anspielung auf Kazimir Malevichs Gemälde *Das Schwarze Quadrat*, aber auch auf sein eigenes Gehirn, Quelle seiner Krankheit und seiner Ängste: „[…] wer kennt wirklich nicht den plötzlichen Gedanken, der Röntgenarzt finde vielleicht doch noch im Schwarzen Quadrat der Nigra, in der Substantia nigra des Hirns, einen nichtigen kleinen Tumor, dem man die ganze bisherige Deregulierung zutraut, und dass man eine Operation am Kopf vorziehen würde, und das alles nur, um der Unheilbarkeit zu entgehen?" (Ebenda, S. 36).

kurz und lyrisch und handelt von der Akzeptanz des Unvermeidlichen: des körperlichen Verfalls ebenso wie des Verlustes des „Du", das den Kranken bis hierher begleitet hat. Denn die Krankheitschronik ist verwoben mit einem zweiten Handlungsstrang: der Geschichte seiner Beziehung zu einem weiblichen „Du" von der ersten Begegnung bei einer Lesung über ihre Reaktion auf die Diagnose (sie verhält sich tatkräftig und hilfsbereit, indem sie beispielsweise Recherchen über die Krankheit anstellt, während er sich noch in der Verdrängungsphase befindet, und ihn ermuntert, ihren Verlauf schriftlich zu dokumentieren) bis hin zum Scheitern der Beziehung, das nicht zuletzt durch seine Unfähigkeit verursacht wird, seine Erfahrungen mit ihr zu teilen, und schließlich dazu führt, dass sie ihn im Zorn verlässt.[25] Der schmerzhafte Verlust dieses „Du", das der Ich-Erzähler in Teilen des Buches direkt anspricht, ist im Text deutlich spürbar.

Von dieser groben Strukturierung abgesehen präsentiert Wagner seinen Stoff nicht linear, sondern verdichtet ihn so stark, dass kaum ein ordnendes Prinzip erkennbar ist. Insofern wirkt der Text als Nachempfindung der verwirrenden, unberechenbaren und beängstigenden Eingriffe der Krankheit in den Lebensalltag – eine Wirkung, die folgendermaßen beschrieben wird: „Es gibt Krankheiten, über die in zehn Minuten alles gesagt ist, und es gibt Krankheiten, die nicht zu fassen sind, mit Worten zu beschreiben, wie es heißt."[26]

So wird man als Leser ruckartig zwischen mehreren unterschiedlichen Zeitebenen hin und her geworfen: der erzählerischen Gegenwart, die eine Krankheitschronik beinhaltet, und verschiedenen Zeitpunkten, die in der Vergangenheit liegen und im Rückblick präsentiert werden. Darunter fallen beispielsweise Erinnerungen an eine Erkrankung in der Kindheit des Erzählers (eine schöne Zeit, in der er von seiner Mutter gehätschelt wurde und nicht in die Schule zu gehen brauchte), bestimmte Gerüche, die Kindheitserinnerungen wachrufen, das Ausbrechen der Krankheit, seinen letzten Flug, sein letztes Klassikkonzert und seine letzte Lesung. Daneben besteht das narrative Flickwerk aber auch aus Versatzstücken, die sich aus äußerst subjektiven und ungeordneten Gedanken zu allen möglichen Themen zusammensetzen: der medizinischen Infrastruktur in Deutschland, dem Verhalten der Ärzte, das Wagner kritisch Revue passieren lässt, der Infantilisierung des Patienten, den Unterschieden zwischen Krebs und Parkinson, der Entfremdung, die durch die Informationsflut der Postmoderne entsteht, einer Kritik an Katholizismus und Marktwirtschaft und vieles mehr. Anders als bei Fox, dessen Chronik u. a. davon handelt, wie er die eigenen Charakterschwächen überwindet, sich mit dem Unvermeidlichen – seiner fortschreitenden Krank-

25 Ebenda, S. 104.
26 Ebenda, S. 108.

heit – abfindet und dadurch zu einem liebenswerteren, fürsorglicheren Menschen wird, ist das Selbstbild, das Wagner präsentiert, kein sonderlich sympathisches. Der Kranke ist häufig reizbar und aufbrausend, ohne sich jedoch in Selbstmitleid zu ergehen. Barbara Möller bezeichnete *Herr Parkinson* in der *Welt* als „Selbstporträt des Künstlers als kranker Mann. Schonungslos. Lakonisch. Zornig. Witzig. Traurig."[27]

Indes ist der Icherzähler nicht der alleinige Protagonist dieser Chronik. Neben dem bereits erwähnten Gesprächspartner, dem inzwischen abwesenden „Du", gibt es noch eine dritte Hauptfigur, nämlich seinen neuen ständigen Begleiter: Herrn Parkinson. Die Personifizierung dient hier als Methode, die Unberechenbarkeit und Übermacht der Krankheit darzustellen, die sich trotz der wachsenden Vertrautheit mit ihr und trotz der Anpassung an ihre Eigenarten letztlich dem Verständnis entzieht. Denn was ist unbestreitbarer real und dabei so vollkommen mysteriös wie ein anderer Mensch? Wie Schumann sagt: „Das große Thema bei Parkinson ist die ständige Veränderung der Krankheit."[28] Daneben dient die Personifizierung auch zur Veranschaulichung des resultierenden Ohnmachtsgefühls, wenn der Körper den Anweisungen des parkinson-beeinträchtigten Gehirns nicht mehr gehorcht. Fox spricht hier von einer Scheidung zwischen Geist und Körper,[29] und Wagner erfasst es ähnlich: „Was aber, wenn der Körper sich vom Kopf nicht mehr herumkommandieren lässt?"[30]

Was ist er für ein Typ, dieser Herr Parkinson? Schon bei der ersten Begegnung tritt er ernster und bedrohlicher auf als Schumanns „Parki" und lässt keinen Zweifel daran, dass er sich weder gönnerhafte Herablassung gefallen lässt noch an einer Freundschaft interessiert ist. Er erweist sich als ein zumeist schweigender, reservierter Begleiter;[31] er ist der unauffällige Mann, der bereit ist, sich vorerst in Geduld zu üben, weil er weiß, dass er am Ende sowieso gewinnen wird. Er nimmt unterschiedliche Gestalten an, zeigt sich zunächst als britischer Gentleman, als Viktorianer,[32] um später mit bedrohlicher Gestik ein metaphorisches Kartenspiel zu mischen,[33] sich über seinen Gesprächspartner lustig zu machen und dessen Beziehung mit seinem „Du" zu sabotieren,

27 Barbara Möller: „Mein Stuhl hat Armlehnen, sonst falle ich runter", *Die Welt*, 16. Oktober 2015, <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article141611150/Mein-Stuhl-hat-Armlehnen-sonst-falle-ich-runter.html>, 28.5.2017.
28 Schumann: Parkinson, S. 75.
29 Fox: Lucky Man, S. 4.
30 Wagner: Herr Parkinson, S. 136.
31 Ebenda, S. 113.
32 Ebenda, S. 37 und S. 39.
33 Ebenda, S. 61.

indem er sie kritisiert.[34] Noch später tritt er als Betrüger auf, der jede Menge üble Tricks auf Lager und eine gewaltige unsichtbare Armee auf seiner Seite hat: Die Truppen des Herrn Parkinson stehen überall. Da ihnen der gesamte Körper zur Verfügung steht, können sie die von ihnen gehaltenen Positionen ständig wechseln. So muss der Kranke sich gegen den eigenen Körper wehren. Während er dem Körper alles, jede Bewegung, jeden Schritt, abzutrotzen hat, ist der Gegner stets bei ihm.[35]

Der vorletzte Eintrag zeigt Herrn Parkinson als schweigenden Besucher am Bettrand des Patienten. Wieder wartet er so geduldig wie siegesgewiss ab: „Nein, wir sprachen nicht miteinander. Ich lag. Er saß".[36]

Keiner dieser drei Parkinson-Chronisten strebt eine Kontrolle über das eigene Image bzw. einen Schutz der Privatsphäre nach Bowies Vorbild an – ganz im Gegenteil: Alle drei sind bestrebt, ihre Erfahrungen öffentlich zu machen und damit einen Beitrag zur Parkinson-Literatur zu leisten, einer Krankheit, die im Vergleich zur Krebsthematik immer noch ein relativ unbeschriebenes Blatt ist. Die drei Autoren verfolgen dabei sehr unterschiedliche Ansätze. Fox berichtet von seinem Frust und Zorn darüber, in einer Prognose und damit einer Identität gefangen zu sein, an deren Schöpfung er nicht mitgewirkt hat,[37] und findet berührende Worte für das Gefühl, im „Gefängnis meines eigenen Körpers" zu sitzen.[38] Seine Reaktion auf die „Grundsatzentscheidung", mit der er sich konfrontiert sieht – sich entweder „eine Besatzungsmentalität zu eigen zu machen – oder zu einer Reise aufzubrechen"[39] – ist unzweideutig: Er nimmt die Herausforderung der Reise an. Seine Überzeugung, dass ein Heilmittel gegen Parkinson gefunden werden kann, und die Energie, die er in die Suche danach investiert, sind ansteckend. Schumanns Projekt ist bescheidener und die literarische Umsetzung naiv. Jedoch gelingt es ihm, dem Leser durch seine Bilder die seltsamen Eigenarten der Parkinson-Krankheit zu vermitteln und überzeugend darzustellen, wie eine versöhnliche Haltung möglich wird. Wagners Chronik ist stärker nach innen gerichtet als die beiden anderen und stellt die Verwundungen eines körperlich und seelisch geschundenen Menschen unbeschönigter zur Schau. Sie ist explosiv in ihrer Wirkung und bietet letztlich keine Antworten. Wenn überhaupt, ist eine partielle Versöhnung mit Herrn Parkinson allenfalls in dieser Erkenntnis zu finden:

34 Ebenda, S. 87–89.
35 Ebenda, S. 134.
36 Ebenda, S. 143.
37 Fox: Lucky Man, S. 177.
38 Ebenda, S. 258.
39 Ebenda, S. 8.

