



EXIL-KULTUREN

BAND 5

Philipp Wulf

„Aber Tote weinen nicht“

Komisches Schreiben im Nachexil bei
Alfred Polgar, Albert Drach und Georg Kreisler



J.B. METZLER

Exil-Kulturen

Band 5

Reihe herausgegeben von

Doerte Bischoff, Hamburg, Deutschland

Wissenschaftlicher Beirat

Bettina Bannasch, Augsburg, Deutschland

Johannes Evelein, Hartford, USA

Alfrun Kliems, Berlin, Deutschland

Mona Körte, Bielefeld, Deutschland

Primus-Heinz Kucher, Klagenfurt, Österreich

Paul Michael Lützeler, Saint Louis, USA

Die Reihe „Exil-Kulturen“ nimmt neuere kulturwissenschaftliche Perspektiven auf und versammelt Forschungsarbeiten über die gesamte kulturelle Breite des Exils im 20. und 21. Jahrhundert. Der Fokus wird dabei auch auf (historisch und interkulturell) vergleichende Exilstudien gelegt, die das Verhältnis von Exil und Nation bzw. Nationalkultur oder Exil und Globalisierung in Moderne und Gegenwart in den Blick nehmen. Darüber hinaus werden Fragen der Remigration bzw. des Nach-Exils, Zusammenhänge von Exil und Entwürfen alternativer, zum Beispiel diasporischer oder kosmopolitischer Gemeinschaftskonzepte thematisiert. Ein besonderes Augenmerk gilt hier der Frage nach Exilerfahrungen und -entwürfen in jüdischer Tradition und Geschichte und ihren Aktualisierungen angesichts von Verfolgung und Vertreibung im 20. und 21. Jahrhundert.

Weitere Bände in der Reihe <http://www.springer.com/series/16327>

Philipp Wulf

„Aber Tote weinen nicht“

Komisches Schreiben im Nachexil bei
Alfred Polgar, Albert Drach und Georg
Kreisler



J.B. METZLER

Philipp Wulf
Hamburg, Deutschland

ISSN 2662-1851

ISSN 2662-186X (electronic)

Exil-Kulturen

ISBN 978-3-662-61545-4

ISBN 978-3-662-61546-1 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-662-61546-1>

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

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert durch Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Einbandabbildung: Hendrik Otremba: „Kreiser, mit Skeletthand“ (70×100 cm, Aquarell, Tusche und Acryl auf Papier), 2020

Planung/Lektorat: Oliver Schütze

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

„Le comique arrivé à l'extrême, le comique qui ne fait pas rire, le lyrisme dans la blague, est pour moi tout ce qui me fait le plus envie comme écrivain. [...] Car c'est là la dernière des tristesses.“

Gustave Flaubert: *Correspondance* (1852)

„Nur nebenbei sei angemerkt, daß es fürs Denken gar keinen besseren Start gibt als das Lachen. Und insbesondere bietet die Erschütterung des Zwerchfells dem Gedanken gewöhnlich bessere Chancen dar als die der Seele.“

Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent* (1934)

„Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.“

Friedrich Schiller: *Wallenstein* (1798)

Inhalt

1. Einleitung: Über Komik und Pathos in der Exilliteratur	1
2. Nachexil	14
2.1 Zum Verhältnis von Heimat und Exil	14
2.2 Das Nachexil und die Verhandlung nationaler Identität	32
2.3 Schreiben gegen die ästhetische Konvention	45
3. Komik	63
3.1 „Das Komische gibt es nicht“? – Über einige Missverständnisse die Komik betreffend	63
3.2 Das Komische – Der ästhetisch gestaltete Gegensatz	71
3.3 Der jüdische Witz als Merkmal kollektiver Identität	81
4. Alfred Polgar	99
4.1 „Aber die Heimat Fremde“ – Der Feuilletonist und/als Exilschriftsteller	99
4.2 Der geschwätzigste Zynismus der Täter/innen – „Gespräch mit Frau Koch“ (1948)	116
4.3 Der strategische Umgang mit den „lieben Landsleuten daheim“ – „Gespräch mit einem Meister“ (1952)	127
4.4 Schlüsse: Polgars Komik der Untertreibung und ihre scheinbare Bagatellisierung des Dargestellten	141
5. Albert Drach: <i>Das Beileid</i> (1993)	144
5.1 „Ein Autor ohne publiziertes Werk und ein Anwalt zunächst ohne Perspektiven“ – Biografie und nachexilische Publikationsgeschichte	144
5.2 Die „Anästhesie des Herzens“ als Bedingung der Komik im Nachexil ..	152
5.3 Die Komik der Form in Drachs <i>Beileid</i>	162
5.4 Literarischer Zynismus als „Effekt der Wirklichkeit“	184
5.5 „Eintritt in jene Anhäufung der Rührseligkeit und Hinterfotzigkeit“ – Komisierungen der nachexilischen Situation	200
5.6 Schlüsse: Die Komik der Selbstbehauptung in Drachs <i>Das Beileid</i>	216
6. Georg Kreisler	221
6.1 „Exil ist nicht traurig, sondern definitiv“ – Eigensinnige Reflexionen auf Exil und Remigration	221
6.2 Über die Schwierigkeit, neue Wurzeln zu schlagen – „Ich fühl mich nicht zu Hause“ (1966)	234

6.3 Zweifel am demokratischen Geiste der Gesellschaft – „Weg zur Arbeit“ (1968)	249
6.4 Das Nachexil auf dem Theater – <i>Heute Abend: Lola Blau</i> (1971)	260
6.5 „Aus der Tragödie eine Farce machen“ – Das absurde Nachexil im Roman <i>Der Schattenspringer</i> (1996)	282
6.6 Schlüsse: Kreislers nachexilische Komik als pessimistische Gesellschaftskritik	297
7. Schlussbetrachtung: Geistige Freiheit in widrigen Verhältnissen	300
Bibliografie	308

Danksagungen

Prof. Dr. Doerte Bischoff, Prof. Dr. Primus Heinz Kucher, Prof. Dr. Malte Thran, Sebastian Partsch, Hendrik Otremba, Carla Swiderski, Andreas Löhner und die Walter-A.-Berendsohn-Forschungsstelle für Exilliteratur, Prof. Dr. Peter Tiedeken, Björn Hartwig, Anna Maria Resch, Alexander von Hörsten, David & Clara Wulf und besonders Friedhild & Ludger Wulf.

1. Einleitung

*Dadurch macht sich der Mensch leidlich hieb- und stichfest.
In der fürchterlichsten Situation neigt er zu Witzen.¹*

Über Komik und Pathos in der Exilliteratur

„Aber Tote weinen nicht“ (UR 398), sagt sich Pierre Coucou in seiner einfachen Exilunterkunft in Nizza. Deutschland ist zwar besiegt und somit eine unmittelbare Lebensgefahr aufgehoben, doch ist er soeben von seiner großen Liebe abgewiesen worden. Er beschließt nun, da er dem Tod mehrmals nur knapp und mit viel Glück entgangen ist, sich selbst als Toten zu begreifen, dem als solchem das Leid und die Trauer nicht schaden können. Während er in seinem Bett liegt und sich das Weinen verbietet, nimmt er den Geruch von Gas wahr, das versehentlich von seinem Herd ausströmt. Statt nachzusehen beschließt er liegen zu bleiben: Als Toter ist er absurderweise gleichgültig gegenüber seinem Leben geworden, das er bis zuletzt vor dem Gastod rettete, den ihm die Nazis zugedacht hatten.

Mit dieser Szene und der Ungewissheit ihres Ausgangs endet der Exilroman *Unsentimentale Reise* des österreichischen jüdischen Autors Albert Drach, an den sich nahtlos sein Nachexilroman *Das Beileid* anschließt: Coucou, der eigentlich Peter Kucku heißt, ist nun ein namenloser Ich-Erzähler und erwacht als das Paradox eines lebenden Toten. Aus Sorge, sie müsse selbst die Kosten des verschwendeten Gases tragen, war es die Vermieterin seines Zimmers, die den Gashahn abdrehte: Sein Überleben ist ein einziger zynischer Witz.² Mit dem Satz „Aber Tote weinen nicht“ bezeichnet der Erzähler die Geisteshaltung, mit der er sich fortan den Widrigkeiten seines Lebens stellt: Insofern er eigentlich weinen möchte, bekennt er sich zu seinem empfundenen Leid, doch *beschließt* er, die Empfindung und ihren Ausdruck abzuwehren, indem er sich sagt, dass er gar nicht weinen *könne*. Stattdessen identifiziert er sich als gefühlloser Toter und immunisiert sich so gegen die Trauer und Aussichtslosigkeit: ein dem Gehalt nach selbstzerstörerischer Akt, in dem der Traurige seine Freiheit nur durch die vorgestellte Negation der Grundlage des Empfindens – gegen sich selbst also – herzustellen vermag. Durch diese geistig vollzogene „Anästhesie des Herzens“³ schafft er sich selbst, so die weitergehende Implikation, die Voraussetzung, in seiner prekären Lage Witze zu machen. Weil der Inhalt des Komischen von sich aus *too near the bone* wäre, bedarf es hierzu offenbar der Emanzipation vom Maßstab des Leidens. Der Umstand, dass sich der Protagonist dafür erst seinen Tod vorstellen muss, legt nahe, dass sich das Leid selbst zunächst der Komisierung verschließt, die Komik also erst durch die Befreiung vom Leid möglich wird.

¹ Döblin: *Schicksalsreise*, S. 47.

² Fetz: *Überleben als zynischer Witz*, S. 113.

³ Bergson: *Das Lachen*, S. 15.