> Lebenskunst ist schließlich nichts anderes als die erfolgreiche Ausbalancierung der eigenen Ressourcen, das Kochen ohne Rezept, nur mithilfe der in der Küche vorhandenen Lebensmittel.[40]

– mit anderen Worten, in einer Kapitulation vor den gegebenen Umständen. Das Ende lässt der Chronist offen und verrätselt:

> Und was dann.
> Und was noch.
> Und was immer.
> Und was auch.
> Und was nicht.[41]

40 Ebenda, S. 6.
41 Wagner: Herr Parkinson, S. 144.

„Jedes Wort ist zwei Mal in der Welt. Jeder Begriff“

Krankheit als Spracherfahrung in Richard Wagners Prosawerk *Herr Parkinson*

IOANA CRĂCIUN

Richard Wagners autobiografisch grundiertes Prosawerk *Herr Parkinson* könnte man mit einer Anspielung auf James Joyce palimpsestartig als das Porträt des Sprachkünstlers als eines Parkinsonkranken beschreiben. Die darin enthaltenen Bekenntnisse sind diejenigen eines selbstanalytisch positionierten Schriftstellers, dem infolge der Erkrankung die Kontrolle über sein Instrument – die Sprache – zu entgleiten droht, genauso wie ihm als dem Parkinsonpatienten die Kontrolle über seinen Körper allmählich entgleitet. Der krankheitsbedingte Kontrollverlust über Körper und Sprache stellt das Hauptthema dieses 2015 erstveröffentlichten Prosawerks Richard Wagners dar, ein Thema, das, wie in einem sinfonischen Werk, in vier Sätzen – *Taumel*, *Honeymoon*, *Herr Parkinson* und *Im schwarzen Quadrat* untertitelt – bald in elegischem Liedton, bald allegro furioso, bald im Scherzoton variiert, nuanciert und vertieft wird. Die Ich-Stimme des Prosawerks *Herr Parkinson* verwebt schwermütige und heiter-ironische Selbstbetrachtungen, grotesk-humoristische und melancholische Bilder des Ich-Zerfalls und des Ich-Verlustes, sozialkritische Sprachreflexionen, politische und gesellschaftskritische Beobachtungen, selbstironisch angehauchte, um Sachlichkeit ringende medizinische und medizinhistorische Exkurse, literatur- und kulturgeschichtliche Betrachtungen, alles gespickt mit Zitaten und Anspielungen, mit Wort- und Sprachspielen von manchmal wahrhafter, manchmal jedoch auch gekünstelt wirkender Virtuosität. „Sprachzuckungen“ von beinahe undurchdringlicher Hermetik, die sich eher spielerisch-assoziativ als logisch stringent ereignen, unterbrechen hier und da den narrativen Duktus, als wollte die sprachliche Gestik die unkontrollierten, sinn- und zwecklosen Bewegungen des erkrankten Körpers nachahmen. So entsteht im Zeichen des authentisch Erlebten ein innerer Monolog von großem Facettenreichtum, der ein anonymes, einem Irrlicht gleichendes, leicht

erotisiertes Du – „meine Liebe" – als Adressaten hat.[1] Was diesen inneren Monolog kennzeichnet, ist eine mehrdeutige, verrätselte Fragmentarizität, die sich jeder Form der Diskursivität weigert, so wie der Körper des an Parkinson Leidenden sich jeder Willenskontrolle entzieht.

Parkinson ist eine öffentlichkeits- und medienscheue Krankheit, die „vor laufender Kamera"[2] – anders als Krebs – „mit Worten kaum zu beschreiben" ist,[3] so der Betroffene: „Was […] soll der Parkinsonkranke von der lautlosen Krümmung seiner Nackenwirbel erzählen?"[4] Parkinson ist eine „konsequent sinnsprengende […] Krankheit",[5] die sich im Medium der dichterischen Sprache durch dunkle, stimmungsvolle Bilder manifestiert. Die Rätselhaftigkeit dieser Bilder erinnert stellenweise an Paul Celans hermetische Lyrik:

> Wenn dein Kopf schwer auf dem Körper ruht, mit seinem ganzen Gewicht, und diesen zu nichts mehr bewegen kann.
> Wenn dein Kopf sich nicht mehr an den Schlaf erinnert, nur auf die nächtliche Jagd auf dich.
> Wenn deine Hand nicht mehr nach dir greifen will, nach deinem Kalkschulterblatt, um dich zu spüren.
> Wenn dein Mund nicht mehr unterscheiden kann zwischen Schmerz und Verstand.
> Wenn nichts mehr ist, wie es war, und nichts, wie es sein sollte.
> Frage nach dem Stein, aus dem die Tränen wachsen. Und lass dir ein Auge geben, für alles, was noch kommt.[6]

Solche Bilder, die den Leser zunächst emotional durch ihren elegischen Klang und ihren hin und her wogenden Rhythmus erreichen, werden erst dann rational durchdringbar, wenn man sie als subjektive Beschreibung von Symptomen der Parkinson-Krankheit betrachtet. Der Morbus Parkinson stellt, mit anderen Worten, den literarhermeneutischen Schlüssel dar, der das Verständnis dieser zunächst „irritierenden", weil jeder Logik sich entziehenden, poetischen Bilder ermöglicht. Provokativ beginnt *Herr Parkinson* mit einem solchen Bild, das man zunächst als absurd und als grotesk zu apostrophieren neigt, bis man realisiert, dass es der erbarmungslosen Logik der Parkinsonkrankheit folgt, einer Logik des unaufhaltsamen Ich-Zerfalls und des unvermeidlichen Ich-Verlustes; die Sprachspiele um die Semantik der Substantive

1 Richard Wagner: Herr Parkinson. München 2015, S. 18.
2 Ebenda, S. 30.
3 Ebenda, S. 104.
4 Ebenda, S. 30f.
5 Ebenda, S. 96.
6 Ebenda, S. 104.

„Hand“ und „Fuß“ vermögen in der folgenden Passage, die Tragik dieses Anfangsbildes, das den krankheitsbedingten Kontrollverlust über den Körper veranschaulicht, in Selbstironie zu drapieren:

> Im Grunde war es mein rechtes Bein, das mich ins Unglück gestürzt hat. Ohne dieses Bein wäre mein Leben anders verlaufen. Ich hätte einen Hut getragen, wenn mein rechtes Bein mir nicht ständig an die Krempe getippt hätte. Ich hätte den Frauen tief in die Augen sehen können, wenn das Bein sich nicht sofort auf ihre tausend Füße gestellt hätte. […]
> So wurde ich nach und nach in diverse Angelegenheiten geworfen, und hatte bald einen Fuß auf der Brust stehen, einen unerbittlichen Fuß, und eine schnelle Hand am Kopf.
> Das meiste von dem, was ich sah und hörte, hatte immer noch Hand und Fuß, und hätte auch so bleiben können.[7]

Mit dem literarhermeneutischen Schlüssel der Parkinsonkrankheit „gewappnet“ beginnt man als Leser, allmählich ästhetische Freude an Richard Wagners surrealistisch-grotesken Bildern,[8] Wort-[9] und Sprachspielen[10] zu empfinden, auch wenn man sie im Bewusstsein ihrer authentisch biografischen Substanz liest. Diese ästhetische Freude, die sich von der tragischen Realität einer unheilbaren Krankheit abgekoppelt hat, ohne sie jedoch zu verdrängen, ist der beste Beweis dafür, dass es letztendlich doch möglich ist, die unheilbare Krankheit zu bezwingen, wenn auch „nur“ im Medium der Poesie:

> Mein rechtes Knie schlug von unten gegen die Tischplatte. Ich hielt sie unwillkürlich mit beiden Händen fest. Die Tischplatte hob von den Tischbeinen ab, sie stieg ins Blau des Himmels als eine fliegende Untertasse. […] und es ge-

7 Ebenda, S. 9.

8 Vgl. hierzu auch: „So nahm ich das Bein in die Hand und versuchte zu flüchten. Ich kam aber nicht von der Stelle […]. Ich konnte zwar im Restaurant nicht mehr still sitzen und musste, wenn das rechte Bein das Schnitzel schnitt, darauf achten, dass dieses nicht am Nachbartisch in der Salatschüssel landete […].“ (Ebenda, S. 26).

9 Vgl. etwa: „Übung macht hier nicht den Meister, sondern das Minimum.“ (Ebenda, S. 109); „Ich, der untergebuttert und überkandidelt war […].“ (Ebenda, S. 23); „Du hattest mich im Auge, und ich hatte dich in der Hand.“ (Ebenda); „Danach weiß die Sachbearbeiterin praktisch alles über den Kranken, und der Kranke weiß nicht ein noch aus.“ (Ebenda, S. 70).

10 Vgl. hierzu etwa: „Die Krankheit ist Teil der Unordnung. Die Unordnung ist innerhalb der Ordnung, und so wird die Krankheit innerhalb der Ordnung als Teil der Unordnung eingeordnet. Auch die Unordnung ist, so gesehen, Teil der Ordnung. Auch sie ist amtlich!“ (Ebenda, S. 65); bzw.: „In der Kunst gibt es den ‚Kunstfehler‘ nicht. Ich hatte die Lacher auf meiner Seite. Etwas hat Hand und Fuß, sagte ich, und das Gelächter hörte abrupt auf. Es geht um Kopf und Kragen. Ob etwas tatsächlich Hand und Fuß hat, lässt sich mühelos feststellen. Was aber ist die Stellung des Kopfs, wenn es um Kopf und Kragen geht?“ (Ebenda, S. 38).

> schah auch nichts weiter, mal abgesehen von den Augenblicken, in denen meine Hände von den Schultern Abstand nahmen, um sich das Weißweinglas aus der Luft zu holen.[11]

Die poetisch-subjektive Beschreibung der Krankheit in Sprachspielen und Wortschöpfungen, die zuweilen gekünstelt wirken,[12] verläuft parallel zu ihrer wissenschaftlich-objektiven Beschreibung mithilfe medizinischer Fachbegriffe. Die (Fach-)Sprache der Ärzte fungiert im Prosawerk *Herr Parkinson* wiederholt als Gegenstand der poetologischen und der soziologischen Reflexion.[13] Die medizinischen Neologismen üben auf den Erkrankten, den „einzigen, den einzigartigen Parkinson-Schriftsteller"[14] eine Faszination aus, der er sich widerstandslos, ja beinahe wollüstig, hingibt. Für den „Parkinson-Schriftsteller" gestaltet sich die Krankheit als schmerzhafte Erweiterung seines sprachlichen Horizontes und seines Sprachbewusstseins, d. h. als eine neue Spracherfahrung schlechthin, die ihm die Macht, vor allem aber die Ohnmacht der Sprache vor Augen führt:

> Ich erfuhr von neuen Wörtern. Es waren die Parkinson-Wörter. Der Tremor, der Rigor, das Freezing, die Dyskinesien. Der Tremor ist das Zittern. Der Rigor die Versteifung, das Freezing ist das Nicht-von-der-Stelle-Kommen. Es gibt On- und Off-Phasen, je nach Wirkung der Medikamente. Während des Off kann es zu Dystonien kommen, zu Verkrampfungen. Während des On zu Dyskinesien, zu Überbewegungen.
> Wer sich als Betroffener die Fachsprache aneignet, kann damit bestenfalls renommieren. Was hilft, ist ohnehin nicht die Fachsimpelei, sondern die medikamentöse Einstellung.[15]

---

11 Ebenda S. 39.

12 Vgl. hierzu etwa: „Gebrauchtgerätepraxis" (ebenda, S. 12), „Wegwerfmedizin" (ebenda), „Präventionsignoranten" (ebenda, S. 19), „Jesuswichser" (ebenda, S. 32), „Jahrhundertschwindler" (ebenda), „Ewigkeitsfalschmünzer" (ebenda), „Kapitulanten-Haltestelle" (ebenda, S. 43), „Beischlafdiebstahlshintergrund" (ebenda, S. 48), „Lolita-Arschlecker" (ebenda, S. 56), „Volkspark-Faschist" (ebenda), „Volksbeschwichtigungsstrategie" (ebenda, S. 59), „Tanzstundendemenz" (ebenda, S. 75), „Kindergreisengesicht" (ebenda, S. 101), „Erinnerungsschrittmacher" (ebenda, S. 117), „melancholische […] Muskelerweckung" (ebenda), „Teilzeit-Aphrodisiakum" (ebenda), „Verlegenheitsdiagnostik" (ebenda, S. 120), „Krankschreibungskrankheiten" (ebenda, S. 122), usw.

13 Vgl.: „Was aber ist mit der Sprache der Ärzte?, sagte er. Ist sie wirklich die reine Beschwichtigung oder verbirgt auch sie eine tiefere Wahrheit, deren Kenntnisnahme komischerweise fakultativ zu bleiben hat?" (Ebenda, S. 41); ein weiteres Beispiel: „Es ist, als würden die Ärzte eine eigene Sprache sprechen, eine Sprache, in der die Wahrheit unauffällig, aber in aller Deutlichkeit zu Wort kommt. Sie wissen, was sie wissen. Nur wir wissen nicht, was wir nicht wissen." (Ebenda, S. 69).

14 Ebenda, S. 25.

15 Ebenda, S. 44.

Den grotesk-surrealistischen Bildern des außer Kontrolle geratenen, an Parkinson erkrankten Körpers entspricht die wissenschaftlich-objektive Krankheitsbeschreibung aus der Monografie *An Essay on the Shaking Palsy – Abhandlung über die Schüttellähmung* – des Londoner Arztes James Parkinson. Richard Wagner zitiert aus dieser bis heute gültigen, „grundlegende[n] Beschreibung der Krankheit“ auf Englisch und übersetzt das Zitat ins Deutsche,[16] was seinem Prosawerk einerseits den Charakter einer wissenschaftlich fundierten Dokumentation zur „maladie de Parkinson“,[17] andererseits den Charakter eines postmodernen Mosaiks von Texten verschiedenster sprachlicher und historischer Provenienz verleiht, die in einen interkulturellen Dialog miteinander treten:

> Involuntary tremolous motion, with lessened muscular power, in parts not in action and even when supported; with a propensity to bend the trunk forwards, and to pass from a walking to a running pace: the senses and intellects being uninjured.
> Unwillkürliche, zittrige Bewegung mit herabgesetzter Muskelkraft in untätigen Gliedern, sogar wenn gestützt; Neigung, den Rumpf vorzubeugen und aus dem Gehen in einen Laufschritt zu verfallen. Sinne und Intellekt bleiben unbeeinträchtigt.[18]

Als eklektisches Mosaik von interkulturell und intertextuell aufeinander bezogenen Diskursen erscheint *Herr Parkinson* auch dank der Zitate aus Wilhelm von Humboldts Korrespondenz über seine Parkinsonkrankheit[19] und dank der ironisch verfremdeten Anspielungen auf Sokrates („Nur wir wissen nicht, was wir nicht wissen“),[20] auf Shakespeare („Schritt halten oder kürzer treten, das ist die Frage“)[21] und – vermutlich – auf Lucian Blaga[22] („Die Ewigkeit ist auf dem Dorf polizeilich gemeldet“),[23] den rumänischen Lyriker, der in seinem berühmten Gedicht *Sufletul satului* [Die Seele des Dorfes] gesagt hat: „Eu cred că veșnicia s-a născut la sat.“[24] [„Ich glaube, dass die Ewigkeit auf dem Dorf geboren wurde.“][25]

---

16 Ebenda, S. 15.
17 Ebenda, S. 16.
18 Ebenda, S. 15f.
19 Ebenda, S. 97f.
20 Ebenda, S. 69.
21 Ebenda, S. 78.
22 Dass Richard Wagner die Lyrik Lucian Blagas kennt, steht außer Zweifel.
23 Ebenda, S. 63.
24 Lucian Blaga: Sufletul satului [Die Seele des Dorfes]. In: ders.: Opere 1. Poezii antume. Ediție critică și studiu introductiv de George Gană [Werke 1. Gedichte zu Lebzeiten. Kritische Edition und einführende Studie von George Gană]. București 1982, S. 102.
25 Übersetzung durch die Verfasserin.

In der Kontrastierung der beiden Diskurse über die Parkinsonkrankheit, des poetisch-subjektiven und des wissenschaftlich-objektiven, wird das Spezifische der Poesie sichtbar. So lassen sich die autobiografisch grundierten Bekenntnisse im inneren Monolog des an Parkinson leidenden Ich-Erzählers simultan auch als (s)eine ars poetica deuten. Ihr selbstreflexives ästhetisches Moment zerstreut den Verdacht auf Selbstbemitleidung und auf Exhibitionismus, den man dem an Parkinson erkrankten Autor gegenüber vielleicht hegt. Für den „Parkinson-Schriftsteller",[26] wie sich der von Stummheit bedrohte Autor selbstironisch nennt, wird die Krankheit zur Grundlage eines ästhetischen Credos, dessen kulturkritisches Moment unverkennbar ist:

> In dem, was ich zur Sprache brachte, war zu viel an Grundsätzlichem, und das wiederum ließ sich offenbar gut mit der Krankheit erklären. So wurde ich zum Clown meines Gesprächspartners, zum Narren, der in Zeiten einfallsloser Kunst und satter Gesellschaft die Wahrheit aussprach, die ihm keiner abzunehmen vermochte. Sie war den meisten zu plakativ.[27]

Die Funktion der medizinischen Fachsprache besteht jedoch nicht ausschließlich darin, die Krankheit wissenschaftlich adäquat zu beschreiben. Die Fachsprache fungiert zugleich auch als soziales Korrektiv und als Inklusionsstrategie des Außenseiters, zu dem man als Parkinsonpatient unwillentlich wird. Durch die Fachsprache wird die Krankheit vergesellschaftet; man erwirkt die soziale Akzeptanz der „maladie de Parkinson",[28] wie die Krankheit erstmals 1895 vom französischen Pathologen Édouard Brissaud bezeichnet wurde, indem man ihrer grauenhaften Realität einen sprachlichen Ausdruck verleiht, der sie zu beschwichtigen und zu beschönigen vermag. Diese Vorgehensweise wird in der heutigen „Beschwichtigungsgesellschaft" nicht als eine verdrängende,[29] ja (selbst-)betrügerische Manipulationsstrategie entlarvt und sanktioniert, ganz im Gegenteil: Sie wird sowohl von dem Parkinsonkranken als auch von seiner sozialen Umgebung stillschweigend, ja dankbar akzeptiert:

> Die Ärzte greifen gesellschaftliche Krankheitsbilder auf und übersetzen diese in die Fachsprache. Jüngstes Beispiel: Burn-out.
> Die gebannten Bilder kehren oft in ihrer Fachsprachenkontur in die allgemeine Öffentlichkeit zurück.[30]