Auf diese Weise erhebt Drachs Text einen impliziten Einspruch gegen die mit Blick auf die österreichische Exilliteratur aufgeworfene rhetorische Frage: „Wo sollte man im Leid denn Zuflucht nehmen, wenn nicht im Pathos?“⁴ Die so ausgedrückte These, das Pathos sei als ideelle „Zuflucht“ der Exilschriftsteller/innen nicht nur maßgeblich, sondern alternativlos, suggeriert eine Eigenschaft des Pathos, die dieses für die Leiddarstellung grundsätzlich prädestiniere. Zugleich aber *gibt* es komische Exiltexte, die offenbar in einen Gegensatz zum Pathos treten, insofern es als Allgemeinplatz gilt, dass Lachen und Weinen gegensätzlich aufzufassen sind, und daher dem oberflächlichen Blick nach ein Gegensatz zwischen Komik und Leid besteht. Es bedarf mithin einiger Überlegungen dazu, wodurch das Pathos, das in seiner altgriechischen Grundbedeutung ebenfalls das Leiden bezeichnet,⁵ allgemein bestimmt ist: Wird dieses nämlich bloß in negativer Lesart als „ein ungedeckter oder manipulativ eingesetzter falscher Gefühlsüberschwang“ oder im wertfreien Sinne als „eine starke Gemütsbewegung bzw. eine heftige Erregung“ verstanden,⁶ so bleibt weiterhin offen, was diese dezidiert pathetischen Gefühle und Erregungen ausmacht.

Aufschluss geben zwei für die Exilforschung bedeutsame Aufsätze. So schreibt Werner Vordtriede in seinen „Vorläufigen Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur“ von 1968 ausgerechnet Bertolt Brecht die „Erkenntnis“ zu,

daß der Verbannte und Verfemte pathetisch werden muß, will er nicht verstummen. Mit diesem pathetischen Ton schafft sich der Exilierte erst den notwendigen ethischen Raum, um überhaupt wieder als Mensch, als ein Individuum, das sich selbst besitzt, sprechen zu können.⁷

Vordtriede verweist auf den Zusammenhang des Pathetischen mit dem Ethischen und drückt zugleich den Inhalt der Ethik aus, die der Exilierte vertrete: Das durch die Nationalsozialist/innen bestrittene Mensch-Sein tritt als abstrakter ethischer Wert auf und damit als der höhere Zweck, dem „wieder“ Gültigkeit zu verschaffen sei. So unterstreicht Vordtriede gerade die Nicht-Identität von Pathos und Leid: Im Pathos drückt sich das Leiden darunter aus, dass dieser höhere Zweck, der dem Ideal nach das eigentliche Gesetz der Welt und des Individuums als Teils dieser Welt ausmacht, in ihr nicht gilt. Das Individuum leidet unter der am Ich manifesten Negation des Sinns. Diese ist – auch wenn sie als übereinstimmend gedacht wird – gerade nicht gleichbedeutend mit der Negation der Bedürftigkeit des Subjekts. Es ist, wie Hegel schreibt, das Leiden unter dem „Zwiespalt des sittlichen Zweckes und der Wirklichkeit“, in der sich das Höhere als dispensiert erweist und deswegen „statt seiner Wirklichkeit [...] die Unwirklichkeit, die Gesinnung, erreicht.“⁸ Während das *ethos* die dauerhaft eingeprägte sittliche Gesinnung des

⁴ Weinzierl: Zur nationalen Frage, S. 276.

⁵ Gessmann: Art. ‚Pathos/pathetisch‘, S. 724.

⁶ Jacob: Kahlschlag Pathos, S. 246.

⁷ Vordtriede: Vorläufige Gedanken zu einer Typologie, S. 569.

⁸ Hegel: Phänomenologie des Geistes, S. 348.

Subjekts ist, drückt das *pathos* „die passiv erlittenen, flüchtigen Eindrücke und vorübergehenden Affekte“ aus,⁹ die sich aus der Diskrepanz zwischen Gesinnung und Welt ergeben. Die flüchtigen pathetischen Affekte sind damit *Ausdruck* der dauerhaften ethischen Gesinnung, sie sind die Empfindung des Widerspruchs zwischen einem moralisch gewussten Sollen und seiner mangelnden Realisierung in einer davon abweichenden Welt: Pathos ist *moralisches* Leid.

Edward Said deutet in seinen „Reflections on Exile“ ebenfalls auf diesen allgemeinen Inhalt des Pathos. Er schreibt: „The pathos of exile is in the loss of contact with the solidity and the satisfaction of earth [...]“.“¹⁰ Das Pathos des Exils entspringt auch bei ihm einem zunächst als gültig vorausgesetzten, doch in der Realität als ungültig erfahrenen allgemeinen Maßstab, den er als die Beständigkeit und Befriedigung der Welt fasst. Das Pathos bezieht sich also nicht insofern auf das Subjekt, als dieses bloß sein partikular empfundenen Leid kundtut, sondern insofern es sein Leid als Verlust des Bezugs auf diese höheren Werte, als einen Widerspruch zur abstrakt gedachten „satisfaction of earth“ vorbringt: Das Leiden geht somit einerseits über das Subjekt hinaus, da dieses durch eine „besondere[] sittliche[] Macht“ bestimmt ist, andererseits gehört es aber dem moralisch bestimmten Subjekt, das gerade über seine bloße Partikularität und Besonderheit als Teil des Ganzen gedacht wird.¹¹

Im Pathos findet auf diese Weise eine Moralisierung des Leids statt. Daraus ergibt sich ein erster Hinweis darauf, warum Komik in dieser Hinsicht als besonderer Widerspruch erscheint: Es wird nicht nur der Maßstab des Leids negiert, durch die Komik wird der moralisch anerkannte Maßstab, das *höhere* Leiden, „beleidigt“. Wo komische Schreibweisen in der Exilliteratur als unpassend und verharmlosend aufgefasst werden, zeigt sich genau dies: dass die Moralisierung des Leids in einen Widerspruch zur Komisierung des Leids gestellt wird. So konstatieren Frithjof Trapp und Franz Norbert Mennemeier im Jahre 1980:

In gewisser Hinsicht trifft freilich zu, daß jede komödienhafte Behandlung des nationalsozialistischen Gegenstands ihr Thema verfehlen mußte. Der Nationalsozialismus, zumal unter dem Gesichtswinkel seiner erst nach und nach ins Bewußtsein tretenden Folgen betrachtet, hat schlechterdings nichts, was lachen macht. Den Autoren des Exils lag paradoxerweise (denn sie hatten Schlimmes erlebt) angesichts des Nazi-Faschismus die Möglichkeit, über ihn zu lachen, im allgemeinen doch noch näher als den Heutigen – vorausgesetzt, sie verfügen noch über etwas wie ein historisches Gedächtnis.¹²

Trapp und Mennemeier gehen von einer grundsätzlichen Inadäquanz komischer Darstellungen des Nationalsozialismus und des Exils aus. Dabei gerät ihr Urteil, der Nationalsozialismus habe „nichts, was lachen macht“, in einen unmittelbaren Widerspruch zu ihrem eigenen Befund, dass Exilautor/innen auch Komödien

⁹ Zumbusch: Probleme mit dem Pathos, S. 8.

¹⁰ Said: Reflections on Exile, S. 179.

¹¹ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, S. 540.

¹² Mennemeier/Trapp: Deutsche Exildramatik 1933-1950, S. 76.

hervorgebracht haben. So wird kenntlich, dass auch die beiden Literaturwissenschaftler von einem *moralischen* Unvereinbarkeitsbeschluss aus argumentieren und eben nicht auf die sachliche Unmöglichkeit komischer Exilliteratur hinweisen.

Die in der These von der Alternativlosigkeit des Pathos unterstellte Moral wurde besonders radikal von Theodor W. Adorno formuliert, der die angenommene Unvereinbarkeit als „Unrecht“ ausdrückt: „Das Unrecht, das alle heitere Kunst [...] begeht, ist wohl eines an den Toten, am akkumulierten und sprachlosen Schmerz.“¹³ Damit argumentiert er, alle heitere Kunst – und das ist hier nicht gleichbedeutend mit komisch, sondern meint im weitesten Sinne versöhnlich –, somit auch die der Überlebenden, bedeute eine abstrakte, pietätlose Schädigung der Toten. Zugleich schließt er aus, dass sich der Schmerz in der heiteren Kunst überhaupt versprachlichen könne. Insofern Tote aber nicht geschädigt werden können, handelt es sich um die empfundene Negation des Sinns, der mit ihrem Tod assoziiert wird. Die angenommene Schädigung betrifft also nicht die Toten, sondern das Andenken, das in der Nachwelt für kulturell-moralisch angemessen erachtet wird. Die reale Auslöschung menschlichen Lebens durch das nationalsozialistische Deutschland identifiziert Adorno mit einem moralischen „Unrecht“, also der Verletzung eines Rechts, das er als unstaatliches und überhistorisches annimmt. Damit verwischt Adorno den Unterschied zwischen der Bestreitung von (elementaren) Lebensbedürfnissen und der Verletzung eines (imaginären) höheren Rechts als Grund des Leidens.

An anderer Stelle meint Adorno, es gäbe nichts „Harmloses zwischen Himmel und Erde, das erlaubte, belacht zu werden“, weswegen der Humor als ästhetisches Medium „veraltet“ und „widerlich“ sei.¹⁴ Ganz im Sinne des Aristotelischen Diktums, demnach die Komödie stets nur unbedeutende Inhalte behandle, während es die Tragödie mit bedeutendem Inhalt zu tun habe,¹⁵ wurden solche Texte, die das Fatale und Katastrophale auf unterschiedliche Art ins Komische ziehen, dem Verdacht ausgesetzt, in ihnen werde „mit Entsetzen Scherz getrieben“,¹⁶ womit sich der Vorwurf auf die simple Kritik einer Pietätsverletzung zusammenkürzt: Der Kunst wird die belustigte Verhöhnung der Toten unterstellt.