26 Wagner: Herr Parkinson, S. 25.
27 Ebenda, S. 40.
28 Ebenda, S. 16.
29 Ebenda, S. 59.
30 Ebenda, S. 123.

Die Instrumentalisierung der Fachsprache zu sozialen Inklusionszwecken wird aus der historischen Entwicklung der medizinischen Terminologie sichtbar, in der über diese Krankheit im Laufe der Jahrhunderte gesprochen wurde. Aus dem Vokabular der Fachwelt wie der allgemeinen Öffentlichkeit hat man das „bloß für den Betrachter anschaulich[e]“[31] Wort „Shaking Palsy“,[32] d. h. „Schüttellähmung entfernt und durch den Namen des prominenten und gleichermaßen umtriebigen Londoner Arztes James Parkinson ersetzt“.[33] So hat man die Krankheit

> aus dem Gehege der Lächerlichkeit gehoben, in das der Begriff der Schüttellähmung sie versetzt hatte. […] Und inzwischen ist ein krachledernes Wort wie Schüttellähmung längst aufgegeben, jetzt heißt es beschwichtigend Restless-Legs-Syndrom, kurz RLS.[34]

Der Fachsprache wohnt folglich auch ein ästhetisches Moment inne, da nicht nur der Dichter, sondern auch der Arzt darum bemüht ist, die Realität der Krankheit zu ästhetisieren:

> Er [der Arzt], der keinen Namen nennen darf, und auch die Dinge nicht beim Namen nennen kann, wird sich auf die Fachsprache zurückziehen und seine Aussagen dadurch kryptisch erscheinen lassen oder sich an der allgemeinen Wortbeschönigung beteiligen. Am Echo der Solidargemeinschaft.[35]

Die Parkinsonkrankheit bedeutet für den Icherzähler Gewinn und Verlust der Sprache zugleich. Einerseits bereichert die „maladie de Parkinson“[36] seinen Wortschatz um die bitter-ironischen „Parkinson-Wörter“ und aktiviert die lediglich in seinem passiven Vokabular vorhandenen,[37] emotional stark beladenen „Sensationswörter“ der Illustrierten,[38] die er in den Wartezimmern der Ärzte durchblättert. „Mehr noch: Ich kannte das Wort ‚vorbeugend‘ nicht. Ich wusste nichts über den Präventivkriegsfall. Ich gehörte der schweigenden Mehrheit der Präventionsignoranten an.“[39] Andererseits macht die Parkinsonkrankheit den Betroffenen „wortkarg“.[40] Der Kranke beginnt, die Worte lang-

31 Ebenda, S. 17.
32 Ebenda, S. 15.
33 Ebenda, S. 16.
34 Ebenda, S. 16f.
35 Ebenda, S. 19.
36 Ebenda, S. 16.
37 Ebenda, S. 44.
38 Als „Sensationswörter“ werden in der Erzählung die Adjektive „brisant“ und „explosiv“ aufgezählt, vgl. ebenda, S. 19.
39 Ebenda.
40 Ebenda, S. 112.

samer auszusprechen und gewinnt so den Eindruck, „er komme seinen eigenen Gedanken nicht mehr nach, vor allem aber nicht mehr nahe genug, sodass sich bei ihm ein Gefühl der mangelnden Treffsicherheit einstellt".[41] Inwiefern dieses „Gefühl der mangelnden Treffsicherheit" ein rein subjektives ist, oder aber der Sprachrealität einiger selbstkritisch betrachteter poetischer Bilder in *Herr Parkinson* entspricht, vermag der innere Monolog des Parkinsonkranken nicht für sich selbst zu entscheiden. Mit diesem irritierenden „Gefühl der mangelnden Treffsicherheit" wird man allerdings auch als Leser des Prosawerks *Herr Parkinson* gelegentlich konfrontiert.[42]

Der Parkinsonkranke muss ständig mit der Angst leben, „beim Sprechen plötzlich die Stimme einzubüßen"[43] und die Sprache irgendwann gänzlich zu verlieren:

> Manchmal war es mir, als hätte ich die Sprache verloren. Ich sah mich bei einem Vortrag, aber ich konnte nicht feststellen, wo der Vortrag gehalten wurde. Ich hörte mich auch sprechen, aber ich sprach in eine künstliche Stille hinein, sie war wie ein abgeschalteter Ton, was nicht sein konnte, sah ich doch an den lebhaft bewegten Lippen der anderen, dass sie sprachen, und stocktaub war ich wohl auch nicht, sonst hätte ich auch meine eigene Stimme nicht hören können. […]
> Ich schwieg. Ich schwieg, ohne etwas zu verschweigen.[44]

Die Parkinsonkrankheit ändert die Art und Weise, in der die Angehörigen mit dem Betroffenen sprechen: „So sprechen Erwachsene mit Kindern und bald danach auch mit ihren Eltern."[45] Der Morbus vernichtet die Sprache als Kommunikationsinstrument des Patienten mit sich selbst und mit seinem sozialen Umfeld: Der Kranke „muss sich jedes Wort abringen."[46] Der Parkinsonmorbus „handelt […] aus dem Körper des Kranken heraus und verschließt [ihm] den Mund".[47] Der Höhepunkt der Krankheit – die Stummheit – stellt nicht

41 Ebenda, S. 72.
42 Auf mangelnde Treffsicherheit, um einen Euphemismus zu bemühen, wären meines Erachtens auch die pseudometaphysischen Entgleisungen Richard Wagners zurückzuführen, wie: „Wollte Habermas, als er mit Ratzinger sprach, etwa einen Fototermin bei Gott erreichen?" (Ebenda, S. 119); bzw. „Ist es nicht ein Skandal, der vielleicht größte von allen, dass die Humanität die Aufklärung nicht mit dem Mandat versehen hat, die Identität des Bürgers Gott festzustellen, vor allem anderen zu ergründen, welches seine Rolle in unserer Republik wäre?" (Ebenda, S. 103).
43 Ebenda, S. 31.
44 Ebenda, S. 52.
45 Ebenda, S. 77.
46 Ebenda, S. 133.
47 Ebenda, S. 134.

nur „die deutlichste Absage an das Leben“ dar,[48] sondern zugleich auch die deutlichste Absage an die Poesie. Daher ist der „Parkinson-Schriftsteller“,[49] der zur dichterischen Stummheit Verurteilte, eine contradictio in adjecto und eine Utopie, an die der Icherzähler, anders als sein Du – „meine Liebe“,[50] „meine Liebste“[51] – allmählich aufhört zu glauben.

Der Morbus, der den Schriftsteller um sein Instrument – die Sprache – bringt, wird in Richard Wagners Prosawerk Herr Parkinson genannt. Als Schriftsteller geht der Icherzähler mit seiner Krankheit literarästhetisch um, indem er diese personifiziert. Durch das Stilmittel der Personifikation holt Richard Wagner die Parkinsonkrankheit aus dem Bereich der Pathologie heraus und macht sie zu einem Kulturprodukt. Und so beschreibt er den männlich personifizierten Morbus auch nicht als ein biologisches Faktum, sondern als ein historisch determiniertes Produkt der phallokratischen Kultur Europas. Herr Parkinson, „der Viktorianer“,[52] ist ein kühl-distanzierter britischer „Gentleman“,[53] der Wert auf Abstand legt: „Herr Parkinson ist nicht auf Nähe aus, Streicheleinheiten sind ihm zuwider.“[54] Am Anfang verhält sich dieser Zeitgenosse der Queen Victoria „noch ziemlich diskret […]“,[55] um mit fortschreitender Krankheit seine vollendeten Gentlemanmanieren beiseite zu lassen und sich wie ein zeitgenössischer Hooligan zu benehmen, etwa „wie ein Fußballspieler auf dem Spielfeld, wenn der Schiedsrichter ihm für einen Augenblick den Rücken zukehrt“:[56]

> Herr Parkinson wird anschließend, genau wie der Fußballspieler, erklären, er habe das Knie des gegnerischen Linksaußen mit dem Ball verwechselt. […] Handschlag und Handstreich sind ihm gleichermaßen vertraut.[57]

Herr Parkinson ist ein spekulativer Geist, ein luzider Sprach-, Kultur- und Gesellschaftskritiker, ein lakonischer Denker, der – horribile dictu! – „todernste“ Themen wie die beschwichtigende Fachsprache der Ärzte mit „eine[r] unaufdringliche[n] akademische[n] Ironie“ zu behandeln pflegt;[58] diese Ironie

48 Ebenda, S. 133.
49 Ebenda, S. 25.
50 Ebenda, S. 18.
51 Ebenda, S. 23.
52 Ebenda, S. 39.
53 Ebenda, S. 37.
54 Ebenda, S. 113.
55 Ebenda, S. 37.
56 Ebenda, S. 88.
57 Ebenda.
58 Ebenda, S. 41.

erspart er auch Goethe als dem alten, in eine Minderjährige verliebten Kurgast in Marienbad, nicht.[59] Der fernöstlichen Medizinkultur gegenüber zeigt sich der Brite skeptisch; er ist, auch wenn kein Anhänger von „braven Kneippkuren",[60] dennoch ein rationaler eurozentrischer Geist, paradox ausgedrückt: ein „Hellseher der Aufklärung":[61]

> Nun können die Chinesen wirklich nichts dafür, dass sie trotz Yoga und Akupunktur bei dem Herrn Parkinson nur wenig Gehör fanden, denn er, der Brite, der Gentleman, sah sich wenig sinnvoll in der Position des Baums verharren, um so, in geradezu lächerlicher Weise die Sonne zu begrüßen, die in seinem England im Baedeker-Nebelmorgen einer eher diskreten Präsenzverpflichtung nachzukommen hatte. Kaum vorstellbar, dass ein Churchill sich hundert Nadeln in den Kopf hauen lassen haben könnte, um dort sozusagen den Golfstrom zu etablieren.[62]

Diese Personifikation des Morbus Parkinson knüpft an die Tradition des bösen, dämonischen, destruktiven Doppelgängers an, einer Ich-Verdoppelungs- und -Spaltungsphantasie, die im Volksaberglauben verwurzelt ist und in der Gruselliteratur der europäischen Romantik ihre schönsten Blüten getrieben hat. Das Verhältnis zwischen dem Icherzähler und dem Herrn Parkinson gleicht bei Richard Wagner gewissermaßen dem Verhältnis zwischen Dr. Jekyll und Mr. Hyde, um das vielleicht berühmteste Beispiel für die Gestaltung des Doppelgängermotivs in der Weltliteratur zu nennen. Bei Richard Wagner fehlt allerdings das ethische Ingrediens des traditionellen Verhältnisses zwischen den beiden Verkörperungen ein und desselben Ichs. Der Wagnersche Mr. Hyde, Herr Parkinson, personifiziert das physisch Böse, die Krankheit, jedoch nicht das moralisch Böse, die Sünde. In Richard Wagners Gestaltung des traditionsreichen Doppelgängermotivs wurde Ethik durch Pathologie und Gott durch den Arzt ersetzt. Ist Herr Parkinson zu Beginn der Erzählung noch ein britischer Gentleman aus viktorianischer Zeit, in dem man das Porträt des „prominenten und gleichermaßen umtriebigen Londoner Arztes James Parkinson" zu erkennen meint,[63] so macht er im Laufe des Wagnerschen Monologs eine kultur- und epochenübergreifende Metamorphose durch, um sich schließlich mit dem Icherzähler zu identifizieren und sich als dessen destruktives Alter Ego zu entpuppen. Bei Sätzen wie: „Ich bin mit Herrn Parkinson auf Luftveränderung im Kurpark"[64] oder: „In meinem Sessel

59 Ebenda, S. 37f.
60 Ebenda.
61 Ebenda, S. 87.
62 Ebenda, S. 37.
63 Ebenda, S. 16.

sitzt Herr Parkinson und mischt die Karten“,[65] ist man zunächst geneigt, diese als Bilder der Zweisamkeit zu deuten, auch wenn man „gewarnt“ wurde: „Der Parkinson ist eine Krankheit für Einzelgänger.“[66] In dem Augenblick jedoch, in dem Herr Parkinson beginnt, mit der Stimme des Icherzählers zu sprechen, wird deutlich, dass die vermeintlichen Zwiegespräche des Icherzählers mit dem „Briten“ de facto Selbstgespräche, sprachlich artikulierte Ich-Dissoziationen, dramatisch inszenierte Selbstentfremdungen sind: „Ja, Herr Parkinson, hörte ich mich sagen. Ich hörte es mich mit meiner Stimme sagen, aber auch seine Fragen waren mit meiner Stimme vorgetragen worden.“[67] Gewissheit über die Identität des Herrn Parkinson als eines Doppelgängers in der Tradition Robert Louis Stevensons, Johann Wolfgang von Goethes, E. T. A. Hoffmanns, Adelbert von Chamissos, Alfred de Mussets, Oscar Wildes, Hanns Heinz Ewers', um nur einige Namen von Schriftstellern zu nennen, in deren Werken das Doppelgängermotiv begegnet und die damit verbundene Dichotomie Identität – Alterität reflektiert wird, bekommt man spätestens, wenn man auf folgende Frage des Icherzählers an sich selbst stößt:

> Und wer ist der unauffällige Mann, der neben dir steht, und sich von dir durch nichts unterscheidet, und auch nur in deinem Namen spricht?
> Ist da noch jemand, oder bist du es zweimal, zweimal in meinem Auge?[68]

Offenbar ist „der unauffällige Mann“ eine Ich-Verdoppelungsphantasie, eine Ich-Dissoziation des mit sich selbst entzweiten Monologsprechers, der sich bald als Opfer, bald als Täter, bald als Er, bald als Ich, bald als Denker, bald als Narren, bald als Zeitgenossen der Queen Victoria, bald als Zeitgenossen Jürgen Habermas' inszeniert. Diese in alle Richtungen schillernde Selbstinszenierung setzt die Tradition der beiden miteinander ringenden Ichs – des (moralisch) besseren und des (moralisch) schlechteren – in der Brust des Romantikers fort und verfremdet sie zugleich. Der Kampf der beiden Ichs findet bei Richard Wagner eher auf physischer als auf metaphysischer Ebene statt, als gälte es, die transzendentale Obdachlosigkeit zu reflektieren, von der Georg Lukács als einem Charakteristikum der Moderne sprach. An einer Stelle in *Herr Parkinson* heißt es zunächst rätselhaft: „Jedes Wort ist zwei Mal in der Welt. Jeder Begriff.“[69] Man versteht diese kryptische Behauptung erst dann völlig, wenn man sie auf der Folie des romantischen Doppelgängermo-

64 Ebenda, S. 63.
65 Ebenda, S. 61.
66 Ebenda, S. 123.
67 Ebenda, S. 102.
68 Ebenda, S. 91.
69 Ebenda, S. 73.

tivs liest. Auch das Ich ist zwei Mal in der (Wagnerschen) Welt: als Ich(erzähler) und als zuhörendes Alter Ego. Scheinbar nur ist Herr Parkinson ein Fremder, ein Viktorianer, ein britischer Gentleman aus einem anderen Jahrhundert. De facto ist Herr Parkinson eine postmoderne Hypostase des schöpferischen Ichs, das Mitmenschen, Sprache und „Würfelspiel Welt" als fremd und als todesbedrohlich empfindet.[70]

70 Ebenda, S. 32.

„Der schreibende Kavalier“
Literarische Spiegelungen

Sechs Wochen mit Richard Wagner

FELICITAS HOPPE

Meine Begegnung mit Richard Wagner war Glück und grundiert bis heute mein Vertrauen in das, was man landläufig noch immer als Zufall bezeichnet. Wir waren, ohne jemals einander begegnet zu sein, gemeinsam ins Visier einer Jury geraten, die uns für würdig befand, Deutschland sechs Wochen lang im „Literaturexpress 2000" (von Lissabon bis Moskau und von dort aus zurück nach Berlin) zu vertreten. Ein ziemlich hoch gehängtes Ereignis: Europa an der Grenze zum neuen Jahrtausend.

Unser erstes Treffen war unspektakulär, er trank Cola, ich Wein, und so sollte es bleiben. Er hielt sich vornehm zurück, er der Kavalier und ich, die ihm vom Schicksal zugewiesene Dame. Hätte er damals die Wahl gehabt, er hätte vermutlich für eine andere Dame votiert, denn ich war nicht sein Typ. Dass ich trotzdem bereits am ersten Abend im Begriff war, Teil eines Projekts in Sachen europäischer Erziehung zu werden, ahnte ich damals noch nicht. Doch vom ersten Moment an war klar, dass ich mit Richard nicht würde mithalten können, in der Tasche nicht mehr als zwei Bücher, während er bereits über ein ganzes Werk verfügte. Nicht, dass er sich damit gebrüstet hätte, aber er machte niemals ein Hehl daraus, dass ein Schriftsteller nicht von Behauptungen lebt, sondern von dem, was er tut, in anderen Worten, von dem, was er schreibt. Klar, dass man ihm nichts vormachen konnte, er prüfte alles, was man sagte, am Text, wovon er die eigenen Texte nicht ausnahm.

Als wir im August 2000 den Sonderzug von Lissabon nach Moskau bestiegen, besetzten wir gemeinschaftlich ein Abteil, dass wir nicht mehr verlassen sollten. Wir hatten beschlossen, zusammenzubleiben, für nicht weniger und nicht mehr als genau sechs Wochen, in denen ich mehr über Europa und seine Schriftsteller lernte, als jemals zuvor und je wieder danach. Als Lehrer war Richard so rücksichtsvoll wie unerbittlich, und je weiter wir von Westen nach Osten kamen, umso unerbittlicher wurde er. Er las mich, ich las ihn, was in diesem Fall nicht die Werke meint, sondern das Gesicht, die Gesten, die fremde Aufmerksamkeit, den je unterschiedlichen Zugang zur Welt. Wir trafen uns in der höflichen Mitte, denn er wusste genau, dass ich unbedarft war, so wie ich ahnte, dass er bedürftig war und wie sehr es ihn rund um die Uhr

danach drängte, sein Wissen an eine Frau zu bringen, von der er glaubte, sie finge damit etwas an.

So sind wir von Lissabon nach Madrid, von Madrid nach Paris und von Paris über Lille und Dortmund tatsächlich bis nach Hannover gekommen, in einem Abteil mit ständig wechselnden Gästen. Unsere Gesellschaft erfreute sich großer Beliebtheit, weil ich nicht mehr als zwei Bücher hatte und außer Konkurrenz an langen Abenden aus meinem Trostbuch vorlas (Marco Polos *Wunder der Welt*), während er, weil er mehr als drei Sprachen sprach, innerhalb kürzester Zeit dafür Berühmtheit erlangte, dass er den Mitreisenden die Leviten las. Folglich waren wir das perfekte Paar, perfekt in unseren Rollen zuhause: Mich liebten und ihn fürchteten sie, denn sobald er seine Stimme erhob, wussten alle, dass Widerspruch zwecklos war.