Schon etwa 150 Jahre vor Adorno hatte hingegen der Exilant Heinrich Heine konstatiert: „Die kolossalen Schmerzen wären nicht zu ertragen ohne solche Witzreißerey und Persiflage! Der Ernst tritt um so gewaltiger hervor, wenn der Spaß ihn ankündigt.“¹⁷ Damit profiliert Heine das Komische zum einen als eine subjektive Umgangsweise mit dem erlittenen Schmerz, die wie in Albert Drachs Roman eine Linderung verschafft, zum anderen als eine ästhetische Darstellungsweise, die eine Fallhöhe zum Ernst herstellt, welcher dadurch gerade *in* seiner Ernsthaftigkeit ausgedrückt werde.

¹³ Adorno: Ästhetische Theorie, S. 66.

¹⁴ Adorno: Noten zur Literatur, S. 300.

¹⁵ Aristoteles: Poetik, S. 9.

¹⁶ Preisendanz: Zum Vorrang des Komischen, S. 154.

¹⁷ Heine: Englische Fragmente, S. 269.

Ungeachtet dieses von Heine angeführten Potentials komisierender Verfahren hat die Literatur der vor dem Nationalsozialismus geflohenen Autor/innen vor allem die tragische Dimension des Exils betont, die im Topos der Klage und Trauer über Verlust, Abschied und die Distanz von Heimat und Sprache sowie im Topos der Krankheit ihren Ausdruck fand.¹⁸ Die Fokussierung auf Melancholie und Trauer als Modi der Darstellung erhielt deswegen auch in der Exilliteraturforschung Vorrang,¹⁹ sodass die Exilkomik weitgehend ein Desiderat geblieben ist.²⁰

Komische Schreibverfahren stellen in der Exilliteratur somit eher ein Randphänomen dar: Wurden bis zur Mitte der Dreißigerjahre im Exil noch einige satirische, in aufklärerisch-entlarvender Absicht verfasste Auseinandersetzungen mit dem nationalsozialistischen Deutschland verfasst, so nahmen diese ab dem Zeitpunkt ab, als sich die Macht der Nationalsozialist/innen als konsolidiert erwies. Die dieser Literatur zugedachte Funktion als ideelle „Waffe“ zeigte sich nun als untauglich:²¹ Der etablierten Staatsmacht war nicht durch literarische Bewusstseinsarbeit beizukommen. Statt eben solcher gezielter satirischer Kritik, die den faschistischen Staat und seine Akteure ins Visier nahm, wurde stattdessen nun vermehrt die subjektive Erfahrung des Exils zum literarischen Hauptsujet,²² welches zumeist vom Nationalsozialismus als ihrer Ursache entkoppelt wurde. Gemäß Vordtriedes These begaben sich die Exilschriftsteller/innen hauptsächlich in den „ethischen Raum“, den sie sich mit ihrem pathetischen Ton schufen.²³ Dass dies allerdings nicht alternativlos geschah, beweisen nicht nur komische Exilromane etwa von Alfred Döblin, Veza Canetti und Albert Vigoleis Thelen;²⁴ dies zeigt sich ebenso anhand komischer Exiltexte, die wie Albert Drachs Roman *Das Beileid* die Zeit nach 1945 thematisieren und sich damit auf eine neu entstandene historische Situation beziehen, die durch die besondere, dem „Nachexil“ eigene Dialektik geprägt ist: Erst *durch* die zum Positiven gewandelte Konstellation, in der der Naziterror, der die Flucht einst erzwang, nun vorbei und damit die Flucht-

¹⁸ Wagner: *Babylon – Mallorca*, S. 4f.

¹⁹ Wagner: *Babylon – Mallorca*. S. 8. Zuvor: Loewy: Zum Paradigmenwechsel in der Exilliteraturforschung, S. 211: „Mit der Bedeutung, die Auschwitz etwa seit Beginn der achtziger Jahre für das öffentliche Bewußtsein der Erben sowohl der Opfer- als auch der Täterseite gewann, hat das (insbesondere jüdische) Leidens- und Opfermotiv gegenüber dem Widerstandsmotiv eine vermehrte Beachtung auch in der Exilforschung gefunden und eine davon weitaus unabhängige Dignität erhalten.“

²⁰ Mit seiner 2017 veröffentlichten Dissertation *Babylon – Mallorca. Figurationen des Komischen im deutschsprachigen Exilroman* hat Moritz Wagner einen ersten wichtigen Beitrag zur Erforschung der Exilkomik geleistet.

²¹ Allerdings wurden noch während des Zweiten Weltkriegs vom Deutschen Dienst der BBC im Rahmen des sogenannten *psychological warfare* Radiosatiren ausgestrahlt, die sich an Hörer/innen in Nazideutschland richteten, darunter auch insgesamt 58 Ansprachen des exilierten Thomas Mann, die mitunter ironisch und sarkastisch formuliert waren. Wagner: *Babylon – Mallorca*, S. 107.

²² Wagner: *Babylon – Mallorca*, S. 107.

²³ Vordtriede: Vorläufige Gedanken zu einer Typologie, S. 569.

²⁴ Vgl. Wagner: *Babylon – Mallorca*.

ursache aufgehoben ist, tritt die Beschädigung des Subjekts in ihrem ganzen Ausmaß und als irreparabel hervor.

Nachdem das Exil lange Zeit eng gefasst wurde als die Dauer, in der die jeweiligen Fluchtursachen wirksam sind, erfuhr der Exilbegriff zu Beginn der Neunzigerjahre eine von Ernst Loewy vorgeschlagene Weitung, derzufolge dieser nun als „zeitlich gleichsam unbegrenzte[s] Exil[]“ gefasst wurde.²⁵ Die Vorstellung vom prinzipiell lebenslangen Exil geht allerdings über die gewandelten Bedingungen hinweg, die sich aus dem Wegfall der historischen Fluchtursachen ergeben. Durch diesen Wegfall ist die Notwendigkeit aufgehoben, sich außerhalb des Staates aufzuhalten, dessen ausübende Gewalt die Flucht einst erzwang. Von nun an kann die Remigration erwogen werden, unabhängig davon, ob die Möglichkeit der Rückkehr genutzt und wie sie dann subjektiv erlebt wird. Diese neu entstandene (Schreib-)Situation ist genauer als *Nachexil* zu bezeichnen und bildet bis heute ein Forschungsdesiderat.²⁶

Das Leiden des Nachexils, das in der Literatur seinen Ausdruck findet, ist das Leiden unter dem Heimatverlust, der jetzt als definitiv erscheint. Damit sind zwei zeitliche Ebenen berührt: Das Leid bezieht sich zum einen – bisweilen nostalgisch – auf die Vergangenheit, der dasjenige angehört, was sich im Angesicht des Verlustes als Mangel erweist und sich mitunter als Vorstellung einer einstmaligen „heilen Welt“ vergegenwärtigt; zum anderen bezieht es sich auf die Gegenwart, in der die Exilierung für die von ihr Betroffenen weiterhin konkrete Nachwirkungen zeitigt: Nachdem die Fluchtursachen aufgehoben sind, tritt der irreparable Bruch in der Kontinuität des eigenen Lebenslaufes hervor, der sich etwa darin äußert, dass die berufliche Karriere abgeschnitten ist und nicht unmittelbar fortgesetzt werden kann, dass die Remigrant/innen in ihrem Herkunftsland oft weiterhin mit Feindlichkeit konfrontiert sind, und dass sich Vertrautheit und Zugehörigkeit weder am neuen Wohnort noch am Herkunftsort einstellen. Neben der Betrachtung dieser realweltlichen Referenzen, die die Autor/innen biografisch betrafen und sodann – sich von den schreibenden Subjekten lösend – inhaltlich-thematisch Eingang in ihre Texte fanden, entsteht daraus der genuin literaturwissenschaftliche Anspruch, die Analyse nachexilischer Texte auch in textästhetisch-struktureller Hinsicht zu leisten.²⁷ Gleichwohl kann es die Poetik des *Nachexils* ebensowenig geben wie die Poetik des *Exils*, insofern aus einem darzustellenden Stoff nicht schon eine bestimmte Weise der Darstellung notwendig folgt.

Mit der hier einsetzenden Erforschung der spezifisch nachexilischen Schreibsituation richtet sich der Fokus auf Autor/innen, die bisher noch nicht oder kaum in der Exilforschung ihren Platz gefunden haben. Dies trifft auf die drei Wiener Autoren Alfred Polgar, Albert Drach und Georg Kreisler zu, die mit dem soge-

²⁵ Loewy: Von der Dauer des Exils, S. 318.

²⁶ Gegenwärtig entsteht ein von Bettina Bannasch und Katja Sarkowsky initiiertes, für 2020 angekündigter Sammelband aus der Reihe *Jahrbuch Exilforschung*, der sich erstmals der Erforschung des Nachexils widmet.