So sind wir widerspruchslos über die Mauer gekommen, über die alte Grenze zwischen Westen und Osten, von Hannover nach Malbork und von dort aus weiter ins Baltikum, wo mir nachts, an einem offenen Zugfenster stehend, Richard gestand, wie sehr er das Reisen liebte und hasste und wie gern er zuhause geblieben wäre, wobei nicht ganz klar war, was er wirklich meinte, wenn er von seinem Zuhause sprach. Hier kam zum ersten Mal jene Verwirrung auf, in der ich erst Jahre später seine verzweifelte Sehnsucht erkannte, als die Reise schon hinter uns lag und ich allmählich begriff, dass ich mit einem Kavalier unterwegs gewesen war, der bis heute nicht weiß, welchem Hof er dient.

Keine Frage, dass mir Richard an dieser Stelle aufs Heftigste widersprechen würde, denn seine Partei für Deutschland war beschlossene Sache. Nur von welchem Land und von welcher Sprache war hier tatsächlich die Rede? Von welcher Hoffnung auf Souveränität? Die Wiederbegegnung mit dem Osten machte ihn feindlich, und je näher wir Moskau kamen, desto feindlicher wurde er. Und umso mehr sehnte ich mich nach Westen zurück, nach jenem gemeinsamen Steak, das wir, während der delegierte Rest unserer Gruppe die Weinberge von Bordeaux besuchte, in einem Steakhaus verzehrten, das alles andere als französisch war.

Doch erst hier, am Fenster ins Baltikum, sah ich ihn, wie er wirklich war, obwohl ich sehr genau wusste, dass ich nur den Schatten der Wirklichkeit sah, den Sprachverlust an einem offenen Fenster, das ihn an eine Zeit erinnert, die nur scheinbar vergangen ist. Spätestens damals wurde mir klar, dass unsere gemeinsame Reise von Lissabon nach Moskau nichts anderes war als Illusion, eine Idee von Gemeinschaft, die sich niemals herstellen wird, weil wir einfach nicht zusammengehören, weil Marco Polos *Wunder der Welt* weder Richard noch mich nachhaltig trösten können.

Noch war er bei Sinnen. Erst in Kaliningrad drehte er durch, als er unweit der kurischen Nehrung das Schiff einer Flotte besteigen sollte, gegen die seine

Literatur bis heute Widerstand leistet. Ich ging aus reiner Höflichkeit mit, weil es das Protokoll so verlangte, zwei drei Häppchen und literarischer Smalltalk, doch der Verrat an unserem Abteil war offenbar. Am nächsten Morgen wurde es still, schweigend fuhren wir durch Sankt Petersburg und von dort aus nach Moskau weiter, um auch Moskau stillschweigend zu überstehen.

Doch wenn ich mir heute Rechenschaft gebe, muss ich gestehen, dass es an einer roten Ampel in Moskau war, an der ich zum ersten Mal jenes Zittern bemerkte, das ihn später nie mehr verlassen sollte. Gut möglich, dass er an jener unüberwindlichen Kreuzung, als die Ampel plötzlich auf Grün ging, zum ersten Mal auf jenen Herrn Parkinson traf, der von da an sein treuer Begleiter wurde. Jahrelang haben wir diesen Herrn, nicht ohne Erfolg, ignoriert, indem ich Wein trank und er weiter Cola, während wir uns alle paar Wochen in einem MAREDO in Berlin Mitte trafen, er der Kavalier und ich seine Dame, sein letztes Erziehungsprojekt in Sachen Europa.

Inzwischen gehen wir längst nicht mehr aus. Stattdessen sitzen wir uns im Katharinenstift in zwei ledernen Sesseln gegenüber, trinken weder Cola noch Wein und lesen uns gegenseitig aus unseren Werk gewordenen Gesichtern vor, wobei wir viel lachen, weil wir beide wissen, dass wir Europa nicht in den Griff bekommen, vom Rest der Welt besser gar nicht zu reden. Doch allem Zittern und Zagen zum Trotz kann Richard bis heute nicht darauf verzichten, gelegentlich doch wieder aufzustehen und aus seiner Bibliothek, zweite Reihe, ein mir bis heute unbekanntes Buch zu holen, aus dem er mir unbedingt vorlesen möchte.

Autor und Titel sind dabei völlig egal, denn was auch immer Richard Wagner mir vorliest, er liest immer sich selbst: Er, der schreibende Kavalier und ich, seine hungrig lauschende Dame, die Nase an das Fenster eines Zuges gepresst, der inzwischen woanders hinfährt.

ich könnte meinen kopf zum museum erklären

oder

Richard Wagner in Selbstzeugnissen

JOHANN LIPPET

in den untiefen
zwischen den zeilen
übe ich rückenschwimmen
pausenlos sammeln sich
fragen in mir
fast bleibe ich mit den
antworten auf der strecke
ich bin der gedanke
ich bin die verlängerung
meiner gefühle
das gefühl der fremdheit beim betrachten
                von ansichtskarten
satz aus der trivialliteratur
„einsam ging er durch die fremde stadt“
die bücher aus den bibliotheken heißt es
hinterlassen bei ihren morgendlichen spaziergängen
dichte staubwolken auf den straßen
in den zeitungen häufte sich der neuschnee
auf der ersten seite der leitartikelschnee
auf der dritten der lokalschnee
wir überflogen den feuilletonschnee
wie leicht es mir fällt in der mehrzahl zu reden
manchmal sehne ich mich nach der mehrzahl
Was, wenn ich jetzt „frischfröhlich“ sage

Ists dann noch ein Wintertag. Und was
wird aus meinem Gedicht, bin ich erst
auf der anderen Straßenseite.
Am Morgen warn die Schneeflocken ungewöhnlich groß
Die Zeit richtete sich nach der Uhr
Ungewöhnlich groß hingen die Schneelocken in der Luft
Die Eagles spielten Hotel California
Das Radio steckte unauffällig in sich selbst
Ruhig betrachtete ich mich aus meinem Zeigefinger
u. dein blick ist eine erinnerung von deinem
                blick von vor zwei jahren
wie kommt man da
                ran wie kommt man
da ran dichter
                sanfter
                guerillero
ossip
    bruder
            wir sind öl im getriebe
ach wären wir doch öl aufs feuer
hörst du das knacken in den sätzen
                man sieht ihnen die formulierung an
zeig dich
            verwirrend schöner tag
wir wollen jetzt daß du rauskommst aus den sätzen
Hörst du? Diese Stille treibt
knisternde Blüten in den Leitungen. Hör mal!
sport und musik weiterwursteln unter den zunehmenden komplikationen
die uns am leben halten um elf sitze ich im kino und merke daß
mein altes verhältnis zum film futsch ist ich gehe ganz langsam
über die straße der nachmittag ist wie mit einer folie mit
stille überzogen ich trete aus dem „feroviarul“ ins „freie“
Spät an diesem Nachmittag fing ich an
darüber nachzudenken wie die Zeit verging in diesem Sommer
Die Zeit verging wie eine doppelte Verneinung
Der Tag hatte mit einer Wunde begonnen.
Ich besichtigte mich.
Das Gedicht war nahe,
nahe wie ein Gesicht.
Aber es schwieg.

Ich mache mir Mut, doch.
Tief durchatmen, schreiben.
Es sieht ja keiner zu.
den dingen auf den grund gehen
welchen dingen
das sind doch bloß
redewendungen da
die dichter sind ins land der dichtung gegangen
nur hie und da hängt noch einer
rum
mit verfaulten zähnen u. kaputter leber
lehnt am räderwerk
schweigend
gereitzt
gibt kaum noch antworten
sitzt hier
kann hier sitzen
weil keiner in ihm
einen vermutet
ich hab mal zottige wolken
beschrieben
Das Ich redet zu mir mit summender Stimme
Das zitternde Blatt
spricht und spricht
Aber am Morgen standen die Akazien
stumm. Da war das Wort „grau“. Das Wort
„Stille“. Und das Wort „niemand“.
Das Wirkliche ist das Unwirkliche
Das vergeht
da staunst du
was es in diesem gedicht alles gibt
für augenblicke hatte ich den eindruck etwas ist
abgesackt in mir u. ich hätte „den schritt ins leere“ getan
neuerdings hab ichs mit der angst zu tun
der tod könnte mich unvorbereitet antreffen
wie unbegreiflich ist der tod
u. was wenn wir ihn endlich begriffen haben
Ein hoher Frühjahrshimmel
wölbte sich
über der Erinnerung

banater nachmittag
notizen zur banater landschaft
BANATER STRASSENNAMEN
das ist der gehweg
das ist der bleibda
das ist der wegda
Die Leviten lesen wir
uns selbst
Über dem Bahnhof
sind die Wolken
Koffer.
An denen
trägst du dich
tot.
Die Lerche singt nicht mehr
Herzunruhe Wind.
Das Dorf
aus dem du dich davongemacht hast
Damals
Und das nicht weichen will
Aus meiner Kindheit schwarzem Bild
fällt laut die Stimme des Hahns. Ich gehe von dir
blasse Unruhe.
Ich bin auf eine lange Reise gegangen.
Wörter, schwarze Maulbeeren,
veränderten mir das Gesicht.
Wo das Haus steht,
in den Wörtern, im Schlaf,
da ist noch Lehm, da ist das Jahrhundert.
Da habe ich im Gras gelegen,
und das Gras wuchs mir in die Hand.
Banater Elegie
was ist das Banat
frage ich mich wie eh und je
Das Glück? Das Unglück?
Das Glück im Unglück?
Und immer noch Fragen? Und Antworten?
Und Fragende? Und Antwortgeber?
Und Schluss? Und Punkt?

Die Gedichtzeilen und Gedichtüberschriften, aus denen dieser Text montiert wurde, stammen aus den folgenden Veröffentlichungen Richard Wagners:

Klartext. Ein Gedichtbuch. Bukarest 1973.
die invasion der uhren. gedichte. Bukarest 1977.
Hotel California 1. Gedichte. Bukarest 1980.
Hotel California 2. Gedichte. Bukarest 1981.
Gegenlicht: Gedichte. Temeswar 1983.
Schwarze Kreide: Gedichte. Frankfurt am Main 1991.
Federball. Gedichte. Aschersleben 2007.
Linienflug. Siebenundzwanzig neue Gedichte. Berlin 2010.
Habsburg. Bibliothek einer verlorenen Welt. Hamburg 2014.

Neue Gedichte

RICHARD WAGNER

Karambolage

Hätten wir
wie allseits versprochen
nichts als eine ruhige
Kugel zu schieben und dem großen und ganzen Lebensrest
einfach nur zu assistieren
wäre Trost
vielleicht noch angebracht
Aber so

Wer sich verliert
verliert sich an etwas

Während die Billardstöcke
auf die Kugeln treffen

Und die Kugeln wiederum
aufeinanderstoßen

Auf den von Gott und seiner Partei
gesponserten Abgrund zurasen
den wir höchst bequem
ins Auge fassen und das schon
die längste
Zeit

Kinder

Zunächst einmal waren alle
älter als ich und kaum jemand
dachte auch nur im Entferntesten daran
mich ernst zu nehmen

Dann aber war ich plötzlich der
Älteste der ganzen Bagage
und wurde immer noch älter und älter
Bis ich am Ende des Tages
der Schneemann
war

Das Licht der Nehrung

Knaufs Licht der Nehrung
Licht über dem Sand und
über dem Haff

Licht und kein Mensch
Die Dorfstraße
wie gemalt
Stehendes Gewässer

Und nichts
was sich Bahn brechen könnte
als das Licht

Anmerkung: Carl Knauf, Maler (1893 Bad Godesberg–1944 Nidden).

Umriss

Immer wieder bemüht
aus der Vakanz
in einen
noch schnelleren
Gedankengang zu wechseln

Stets
darauf aus
mit anderen Worten
ins Leere zu greifen

Denn selbst wer tot ist
wüsste nichts anderes zu berichten
als das
was er gelebt haben könnte

Und auch das nur
im groben Umriss
der eigenen Person

Unwegsamkeit

Als ich einmal
in den Wald ging
dachte ich mir
dass ich nicht mehr herausfinden
oder noch schlimmer
dass ich den Waldrand
an einer Stelle
erreichen könnte
an einer mir völlig
unbekannten Stelle
an der sich ganze Baumarten
verdunkelten
Ich war verloren

Sämtliche Gedichte sind im Jahr 2018 entstanden und werden an dieser Stelle erstveröffentlicht.

Autorenverzeichnis

Prof. Dr. phil. Ioana Crăciun
Studium der Anglistik und Germanistik an der Universität Bukarest, (rum. București) 1987 Promotion zum Dr. phil. an der Universität Tübingen. Professorin für deutsche Literatur- und Kulturgeschichte an der Universität Bukarest. Zahlreiche Buchveröffentlichungen, darunter die Monografien *Mystik und Erotik in Christian Morgensterns Galgenliedern* (Frankfurt am Main 1988), *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Tübingen 2000), *Historische Dichtergestalten im zeitgenössischen deutschen Drama* (Heidelberg 2008). Überdies literarische Übersetzerin, Lyrikerin und Grafikerin.
Forschungsschwerpunkte: Frühe Neuzeit, Jahrhundertwende, Literatur des 20./21. Jahrhunderts, Genderforschung, Medienwissenschaft, Dramentheorie, Theaterwissenschaft, Hermeneutik und Literaturtheorie u. a.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Die Dekonstruktion des Bürgerlichen im Stummfilm der Weimarer Republik. Heidelberg 2015.

Dr. phil. Enikő Dácz
Studium der Germanistik und Anglistik an der Babeș-Bolyai-Universität in Klausenburg (rum. Cluj-Napoca, ung. Kolozsvár) und der Mitteleuropäischen Studien an der deutschsprachigen Andrássy-Gyula-Universität Budapest (AUB). 2009 Promotion am Institut für Germanistik an der Universität Szeged. Bis 2010 Forschungsassistentin an der AUB, 2010–2011 Postdoktorandin am Institut für Osteuropäische Geschichte an der Universität Wien, seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin am IKGS München.
Forschungsschwerpunkte: Rumäniendeutsche Literatur, siebenbürgische Pressegeschichte, interethnische Beziehungen in Siebenbürgen, Kulturwissenschaften, Gegenwartsrezeption des Nibelungenliedes im deutschen und ungarischen Kulturraum.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Hg.: Räumliche Semantisierungen. Raumkonstruktionen in den deutschsprachigen Literaturen aus Zentral- und Südosteuropa im 20.–21. Jahrhundert. Regensburg 2018.

Dr. phil. Robert Elekes
Studium der Philologie an der Universität Transilvania in Kronstadt (rum. Brașov, ung. Brassó). 2012 Promotion an der Fakultät für Literatur und Kunst an der Lucian-Blaga-Universität in Hermannstadt (rum. Sibiu, ung. Nagyszeben). 2012–2013 Lehrbeauftragter an der Universität Sapientia in Neumarkt (rum. Târgu Mureș, ung. Marosvásárhely), seit 2014 Lehrbeauftragter an der Universität Transilvania in Kronstadt.
Forschungsschwerpunkte: Deutsche Literatur, philosophischer Diskurs im 20. Jahrhundert, Diskursanalyse, Kulturtheorie, Übersetzungswissenschaften, Fiktionalität als soziales Phänomen.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Kleinschreibungen. Literatur, Gesellschaft, Emanzipation. Kronstadt 2016.

Dr. habil. Markus Fischer
Studium der Germanistik, Evangelischen Theologie und Pädagogik an den Universitäten Tübingen und Cambridge. 1986 Promotion an der Neuphilologischen Fakultät der Universität Tübingen. Lehrbeauftragter an den Universitäten Tübingen und Heidelberg. Gastdozent an den Universitäten Bukarest (rum. București) und Kairo, 2011–2012 Pädagogischer Direktor der Deutschen Schule Bukarest (DSBU), seit 2014 Dozent am Lehrstuhl für Germanistik an der Universität Bukarest.
Forschungsschwerpunkte: Interkulturelle Literatur, Literatur arabischer und rumänischer Migranten, rumäniendeutsche Literatur, Literaturtheorie, Forschungsmethoden u. a.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Gedichte über Luther – Ein Streifzug durch 500 Jahre deutscher Lyrikgeschichte. In: Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung, Bd. 18. Kronstadt 2018, S. 41–58.

Dr. phil. Brigid Haines
Studium der Germanistik am King's College London. 1988 Promotion am University College London. Dozentin an der Universität Swansea und Leiterin der britischen Organisation „Women in German Studies". 2017 Mitorganisatorin der Konferenz „Herta Müller and the Currents of European History" in London.
Forschungsschwerpunkte: „Eastern Turn" in der jüngeren deutschsprachigen Literatur, Herta Müller, Genderkultur, deutsche Kultur, deutscher Film, Krankheit und Literatur.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Connecting with the Real: Death, Dying and Displacement in Andreas Dresen's Halt auf freier Strecke (2011) and Michael Haneke's Amour (2012). In: Nick Hodgin, Julian Preece (Hgg.): Andreas Dresen. Oxford 2017, S. 169–192.

Felicitas Hoppe
Geboren 1960 in Hameln, Studium der Literaturwissenschaft (u. a.) an den Universitäten Hildesheim und Tübingen. Lebt als freie Schriftstellerin in Berlin und Leuk. Seit 1996 veröffentlicht sie Erzählungen, Romane und Kinderbücher und ist auch als Übersetzerin tätig. Sie ist Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung und erhielt zuletzt ein Ehrendoktorat der Leuphana Universität Lüneburg.
Preise und Auszeichnungen (Auswahl): Literaturpreis der Stadt Bremen 2007, Georg-Büchner-Preis 2012, Werner-Bergengruen-Preis 2015, Erich-Kästner-Preis 2015.
Zuletzt veröffentlichter Roman: Prawda. Eine amerikanische Reise. Frankfurt am Main 2018.

Andreas Konheisner, B.A.
Studium der Germanistik mit Nebenfach Geschichte an der Universität Augsburg. Seit 2016 im Masterstudiengang Germanistik: Dynamiken der Vermittlung an der Universität Koblenz.
Forschungsschwerpunkt: Verständlichkeit und Attraktivität von Verwaltungs- und Geschäftskorrespondenz

Dr. phil. Beate Petra Kory
Studium der Germanistik und Anglistik an der Fakultät für Literatur, Philosophie und Geschichte der West-Universität in Temeswar (rum. Timișoara, ung. Temesvár). 2003 Promotion an der Universität Bukarest (rum. București). Seit

2002 Lehrbeauftragte für Germanistik an der West-Universität Temeswar.
Forschungsschwerpunkte: Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Deutsch als Fremdsprache, German Studies, Literatur und Tiefenpsychologie, Deutsche Literatur im rumänischen Sprachraum.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Einführung in die Literatur des Expressionismus und der Zwanziger Jahre. Vorlesung zur deutschen Literatur an der West-Universität Temeswar. Temeswar 2016.