²⁷ Bronfen: Exil in der Literatur, S. 171.

nannten Anschluss Österreichs ans Deutsche Reich aufgrund ihrer jüdischen Herkunft ins Ausland fliehen mussten. Ihre Texte wurden von der Exilforschung noch nicht oder kaum beachtet, wie sie überhaupt in der Literaturwissenschaft wenig vertreten sind. Die Analyse ihrer Texte wiederum erfordert die Erschließung des Komischen als einer ästhetischen Strategie der Exilliteratur. Damit geben die Texte dieser Autoren dem rein empirischen Befund Bernhard Fetz' recht, der die zwei als gegensätzlich gedachten Schreibweisen den unterschiedlichen Nachkriegsliteraturen in der Bundesrepublik und in Österreich zuordnet:

Anders als die oft moralisierende und in aufklärerisch didaktischer Absicht geschriebene deutsche Literatur der 1950er Jahre und 1960er Jahre ist die Auseinandersetzung der österreichischen Literatur mit dem faschistischen österreichischen Ständestaat (1934-1938), mit Nationalsozialismus, Exil und der dumpfen Provinzialität im Österreich der Nachkriegszeit wegen ihrer formalen Radikalität und ihrer zynisch satirischen Energie nach wie vor provozierend [...].²⁸

Auf das provozierende Moment wurde in der Forschung und insbesondere jener zu Drach und Kreisler immer wieder hingewiesen. So schreibt die Drach-Biografin Eva Schobel: „Das Ungeheuerliche wird durch eine Erzählweise unterlaufen, die – gemessen am tragischen Gegenstand – als Regel- und Tabubruch empfunden werden kann und von manchen Rezensenten auch so aufgefaßt wurde.“²⁹ Bernhard Fetz stellt dies wiederum in einen Zusammenhang mit Drachs Erfolglosigkeit auf dem Literaturmarkt:

Drachs Umgang mit dem Nationalsozialismus steht quer zu allen moralischen und ästhetischen Konventionen einer Aufarbeitungs- oder einer Aufbauliteratur. Die scheinbar zynische Behandlung moralisch aufgeladener Themen wie Nationalsozialismus und Sexualität provozierte Widerstände bei Verlagen, Lesern und Kritikern.³⁰

Und André Fischer mutmaßt über den Grund der Randstellung, die Albert Drachs Literatur einnimmt: „Oder war der Grund Drachs Sprache, die gegen das zwar nie ausgesprochene, aber doch oft unterschwellig vorhandene Postulat der Angemessenheit bei heiklen Themen permanent verstößt?“³¹ Diese Erwägungen plausibilisieren sich insbesondere im Lichte des wirkmächtigen, von Adornos Kritischer Theorie ausgehenden Diskurses um „Gedichte nach Auschwitz“, in dem der Literatur nach 1945 ein Frevel an den nationalsozialistischen Gräueln unterstellt wurde. Weil für Adorno diese Position a priori feststand, d.h. ohne Ansehung der betreffenden Literatur, genügt sie jedoch nicht als wissenschaftliches Urteil. Der wissenschaftlichen Analyse dieser Literatur sind solche Prämissen vielmehr abträglich: „Freilich geht es uns nicht um eine moralische Bewertung, nicht um Frei- oder Schuldspruch, nicht um normative Urteile, sondern darum, die Phänomene

²⁸ Fetz: Überleben als zynischer Witz, S. 115.

²⁹ Schobel: Albert Drach, S. 168.

³⁰ Fetz: Überleben als zynischer Witz, S. 120.

³¹ Fischer: Die Eintracht des Vergessens, S. 256.

erst einmal zu beschreiben und zu interpretieren“,³² so formulieren Margrit Frölich, Hanno Loewy und Heinz Steinert einleitend zu ihrem Sammelband zu Filmkomödien über den Nationalsozialismus die Aufgabe der Forschung.

Die für die Erfassung dieser Phänomene also notwendige Erschließung des Komischen sieht sich jedoch aufs Neue gespaltenen Forschungsmeinungen ausgesetzt, die sich im Wesentlichen zwei Richtungen zuordnen lassen: Eine Abteilung der Komikforschung geht davon aus, dass mit dem ästhetischen Verfahren der Komisierung, der sich kein Gegenstand grundsätzlich verschließe, die Komik zu einer *Eigenschaft des Gegenstandes* werde, welcher sowohl im Konkreten zu analysieren wie auf einen allgemeinen Begriff zu bringen sei, auch wenn über diesen kein Konsens besteht. Die andere Richtung der Komikforschung verweist auf die subjektiven Faktoren beim Komisch-Finden und vertritt die entgegengesetzte Auffassung, „dass Komik im Auge des Betrachters entstehe und sich deshalb einer Bestimmung mit allgemeinem Anspruch entziehe.“³³ Dieses kontextualistische Verständnis von Komik wiederum bestreitet Komik als Eigenschaft eines Gegenstandes und verlegt sie vollständig in die *subjektive Auffassung* von ihm, womit Komik als literaturwissenschaftlicher Gegenstand implizit infrage gestellt ist, da sie nicht mehr als Qualität literarischer Texte betrachtet wird.

Im Lichte dieser noch nicht näher betrachteten Kontroverse zwischen gegenstandsbezogenen und rezeptionsbezogenen Theorien des Komischen erscheint es nun fraglich, ob das Urteil vorauszusetzen ist, es handle sich in den Texten von Polgar, Drach und Kreisler überhaupt um komische Schreibweisen. In der Forschungsliteratur zu den Autoren ist dieses Urteil jedoch unumstritten: So wird Alfred Polgar von Eva Philippoff eine „grundlegend humorvolle, ja witzige Ausdrucksweise“ attestiert.³⁴ Colin Beaven urteilt, Kreislers Chansons seien charakterisiert durch „the whimsical, surreal, funny, and irreverent to the savage and rebarbative.“³⁵ Und über Albert Drach wiederum erwägt Wolfgang Preisendanz ausführlich die Leistungen des Komischen, das angesichts seines Stoffes den Zusammenhang mit dem Leid mitnichten aufkündige, wodurch hier das zitierte Diktum Heines anklingt:

„Le comique arrivé à l'extrême, le comique qui ne fait pas rire [...] c'est la dernière des tristesses“, notierte Flaubert. Das Paradox einer vis comica, die nicht lachen macht, als letzte der Traurigkeiten: dies prägt auch Albert Drachs Schreiben. Zynischer Humor, humoristischer Zynismus erscheinen darin als eine Möglichkeit pathosfreier „Trauerarbeit“ und, soweit es um Autobiographisch-Zeitgeschichtliches geht, subjektiver „Vergangenheitsbewältigung“.³⁶

³² Frölich/Loewy/Steinert: Lachen darf man nicht, lachen muss man, S. 9.

³³ Kindt: Literatur und Komik, S. 8f.

³⁴ Philippoff: Alfred Polgar, S. 296.

³⁵ Beaven: Multiple Exile, S. 139f.

³⁶ Preisendanz: Die grausame Zufallskomödie der Welt, S. 118.

Die drei Forschungsmeinungen behandeln das Komische als textliche Eigenschaft und befinden also, dass die Texte selbst komisch *sind* und nicht bloß von ihnen subjektiv komisch gefunden werden. Damit hat es eine Analyse von Texten der Autoren mit gleich zwei wissenschaftlichen Unklarheiten zu tun: Sie bedürfen einer Klärung sowohl des Nachexils wie des Komischen. Während die Klärung des Ersteren noch grundsätzlich aussteht, erheben die hier anzustellenden Reflexionen auf den allgemeinen Charakter des Komischen einen Einspruch gegen das im Laufe des 20. Jahrhunderts gewachsene „Unbehagen an der Absicht, das Komische auf den Begriff bringen zu wollen [...]“.³⁷ Die Analyse der Primärtexte hat sodann zu ermitteln, wie mit einem Gegenstand verfahren wird, wenn er komisch *gemacht* wird, und so das grundsätzliche Urteil einer Inadäquanz von Komik und Exil durch das Urteil darüber zu ersetzen, was komisierende Verfahren leisten, wenn sie *als* dem Gegenstand adäquat eingesetzt werden.

Gegenstand der Exilliteraturforschung ist Literatur, die von Exilant/innen verfasst ist und/oder das Exil zum Thema macht.³⁸ Das heißt, ihr Dasein verdankt sich einem außerhalb der Kunst liegenden Grund: der durch eine politische Gewalt erzwungenen Flucht aus einem Staat. Wo das Exil literarischer Stoff ist, beweist sich somit Gilbert K. Chestertons metaphorisches Diktum über den Zusammenhang zwischen Kunst und Wirklichkeit, demnach zwar „zwischen der Erde und dem Baum, der seine Wurzeln in der Erde hat, ein wesentlicher Unterschied besteht“, dieser Baum aber nicht „wachsen könnte, wenn seine Wurzeln in der Luft hingen.“³⁹ Die Analyse des „Baums“ der Exilliteratur ist somit zugleich eine Befassung mit der „Erde“ ihrer außerkünstlerischen Wirklichkeit, um so „die Literatur als einen Teil jenes größeren Ganzen zu verstehen, dem sie Ausdruck verleiht“,⁴⁰ wie Ernst Loewy schreibt. Elisabeth Bronfen hat diesen Gedanken wiederum auf die poststrukturalistische Theorie bezogen: „Man könnte mit Roland Barthes sagen: Es haftet bei diesem Thema die reale Referenz am künstlerischen Zeichen.“⁴¹ Dennoch geht es bei einer solchen Betrachtung weniger um „den Rückbezug auf die Instanz des Subjekts, dem politische und weltanschauliche Überzeugungen ebenso wie Empfindungen zugerechnet werden können“,⁴² sondern um die Art und Weise, wie diese getrennt vom künstlerischen Subjekt in den

³⁷ Kindt: Literatur und Komik, S. 8.

³⁸ Als Exilliteratur galt die meiste Zeit die Literatur von Exilant/innen. In neuerer Forschung hat Gregor Streim darauf hingewiesen, dass damit eine „Vorstellung von einer wesenhaften Einheit“ von Exiltexten unterstellt werde. Aus der gemeinsamen Erfahrung ergebe sich aber nicht zwangsläufig eine ähnliche Haltung oder Poetik der Autor/innen, „keine gemeinsame literarische oder weltanschauliche Tendenz“ abseits der „grundsätzlichen Ablehnung des Nationalsozialismus“. Streim argumentiert deswegen für einen Begriff von Exilliteratur, als dessen Zuordnungskriterium allein *das thematische Vorkommen des Exils* gilt. Im hier analysierten Korpus fallen thematisches Vorkommen und biografische Erfahrung der Autoren zusammen. Streim: Deutschsprachige Literatur 1933-1945, S. 137.

³⁹ Chesterton: Verteidigung des Unsinn, S. 28f.

⁴⁰ Loewy: Von der Dauer des Exils, S. 314.

⁴¹ Bronfen: Die Kunst des Exils, S. 382.

⁴² Bischoff: Avantgarde und Exil, S. 108.

Texten selbst ihren ästhetischen und inhaltlichen Ausdruck finden. Die Erforschung von Exilliteratur bedarf somit notwendigerweise der wissenschaftlichen Ermittlung der realen Referenzen, auf die die Texte verweisen und die daher die Exilforschung immer wieder dazu veranlassen, auch Reflexionen abseits ihres Forschungsfeldes im engeren Sinne anzustellen.

Diese allgemeine theoretische Annäherung an den Forschungsgegenstand legt nahe, dass die Texte nicht aus ihrem historischen Kontext zu lösen, sondern im Gegenteil dezidiert historisch zu verorten sind. Daher versperren sie sich etwa der Methode der Dekonstruktion, wie sie von Jonathan Culler in seinem „Plädoyer für die Überinterpretation“ formuliert wird: An einen Text seien insbesondere die Fragen zu richten, die er selbst nicht explizit aufwirft,⁴³ um derart stets „etwas Neues [zu] entdecken [...] über den Text sowie über die Kodes und Praktiken, die einen für die Leserrolle befähigen.“ Er schlägt ausdrücklich ein „willkürliches Verfahren“ vor, „den Text zu zergliedern“.⁴⁴ Exiltexte referieren jedoch auf etwas *Bestimmtes*. An sie sind keine beliebigen Fragen zu stellen, die mittels methodischer Überinterpretation zu bestimmen suchen, was *nicht* in ihnen enthalten ist. Im Zuge eines *close-readings*, bei dem der jeweilige literarische Text als Forschungsobjekt im Zentrum des Interesses steht,⁴⁵ ist zu analysieren, was die Texte explizit und zentral ausmacht, d.i. *was* sie *wie* zur Darstellung bringen und was die genuin literarischen Mittel für den jeweiligen Inhalt leisten.

Als Ausgangspunkt zur Bestimmung des Nachexils als *Heimatverlust* im Lichte einer (theoretisch möglichen oder praktisch erprobten) Heimkehr ist die Betrachtung des Heimatbegriffs zugrunde zu legen. Die Heimat bleibt als Bezug der Exilierten noch im Ausland virulent und ist gleichzeitig die Grundlage nationaler Identitätsbildung, der die Unterscheidung von Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit implizit ist und die im nationalistischen Denken auf diese Weise das Exil der „Nicht-Zugehörigen“ begründet. Deswegen sind auf verschiedene Facetten des Heimatbegriffs zu schließen: Diese sind für die Klärung der Sache als die materialistische und die idealistische Begriffsseite zu trennen, auch wenn sie in den Heimatvorstellungen als Einheit auftreten.

Die Kategorien Heimat und nationale Identität sind sowohl in Deutschland wie in Österreich insbesondere in den vergangenen Jahren wieder verstärkt ins öffentliche Gespräch geraten. Auf die Aktualität der Ausführungen ist somit nicht im Einzelnen hinzuweisen: Sie erschöpft sich nicht in dem in der Exilforschung häufig angeführten Hinweis, dass heute Geflüchtete in dem Land Schutz suchen, das einstmals selbst Menschen zur Flucht zwang; vielmehr gilt es, darüber hinausgehend die Logik zu analysieren, mit der Menschen, die mit ihren Anliegen praktisch auf die gleiche Staatsmacht verwiesen sind, ihre nationale Identität als An-

⁴³ Culler: Ein Plädoyer für die Überinterpretation, S. 126: „Wie verhält er sich zu anderen Texten und Praktiken? Was verbirgt oder unterdrückt er? Was fördert oder schützt er?“

⁴⁴ Culler: Ein Plädoyer für die Überinterpretation, S. 133.

⁴⁵ Wenzel: Art. ‚New Criticism‘, S. 192f. Wie aus den vorangestellten Überlegungen hervorgeht, ist jedoch von dem seitens der Theoretiker/innen des New Criticism getroffenen *Vorentscheid* abzusehen, programmatisch nach Mehrdeutigkeit suchen zu wollen.

spruch darauf vorbringen, von eben dieser Macht bevorzugt behandelt zu werden (vgl. das neue „Wir sind das Volk“), und/oder in ihrem Namen gegen Hinzukommende radikal werden.

Die aus literarischen Texten zu entwickelnden Heimatreflexionen sind weiter deswegen zugrunde zu legen, da die mit der Heimat verbundenen Vorstellungen im Nachexil nach wie vor virulent sind: Der in der Literaturwelt geführte Diskurs um die Rückkehr der Exilschriftsteller/innen dreht sich nach 1945 weiterhin um Fragen der Zugehörigkeit und der nationalen Identität, die sich – wie etwa die nicht-exilierten Autor/innen Frank Thiess und Walter von Molo argumentierten – am geografischen Aufenthaltsort oder am zu erbringenden Dienst an der nationalen Allgemeinheit ermesen sollte. Die daraufhin vorgebrachten Repliken, etwa seitens Thomas Mann, zeigen zudem, dass auch einige Exilschriftsteller/innen affirmativ auf eben diese Kategorie rekurrten, aus ihrer empfundenen Verantwortung jedoch andere Schlüsse zogen.

An die Betrachtung der Debatte um die *Aufgabe* der Literatur schließt sich die Frage nach der *Ästhetik* der Literatur an. Wie bereits deutlich wurde, unterscheiden sich komische Exiltexte von der vorherrschenden ästhetischen Konvention, sodass diese zunächst näher zu beschreiben ist. Darüber hinaus gilt es zu fragen, wie diese Konventionierung überhaupt erfolgte. Entscheidende Anhaltspunkte liefert der wirkmächtige, von Adorno ausgehende Diskurs um die Literatur nach 1945, in der er die aporetische Gleichzeitigkeit der Undarstellbarkeit *und* Darstellungsnotwendigkeit der nationalsozialistischen Gräueltaten konstatierte.⁴⁶ Mit seinen Überlegungen wandte er sich auch ausdrücklich an die „Verschonten“,⁴⁷ zu denen er selbst zählte, womit seine negative Moralphilosophie auch als eine Philosophie des Nachexils lesbar wird. Die Ästhetik eines Großteils der Literatur, die über Nationalsozialismus und Exil entstand, nahm diese Aporie als Strukturelement in sich auf und wandte sich indirekten Schreibweisen zu, die von einem pathetischen Ton geprägt waren. Komisierende Schreibweisen hingegen sind in ihrer Abgrenzung gegenüber dieser ästhetischen Konventionierung mit Viktor Šklovskij als eine „Entautomatisierung“ zu verstehen, die eine „Unterbrechung, [...] Ruptur im Sinne des Ausbrechens aus einer durch Wiederholung stabilisierten Struktur“ bewirkt,⁴⁸ um so „ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen [...]“.⁴⁹

Ungeachtet des vernichtenden Fundamentalurteils über die Kunst „nach Auschwitz“ reflektierte Adorno zusätzlich die Möglichkeiten heiterer und komischer Kunst. Ausstehend ist eine kritische Analyse der immanenten Plausibilität dieser moralischen Urteile und Aporiekonstruktionen, in der ihre eigenen Widersprüche kenntlich werden. Diese Analyse antwortet auf die Aufforderung Moritz

⁴⁶ Adorno: Die Kunst und die Künste, S. 452: „Während die Situation Kunst nicht mehr zuläßt – darauf zielte der Satz über die Unmöglichkeit von Gedichten nach Auschwitz –, bedarf sie doch ihrer.“

⁴⁷ Adorno: Negative Dialektik, S. 355f.

⁴⁸ Eke: Der Witz als ästhetische Entautomatisierung, S. 333.

⁴⁹ Šklovskij: Kunst als Verfahren, S. 15.

Wagners, der in seiner Arbeit über komische Exilromane konstatiert, dass die sachlich besehen redundante Frage, ob sich „angesichts der existentiellen Verbanungserfahrung, des nationalsozialistischen Terrors, der Shoah lachen“ lasse, immer wieder an komisierende Verfahren in der Exilliteratur zu richten sei.⁵⁰ Die kritische Betrachtung von Adornos Ausführungen ermöglicht sodann eine Lektüre komischer (Nach-)Exiltexte, die das ästhetische Potential des Komischen zu ermitteln sucht.

Die dafür erforderliche Bestimmung des Komischen sieht sich einigen Einwänden gegenüber, die die „Theoriefähigkeit“ des Gegenstands grundsätzlich bestreiten. Nicht nur, dass ein solches Urteil einen Selbstwiderspruch darstellt, da die These mangelnder Theoriefähigkeit selbst eine theoretische Aussage über das Komische ist; die angeführten Gründe gegen die Theorietauglichkeit erweisen sich ihrerseits als gewinnbringende Ausgangspunkte einer Theorie, die erläutert, was das *Allgemeine* am Komischen ist, durch das es in all seinen konkreten Erscheinungsformen bestimmt ist. Dies schafft die theoretischen Voraussetzungen für die Analyse der *besonderen* Weisen, mit denen die Autoren Komik erzielen.