Dr. phil. Monika Leipelt-Tsai
Studium der Fächer Deutsche Literaturwissenschaft, Germanistische Linguistik und Deutsche Geschichte an der Universität Braunschweig. 2007 Promotion an der Universität Hamburg. Seit 2015 Associate Professor an der National Chengchi University in Taipei. Seit 2017 stellvertretende Vorsitzende des IX. Vorstands des Germanisten- und Deutschlehrerverband Taiwans.
Forschungsschwerpunkte: Methodologie, Text und Bild, Intertextualität, Genderforschung, Expressionismus, Literatur im 20./21. Jahrhundert, Gattungstheorie, Rezeptionsforschung, Poetik und Ästhetik, Interkultureller DU, Theorie der Literatur und der Literaturvermittlung, (post)strukturalistische und postkoloniale Theorien, Kulturwissenschaften.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Spalten – Herta Müllers Textologie zwischen Psychoanalyse und Kulturtheorie. Frankfurt am Main 2015.

Johann Lippet
1951 in Wels in Österreich geboren, studierte Lippet 1970–1974 Germanistik und Rumänistik an der Universität Temeswar (rum. Timișoara, ung. Temesvár) und war Mitbegründer der Autorengruppe Aktionsgruppe Banat, die 1975 vom rumänischen Geheimdienst zerschlagen wurde. Nach Beendigung seines Studiums Deutschlehrer in Temeswar, ab 1978 bis zu seiner Ausreise in die Bundesrepublik 1987 Dramaturg am Deutschen Staatstheater Temeswar.
Lippet veröffentlicht Lyrik, Erzählungen, Romane, ist in zahlreichen Anthologien vertreten, seine Gedichte und Prosa erschienen in rumänischer, ungarischer, englischer sowie französischer Übersetzung.
Preise und Auszeichnungen (Auswahl): Deutscher Sprachpreis 1989, Stipendium der Konrad-Adenauer-Stiftung 2001, Literaturstipendium der Kunststiftung Baden-Württemberg 2003
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Wegkreuze. Beobachtete, gehörte, gelesene und andere Geschichten. Ludwigsburg 2017.

Christina Rossi, M.A.
2005 bis 2010 Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Augsburg und der Universität Triest (it. Trieste) sowie 2007 bis 2012 Studium der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft sowie der Sprachwissenschaft und des Staats- und Völkerrechts an der Universität Augsburg. Seit 2014 Lehrbeauftragte für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, 2015–2017 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft (Prof. Dr. Bettina Bannasch) an der Universität Augsburg. Durchführung des BKM-Forschungsprojekts „Archivierung des Vorlasses von Richard Wagner“ am Institut für

deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas an der LMU München (IKGS). 2015–2018 Promotion zum Collagenwerk Herta Müllers, seit 2017 Immanuel-Kant-Stipendiatin der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien.
Forschungsschwerpunkte: Deutschsprachige Literatur des 20./21. Jahrhunderts, Lyrik, Literarische Ästhetik, Intermedialität, Literaturtheorie, Interkulturelle Literatur, Literatur und Recht.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Poetologik. Der Schriftsteller Richard Wagner im Gespräch. Klagenfurt 2017.

Dr. phil. Ágnes Simon-Szabó
Studium der Germanistik und der Finnougristik an der Universität Szeged. 2013 Promotion an der Universität Szeged. 2014–2016 Lehrbeauftragte für Kulturwissenschaften am Lehrstuhl für Bibliothekswissenschaft und Informationstechnologie an der Universität Szeged, 2015–2017 Postdoktorandin an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und am Lehrstuhl für Ungarische Literatur der Universität Szeged.
Forschungsschwerpunkte: Literatur, Kultur und Medien des 18. und 19. Jahrhunderts, Kulturwissenschaften und Übersetzungstheorie.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Edition der Schiller-Übersetzungen von Sándor Bölöni Farkas. In: Andrea Bánffi-Benedek, u. a. (Hgg.): Netzwerke und Transferprozesse: Studien aus dem Bereich der Germanistik. Wien 2018 (Großwardeiner Beiträge zur Germanistik), S. 37–46.

Richard Wagner
Geboren 1952 in Lowrin (rum. Lovrin, ung. Lovrin), Studium der Germanistik und Rumänistik an der Universität Temeswar (rum. Timișoara, ung. Temesvár). Seit dem Studium als Schriftsteller, zugleich bis 1984 als Journalist und Deutschlehrer tätig. 1987 Ausreise nach Berlin. Zahlreiche Publikationen, darunter acht Romane und zwölf Gedichtbände.
Preise und Auszeichnungen (Auswahl): Förderpreis des Andreas-Gryphius-Preises 1988, Stipendium der Villa Massimo 1990/91, Georg-Dehio-Buchpreis 2008, Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland 2014.
Zuletzt veröffentlicht: Gold. Gedichte. Berlin 2017.

Dr. phil. Dominik Zink
Studium der Amerikanistik, Germanistik und Philosophie an der Julius-Maximilians-Universität in Würzburg sowie der Germanistik und Philosophie an der Universität Trier. 2016 Promotion in Flensburg. Seit 2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft an der Universität Trier.
Forschungsschwerpunkte: Frühromantik, Interkulturelle Literatur, Literatur nach 1989, Literatur um 1900, Philosophische Ästhetik, Deutsch-Jüdische Literatur.
Zuletzt erschienene Veröffentlichung: Interkulturelles Gedächtnis. Ost-westliche Transfers bei Saša Stanišić, Nino Haratischwili, Julya Rabinowich, Richard Wagner, Aglaja Veteranyi und Herta Müller. Würzburg 2017.

Deutsche Geschichte und Literatur im südosteuropäischen Kontext

ENIKŐ DÁCZ (HG.)

Räumliche Semantisierungen

Raumkonstruktionen in den deutschsprachigen Literaturen aus Zentral- und Südosteuropa im 20.–21. Jahrhundert

Der vorliegende Band versammelt Beiträge einer Sektion des X. Internationalen Kongresses der Germanisten Rumäniens, die hauptsächlich vor dem Hintergrund des Spatial Turn in den theoretischen Debatten der letzten Jahrzehnte Zentral- und Südosteuropa als textuellen Raum literarischer Werke, Reiseberichte, Autobiografien, Essays und Korrespondenzen untersuchen. In den Aufsätzen der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus Deutschland, Kroatien, Rumänien, Slowenien, Ungarn sowie den Vereinigten Staaten stehen zum einen Überlegungen zur Fiktionalität des Raumes im Vordergrund, wobei der Spannung zwischen fiktionalen und realen räumlichen Gegebenheiten besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird; zum anderen rücken raumgestaltende Akteure des literarischen Lebens in den Fokus.

Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Band 135
288 Seiten, kartoniert, ISBN 978-3-7917-2899-5
auch als eBook

VERLAG FRIEDRICH PUSTET

Verlag Friedrich Pustet
D-93008 Regensburg
www.verlag-pustet.de

Tel. 0941 / 92022-0
Fax 0941 / 92022-330
bestellung@pustet.de

Das Jahr 1918 in der Literatur – Erfahrungen, Erzählungen

PETER BECHER / FLORIAN KÜHRER-WIELACH (HRSG.)

Zwischen Trauer und Triumph

Das Jahr 1918 in der mitteleuropäischen Literatur

Das Ende des Ersten Weltkriegs wurde in der mittel- und südosteuropäischen Literatur auf vielfache Weise thematisiert, die Trauer über den Untergang der Donaumonarchie ebenso wie der Triumph über die Gründung der Nachfolgestaaten. In der deutschsprachigen Öffentlichkeit sind vor allem Autoren wie Robert Musil, Joseph Roth und Franz Werfel bekannt geworden. Doch diese stellen nur einen Teil der mitteleuropäischen Literatur dar. Polnische, tschechische, ukrainische, ungarische, rumänische, bosnische, kroatische und slowenische Autoren oder Vertreter der jiddischen, der deutschböhmischen, ungarndeutschen und rumäniendeutschen Literatur – sie alle haben mit ihren Romanen, Erzählungen und Erinnerungen ein überaus vielschichtiges und ausdrucksstarkes Bild des Jahres 1918 und seines historischen Kontextes gezeichnet.

336 Seiten, kartoniert, ISBN 978-3-7917-3027-1
auch als eBook

VERLAG FRIEDRICH PUSTET

Verlag Friedrich Pustet
D-93008 Regensburg
www.verlag-pustet.de

Tel. 0941 / 92022-0
Fax 0941 / 92022-330
bestellung@pustet.de

Dieser Band geht auf eine Temeswarer (rum. Timișoara) Germanistiktagung im Jahr 2016 zurück. Die Beiträge widmen sich Richard Wagners lyrischem, erzählerischem und essayistischem Werk in seiner weiten zeitlichen Dimension, ästhetischen Bandbreite und narrativen Vielgestaltigkeit. Wagner, der sich als Angehöriger der deutschen Minderheit in Rumänien früh mit einer avancierten, engagierten Literatur als kritischer Querdenker positioniert, hat sich seit seiner Ausreise nach Berlin im Jahr 1987 in die Mitte des deutschen Literaturbetriebs geschrieben. Das Œuvre des Schriftstellers liefert zahlreiche Beispiele dafür, wie Literatur Räume vermessen kann und Migration auch innerhalb einer Kultur Zwischenräume erzeugt, in denen das Individuum sich selbst und seine Sprache neu finden muss.

ENIKŐ DÁCZ
Dr. phil., ist seit 2014 Wiss. Mitarbeiterin am Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas an der LMU, wo sie vor allem zu literaturwissenschaftlichen und kulturgeschichtlichen Themen arbeitet.

CHRISTINA ROSSI
M. A., ist seit 2014 Lehrbeauftragte für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. Am Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas an der LMU archivierte sie von 2015 bis 2017 den Vorlass Richard Wagners.

ISBN 978-3-7917-3021-9
9 783791 730219

IKGS | Verlag Friedrich Pustet