Die bei jüdischen Autor/innen häufig angelegte Kategorie des jüdischen Witzes verfügt hingegen über einen nur begrenzten Aussagewert zur Funktionsweise der jeweils gemeinten Komik. Es zeigt sich, dass im jüdischen Witz keine spezifisch jüdische Witztechnik vorliegt, sondern dass der Witz umgekehrt als Indizien-schluss auf die jüdische Identität fungiert und sich der Begriff deswegen nicht als analytische Kategorie eignet.

Die Primäranalysen ausgewählter Texte von Polgar, Drach und Kreisler, die sich komisierend auf die Situation nach 1945 unter dem Gesichtspunkt von Exil, Heimatverlust und Remigration beziehen, widmen sich einem gattungsmäßig heterogenen Textkorpus, das aus Prosaminaturen, Liedtexten, Romanen sowie einem Theaterstück besteht. Ihre zum Teil äußerst verschiedenen komischen Verfahrensweisen werden zu je verschiedenen ästhetischen Zwecken eingesetzt und behandeln sowohl die innere wie die äußere Situation des Nachexils: Die Dialektik von Selbstverlachtung und Selbstbehauptung bei Albert Drach steht neben der Gesellschaftskritik Georg Kreislers und den Komisierungen der von Alfred Polgar thematisierten konfliktbeladenen Kommunikation zwischen den Opfern auf der einen und den Täter/innen und Nicht-Exilierten auf der anderen Seite.

Im Zuge dieser Analysen sind zudem Eigenschaften der Primärtexte einzuführen, die nicht unmittelbar das Nachexil behandeln oder Komik erzeugen, sich jedoch als Voraussetzungen der zu analysierenden nachexilischen Komik erweisen: So wird etwa die bisherige Forschung zu Albert Drachs charakteristischem Protokollstil weiterentwickelt, dessen „anästhesierte Optik“⁵¹ eine Prämisse seiner Komik im Angesicht des Schreckens darstellt. Für die Betrachtung von Georg Kreislers Musiktheaterstück *Heute Abend: Lola Blau* sind wiederum Überlegungen zur Montage-technik anzustellen, die sich mit dem Komischen die Strukturan-

⁵⁰ Wagner: Babylon – Mallorca, S. 359.

⁵¹ Preisendanz: Die grausame Zufallskomödie der Welt, S. 115.

logie teilt, „daß sie sachlich ganz verschiedenartige, vereinzelte und aus dem Zusammenhang gerissene Stücke der Wirklichkeit überraschend zusammenstellt“,⁵² wie Georg Lukács schreibt. In einer abschließenden Betrachtung sind zuletzt die allgemeinen Züge zu ermitteln, die den komischen Nachexiltexten gemein sind und die auf diese Weise mögliche Anknüpfungspunkte für die Forschung zutage treten lassen.

⁵² Lukács: Es geht um den Realismus, S. 328.

2. Nachexil

„Ihr habt nur die Heimat verloren.“ Nur. (KS1 214)

2.1 Zum Verhältnis von Heimat und Exil

„Nach Jahren kam, verstört, ich wieder her; / der alten Gassen manche sind nicht mehr, / der Ringturm kantig sich zum Himmel stemmt: / erst in der Heimat bin ich ewig fremd.“¹ So bringt der Wiener Exildichter Theodor Kramer die Erfahrung des Heimatverlusts lyrisch zum Ausdruck: Die Heimat wird verhandelt als das *Woher* der Flucht und das *Wovon* der Entfremdung. Diese Entfremdung tritt aber „erst in der Heimat“, also nachdem diese erneut aufgesucht werden konnte, als endgültig zutage. Erst im Lichte einer erprobten Rückkehr ist sich das Ich seines Heimatverlusts vollends gewahr geworden. Kramer formuliert so den leidvollen Bruch mit der Heimat, der sich erst *nach* dem Wegfall der Fluchtgründe als irreparabel herausstellt.

Das Gedicht, das den Titel „Wiedersehen mit der Heimat“ trägt, thematisiert Impressionen des Wiedersehens mit Wien, anhand derer auf die in den Jahren der Abwesenheit stattgefundenene Entfremdung geschlossen wird. Das verstörte Ich registriert, dass sich Wien äußerlich verändert hat und ihm dadurch die Orientierung im einstmalen Familiären erschwert ist: Manche der früher vertrauten Straßen sind verschwunden, wohingegen mit dem 1955 fertiggestellten Ringturm am Donaukanal plötzlich ein Hochhaus steht, das der Stadt ein neues, fremdes Gesicht verleiht. Damit erweist sich das Gedicht als eine lyrische Fassung von Jean Améry's „zunächst triviale[r] Erkenntnis, daß es keine Rückkehr gibt, weil niemals der Wiedereintritt in einen Raum auch ein Wiedergewinn der verlorenen Zeit ist [...]“.² Heimat firmiert bei Améry als das Zusammenspiel von Raum und Zeit: Dass die Heimat nämlich kein „geschichtsloser Flecken“,³ sondern im stetigen Wandel begriffen ist, geht dem Exilanten zu seinem Leidwesen erst dann auf, wenn ihm dieser Wandel durch die Zeit der Abwesenheit vor Augen geführt wird: durch den derart umso schärfer hervortretenden Kontrast.

Darin, dass das Ich diese wahrgenommenen Veränderungen bedauert, hat das Gedicht eine nostalgische Note:⁴ An die Stelle der im Exil noch gehegten Hoffnung auf die Wiedererlangung von Vertrautheit tritt nun die resignierte Erkenntnis, dass die Zeitgeschichte nicht spurlos an der Stadt vorbeigegangen ist. Und so wiederholt sich am Ende von jeder der drei Strophen der Vers, der einem Fazit gleichkommt: „[E]rst in der Heimat bin ich ewig fremd.“ Die paradoxe Formulierung charakterisiert die Heimat implizit als einen Ort, der *eigentlich* durch Ver-

¹ Kramer: *Wiedersehen mit der Heimat*, S. 590.

² Améry: *Wieviele Heimat braucht der Mensch?* S. 75.

³ Jens: *Nachdenken über Heimat*, S. 15.

⁴ Strigl: „Wo niemand zuhause ist, dort bin ich zuhause“, S. 80.

trautheit gekennzeichnet ist, durchs Exil zwar eben diese für sie charakteristische Eigenschaft eingebüßt hat, jedoch weiterhin als Heimat identifiziert wird: Verhandelt wird das Verhältnis von Heimat und Exil, welches nicht als bloß oppositionelles vorgestellt wird.

Heimat als Ausgangs- und Bezugspunkt des Exils

Im Zusammenhang mit Exil und Nationalsozialismus tritt der Heimatbegriff selbst bereits auf scheinbar widersprüchliche Weise hervor: Die Exilierten, deren Leid darin besteht, unter Zwang ihren heimatlichen Lebensort verlassen zu haben, geraten in eine „unmittelbare[] Frontstellung gegen den faschistischen Definitions- und Repräsentanzanspruch im Hinblick auf Heimat und Patriotismus“,⁵ dessen gewaltsame staatliche Betätigung ja überhaupt die Fluchtursache für die von ihrer Heimat ausgeschlossenen Menschen darstellt. Heimat ist somit eine sowohl auf Täter- wie auf Opferseite entscheidende Kategorie. Die sich konträr gegenüberstehenden Bezüge auf sie legen jedoch verschiedene Facetten des Begriffs nahe, die in der Sache zwar als vereint erscheinen, für ihre Klärung jedoch zu trennen sind. Es ist daher eine Kritik des Heimatbegriffs vonnöten, die sich um die Erschließung seines Gehalts bemüht: Statt ihn lediglich als ideologisch zu kennzeichnen und/oder für einen neuen, pluralen Heimatbegriff zu plädieren,⁶ gilt es, der Logik des Beheimatet-Seins nachzugehen, um diese indes einer immanenten Kritik zu unterziehen.

Einige zur Heimat gehörige Aspekte benennt Hannah Arendt vom Standpunkt des Verlustes aus, d.i. in Anbetracht dessen, *was* mit der Heimat verloren wurde: „Wir haben unser Zuhause und damit die Vertrautheit des Alltags verloren“,⁷ schreibt sie in ihrem Essay „Wir Flüchtlinge“ und benennt mit der „Vertrautheit des Alltags“ die zur Selbstverständlichkeit gewordenen Kenntnisse und Gewohnungen, mithilfe derer sich ein Subjekt an einem Ort zurechtfindet. Als weiteres Moment von Heimat nennt Arendt die Sprache, die als Muttersprache erlernt wurde und deswegen „die Natürlichkeit unserer Reaktionen, die Einfachheit unserer Gebärden und den ungezwungenen Ausdruck unserer Gefühle“ ermöglicht.⁸ Die Sprache stiftet also – und dies gilt insbesondere für Schriftsteller/innen – einen konkreten Grund dafür, an dem Ort leben zu wollen, wo diese Sprache gesprochen wird. Darüber hinaus sind es Verwandte und Freund/innen, die für den Einzelnen einen Ort lebenswert machen. Die durchs Exil erzwungene Trennung von ihnen bezeichnet Arendt als den „Zusammenbruch unserer privaten Welt“.⁹ Ebenso gehören Natur und Architektur, die Schönheit einer Umgebung, zu den Motiven, an einem bestimmten Ort wohnen zu wollen. So weit sind also praktische und konkrete Bedürfnisse benannt, die ein Mensch an seinem Lebensort hat. Der

⁵ Bischoff/Komfort-Hein: *Vom anderen Deutschland* zur Transnationalität, S. 244.

⁶ Costadura/Ries/Wiesenfeldt: *Heimat global*, S. 36.

⁷ Arendt: *Wir Flüchtlinge*, S. 7.

⁸ Arendt: *Wir Flüchtlinge*, S. 8.

⁹ Arendt: *Wir Flüchtlinge*, S. 8.

Standpunkt, sich an einem Ort wohlfühlen und deswegen den Wunsch zu haben, dort zu leben, kommt noch ohne der ideellen Überhöhung der Heimat aus: Das Streben des Einzelnen, diese Bedürfnisse zu befriedigen, unterstellt keineswegs, der Mensch *gehöre* dorthin, wo er diese Bedürfnisse zu befriedigen weiß. Es handelt sich um *die materialistische Seite des Heimatbegriffs*.

Ein abstraktes Verhältnis des Hingehörens begründet hingegen *die idealistische Seite des Heimatbegriffs*. Während in der materialistisch konstituierten Heimat der Mensch das Subjekt ist, insofern er sein Bedürfnis zu der Haltung macht, von der aus er seinen Lebensort beurteilt, wird im idealistischen Verständnis von Heimat der Ort als Subjekt gedacht: In der Vorstellung, der Mensch „gehöre“ an einen bestimmten Ort, ist von seinem Willen, dort zu leben, abstrahiert. Der Wille wird vielmehr dem Ideal des Hingehörens untergeordnet: Der Mensch lebe nicht an einem Ort, weil es seinen Bedürfnissen entspreche, sondern weil seine Präsenz durch die Welt verlangt sei. Das Subjekt, das diesen Idealismus vertritt, ordnet sich damit der eingesehenen moralischen Pflicht unter, sein Leben an diesem Ort zu fristen.

Zugleich wird dieses Hingehören, dem sich der Wille unterwirft, als dem Subjekt entsprechend gedacht, womit es umgekehrt zu einem Bestandteil, zum „Inventar“ seiner Heimat wird.¹⁰ Als Voraussetzung, einen Ort als Heimat zu begreifen, nennt das *Historische Wörterbuch der Philosophie* das „subjektgemäße, emotional-praktische Sichhineinleben, das Heimischmachen“,¹¹ als dessen Resultat erst Heimatgefühle entstehen. Das Gefühl, an einem bestimmten Ort beheimatet zu sein, setzt folglich die vom Subjekt aktiv betriebene Einrichtung in seiner Umgebung voraus. Es handelt sich nicht einfach um die Prägung durch einen Ort, da derart die alternativlose Passivität des Subjekts unterstellt wäre, sondern um eine Willensleistung,¹² mit der sich der Mensch an die Verhältnisse anpasst, in die er gestellt ist. Nur aufgrund dieser Anpassung können die *nicht ausgesuchten* Verhältnisse als die *eigenen* aufgefasst werden und derart auf die ideelle Verbundenheit mit dem Ort hinauslaufen: Meint der Heimatliebende zwar, die Heimat entspreche seinem Wesen,¹³ so ist es eigentlich er selbst, der sich den heimatlichen

¹⁰ Die Vorstellung, in einer bestimmten Menschengruppe würden sich die besonderen Charakteristika der Heimat äußern, liegt jedem erhobenen „Repräsentanzanspruch im Hinblick auf Heimat und Patriotismus“ zugrunde: Während der NS-Staat mit seiner Definition des völkischen „Inventars“ gleichzeitig die dort ansässigen „Fremdkörper“ identifizierte, hielten einige der so titulierten Exilant/innen an der Überzeugung fest, aus dem Ausland heraus das *eigentliche*, „andere Deutschland“ zu repräsentieren, von dem wiederum die Nationalsozialist/innen durch Verurteilung und Entnazifizierung auszuschließen waren. Fröschle: Das andere Deutschland, S. 50.

¹¹ Hinrichs: Art. „Heimat, Heimatkunde“, Sp. 1038. Hervorhebung getilgt P.W.

¹² Den Aspekt der Aktivität des Subjekts in der Übernahme von Ideologien betont auch Terry Eagleton: Ideologie, S. 4.

¹³ Im Begriff der *Wahlheimat* wiederum drückt sich das Ideal aus, das Subjekt *gehöre* an einen *ausgesuchten* Ort. Dass das Grundwort seines Bestimmungswortes bedarf, um den sonst nicht enthaltenen Aspekt der Wahl mitauszudrücken, deutet darauf, dass das Kompositum gerade durch seine teilweise Abweichung den allgemeinen Heimatbegriff bestätigt. Dieser

Gegebenheiten von Geburt an gemäß macht und aus seiner Stellung zu und in ihnen seine Identität formt.¹⁴

Bei Georg Kreisler werden Bezugspunkte dieser Anpassung thematisch, wenn seine Figur Connally, ein englischer Polizeiinspektor, bekennt: „Ich halte England für meine Heimat, und im engeren Sinne halte ich auch die englische Moral, die englischen Gesetze und die englische Mentalität für meine Heimat.“ (S 20f.) Für Connally geht der Heimatbegriff vollständig in der Nation auf: Er betrachtet die in England herrschende gesellschaftliche Ordnung – Moral, Gesetze, Mentalität – als ihm entsprechend, sodass die vollzogene Umkehrung des Passungsverhältnisses unreflektiert bleibt. In seiner Tätigkeit als Polizist ist er zudem zum Schutze dieser Ordnung berufen, von der aus an alle unter dem englischen Gesetz stehenden Personen die Pflicht zur Unterordnung ergeht.

Weil jedes Subjekt diese Anpassung aktiv und frei betreibt, handelt es sich um die Einheit von Unterwerfung und Freiheit, um einen subalternen Sozialisationsakt noch jenseits der Frage, *worin* die Anpassung im Einzelnen besteht und *wofür*, d.i. zu welchem Vorteil, sie betrieben wird. Es zeigt sich ja sogar, dass sich die Anpassung an einen Ort derart zum praktischen Gefühl verfestigt, dass der Heimatidealist noch neben allen *negativen* Erfahrungen, die er am Heimatort macht, an der positiven Erfahrung des Beheimatet-Seins festhält. So wird Heimat schließlich selbst zu einem abstrakten Wert. Terry Eagleton bemerkt zurecht: „Die Auseinandersetzung mit Ideologie ist neben anderem auch eine Erforschung der Frage, wie Menschen dazu kommen, in ihr eigenes Unglück zu investieren.“¹⁵ In diesem Sinne polemisiert auch Georg Kreisler entschieden gegen den Heimatidealismus: „Der Sinn jeder Heimat ist es, dass man sie liebt, egal wie scheußlich sie ist.“¹⁶

Heimat als Einheit von Idealismus und Materialismus

So weit ist zu folgern: Im Begriff Heimat wird die *Einheit* von Idealismus und Materialismus ausgedrückt, deren Verschiedenheit im Wortgebrauch verschleiert ist. Die Komplexität des Begriffs ergibt sich daraus, dass der bestehende *Gegensatz* zwischen Hingehören und praktischem Bedürfnis im moralischen Bewusstsein nicht reflektiert, sondern zu einem besseren Sollen, d.i. zur Seite des Idealismus hin aufgelöst und so versöhnt wird. Die Vielfalt der sich mitunter antagonis-

also ist nicht durch die Wahl, sondern maßgeblich durch den Zufall der Geburt bestimmt. Manfred Klein schreibt im Jahr 2014: „Die Verortung von Heimat, die sich an Geburts-, Wohn- oder Aufenthaltsort orientiert, verliert zumindest in der Heimatforschung heute allerdings immer mehr an Bedeutung, bleibt aber im allgemeinen Sprachgebrauch sicherlich vorläufig noch erhalten.“ Klein: Antizipation und Noch-Nicht-Sein, S. 40. Gerade *weil* also die geografische und natale Begriffsseite nach wie vor zu den gesellschaftlichen Heimatvorstellungen gehört, hat die Heimatforschung sie zu berücksichtigen statt umgekehrt an einem Programm neuerer, „besserer“ Heimatidealismen zu laborieren, welches sodann der Gesellschaft zu vermitteln wäre.

¹⁴ Huber: Heimat in der Postmoderne, S. 29: „Heimat ist die Identitätskategorie par excellence“.

¹⁵ Eagleton: Ideologie, S. 3.

¹⁶ Kreisler: Wenn ihr lachen wollt, S. 104.

tisch gegenüberstehenden Reflexionen auf den Heimatbegriff erfordert eine Trennung dieser Seiten, im Lichte derer die Aspekte, die als zur Heimat gehörig identifiziert werden, ihren materialistischen *oder* idealistischen Grundlagen zugeordnet werden.

Diese Unterstellung von Einheit drückt sich auch in den alternativen Heimatkonzeptionen aus, die die Exilliteratur gewissermaßen als Ersatz für die verlorene Heimat und als ideelle Wahlheimaten hervorgebracht hat. In diesen Konzeptionen ist Heimat nicht länger geografisch gefasst und damit von der äußeren Bedingung des Aufenthaltsortes getrennt. So beschrieb Heinrich Heine die Tora als eine Ersatzheimat, die die Juden „im Exile gleichsam wie ein portatives Vaterland mit sich herumschleppten [...]“.¹⁷ Einerseits materialisiert sich die Heimat damit in der Tora, deren konkrete Bedeutsamkeit in der religiösen Praxis orthodoxer Juden liegt, andererseits aber dient das bloße „Herumschleppen“ der Selbstvergewisserung jüdischer Identität: Weil die geografische Heimat nicht mehr als dem Subjekt entsprechend aufgefasst werden kann, wird das Entsprechungsverhältnis zwischen Subjekt und Gegenstand idealisiert und als ein heimatliches gefasst.

Im 20. Jahrhundert wiederum ist unter Exilschriftsteller/innen der Diskurs um Sprache als Heimat virulent:¹⁸ Autor/innen, die im Exil weiter in ihrer Muttersprache schrieben, betrachteten nun diese häufig als ihr „portatives Vaterland“. Hierin drückt sich das konkrete Bedürfnis nach dem Gebrauch der Sprache aus, insofern sich etwa die Subjektivität in dieser Sprache denkt und Erinnerungen in ihr verfasst sind, wie sie zudem auch das Material des literarischen Schaffens ist, das der Schriftsteller für seine Kunstproduktion benötigt. In der Wendung von der „Sprache als Heimat“ ist zudem ein utopisches Moment enthalten, da sie die Sprache als bewohnbar vorstellt und sie als solche unverlierbar ist: „Aus einem Land kann man auswandern, aus der Muttersprache nicht“,¹⁹ schreibt Schalom Ben-Chorin. Die Muttersprache bleibt bestehen als die dem Subjekt per Geburt entsprechende, sodass sie – ungeachtet des geografischen Aufenthaltsortes – dem verlorenen ideellen Passungsverhältnis zwischen Subjekt und heimatlicher Welt einen neuen Inhalt zu geben vermag. Das portative Vaterland ist dasjenige „Vaterland“, dessen idealer Einklang mit dem Subjekt sich noch im Exil unter implizitem Rekurs auf den materialistischen Standpunkt des Bedürfnisses begründen lässt.

¹⁷ Heine: *Geständnisse*, S. 43.

¹⁸ So auch in Georg Kreislers Roman *Der Schattenspringer*, in dem die Figur John Greenway alias Hans Grünberg darüber sinniert, Heimat sei eine „Sehnsucht wonach? [...] Sehnsucht nach einer Sprache kommt der Sache schon näher.“ (S 15) Über sich selbst konstatierte Kreisler kurz vor seinem Tod: „Ich bin ein heimatloser Mensch, mich stört das Fortgehen nicht. Ich habe nie Heimweh nach irgendwas. Bis heute. Für mich sind die Kunst oder die Sprache oder die Musik Heimat genug. Und meine Frau Barbara. Wenn ich morgen Salzburg den Rücken kehren wollte, würde ich das ebenfalls ohne Schmerz tun.“ Kreisler/Kümmel/Rückert: „Man schreibt Böses, um Gutes zu bewirken“, S. 13.

¹⁹ Ben-Chorin: *Sprache als Heimat*, S. 33.

Anders als diese nicht-geografischen, subjektiv aufladbaren Heimatkonzeptionen ist das geografisch bezogene Heimatideal von der Wirklichkeit stets negiert:²⁰ Damit sieht sich der nicht-exilierte Heimatidealist auf besondere Weise konfrontiert, der sich der Wahrnehmung seines Ideals, mindestens jedoch dem Schutze seiner bedrohten Idealheimat dienstbar macht. In Anbetracht entweder der Uneingelöstheit des Ideals oder des Gefährdet-Seins seiner Verwirklichung reagiert der Heimatidealist also gerade nicht mit dem Ablassen vom Ideal, sondern mit dem Bedürfnis, das Ideal *gegen* die schlechten Erfahrungen zu retten: „It is the promise to rebuild the ideal home that lies at the core of many powerful ideologies of today, tempting us to relinquish critical thinking for emotional bonding“,²¹ schreibt Svetlana Boym.

Einen beispielhaften Ausdruck findet diese ideelle Rettung des Heimatideals in dem klischeehaften, kitschigen Bild, das zu Beginn der bürgerlichen Epoche aufkam: „Die Heimat mit Quelle und Wald [...], mit dem Mütterlein und den Trachten, der alten Linde und den rauschenden Bächlein: die Sonntagsheimat [...]“. Dieses *Heimatbild* bezeichnet Walter Jens als „Erfindung“:²² Dabei ist der Naturgenuss, der sich auf die „alte Linde“ und das „rauschende Bächlein“ bezieht, zunächst keine Erfindung, sondern erst seine Überhöhung, die darin besteht, das „Refugium“ des Naturschönen isoliert von den unschönen Seiten des Daseins als Beleg für die *geglückte* Versöhnung des Subjekts mit „seiner“ heimatlichen Welt zu zitieren. Jens hebt also auf die ideologische Vernützlichmachung des naturschönen Heimatbildes ab, das dazu dient, den Heimatidealismus materialistisch zu legitimieren,²³ während er durch die Wirklichkeit infrage gestellt ist.

Unter den Exilierten wurde daraus bisweilen im Umkehrschluss die moralische Pflicht zur Verdammung der heimatlichen Natur abgeleitet. Dies hält Berthold Viertel in seinem 1937 in der Exilzeitung *Das neue Tage-Buch* veröffentlichten Gedicht „Auswanderer“ fest, in dem sich das Exil erst ankündigt: „Die Landschaft werden wir verlassen, / Die uns auf ihren Armen trug. / Wir sollen diese Wälder

²⁰ Der Exilant Ernst Bloch wiederum formuliert einen positiven, nicht-geografischen Begriff von Heimat als eine zu erlangende Utopie, die Welt als Ganzes umfassend. Erst mit der Umformung der Welt durch den schaffenden Menschen und mit der „Entwicklung des Reichtums der menschlichen Natur [...] entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.“ Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, S. 1628. Bloch trennt seine utopische Heimatvorstellung von allen Heimatidealismen, die sich auf reale Räume beziehen, da sie nirgendwo je eingelöst worden seien. Dazu Georg Kreisler polemisch: „Laut Ernst Bloch, hat sowieso kein Mensch seine Heimat je betreten. Er wünscht sie sich nur.“ (LB 126)

²¹ Boym: *The Future of Nostalgia*, S. XVI.

²² Jens: *Nachdenken über Heimat*, S. 15.

²³ Dazu Georg Kreisler: „Die Bewegung der Wandervögel, zum Beispiel, war eine Vorläuferin der Hitlerjugend gewesen. Naturverbundenheit mit völkischem Bewußtsein zu verknüpfen, um dann noch einen Schritt weiter, zum Ausländerhaß und Antisemitismus zu gelangen, war ein erprobtes Mittel, die Herzen unkritischer Jugendlicher zu gewinnen. Ich war selbst als Kind dem Lagerfeuer-Mythos deutschtümelnder Lehrer und Ferienheimleiter erlegen und merkte erst später, daß ich mich dadurch mit meinen Feinden solidarisiert hatte.“ (DabL 29)

hassen / Und hatten ihrer nie genug.“²⁴ Viertel bringt so zum Ausdruck, dass Naturliebe noch keineswegs zum Ausweis von Heimatliebe gereicht: Aus dem Genuss von Naturschönheit *folgt* keine Heimatliebe, auch wenn sie als Begründung angeführt wird. Diesen Gedanken bringt Bertolt Brecht in seinen *Flüchtlingsgesprächen* auf komische Weise zur Darstellung, wenn seine Figur Kalle auf ihrer Exilstation in Helsinki darüber sinniert, wie sich eine dem Bedürfnisstandpunkt entsprechende Vaterlandsliebe ausnehmen müsste:

Die Vaterlandsliebe wird schon dadurch beeinträchtigt, daß man überhaupt keine richtige Auswahl hat. Das ist so, als wenn man die lieben soll, die man heiratet, und nicht die heiratet, die man liebt. Warum, ich möchte zuerst eine Auswahl haben. Sagen wir, man zeigt mir ein Stückel Frankreich und einen Fetzen gutes England und ein, zwei Schweizer Berge und was Norwegisches am Meer, und dann deut ich drauf und sag: das nehm ich als Vaterland; dann würd ichs auch schätzen. Aber jetzt ists, wie wenn einer nichts so sehr schätzt wie den Fensterstock, aus dem er einmal heruntergefallen ist.²⁵

Kalle macht hier *sein Interesse* zum Ausgangspunkt der Bewertung („*ich möchte* zuerst eine Auswahl haben“) und stellt damit seinen Materialismus gegen den Idealismus: Er will ein Land nicht als Nation und damit in Gänze affirmieren, sondern beurteilt bestimmte Teile des Naturschönen verschiedener Länder nach seinem Bedürfnis. Damit negiert er das Ideal des Hingehörens als Inbegriff der Beheimatung: In seiner Fiktion eines frei zusammengestellten „Vaterlandes“ ist das Land dem Subjekt gemäß gemacht statt andersherum. Das Komische, das darin besteht, dass sich auf diese Weise kein Vaterland zusammenstellen lässt, deckt die im Heimatidealismus vollzogene Abstraktion vom partikularen Willen auf. Kalle nimmt derart eine Gegenposition zum Ideal eines „anderen Deutschlands“ ein, das noch im Lichte der Exilierung, also von der Stellung des Ausschlusses aus, an der Liebe zum Herkunftsland festhält: an der Liebe zum besagten „Fensterstock“. Kalles Gesprächspartner Ziffel fasst die Äußerung dann auch in eben dem Sinne auf: „Das ist ein zynischer, wurzelloser Standpunkt, der gefällt mir.“²⁶

Damit ist bei Brecht angedeutet, dass in der vom Einzelnen erbrachten Identifikation mit der heimatlichen Umgebung *der Übergang zum nationalen Identitätsbewusstsein* bereits angelegt ist, insofern jeder als Heimat idealisierter Ort – auch wenn dieser nicht national gedacht wird – in den Herrschaftsbereich eines Staates fällt. Mit der Aufzählung der Landschaften („Stückel Frankreich“, „Fetzen gutes England“, „ein, zwei Schweizer Berge“, „was Norwegisches am Meer“) sind Herrschaftsterritorien von Nationalstaaten benannt: den realen, nicht wählbaren Vaterländern. Die Menschen, die in ihnen leben, sind praktisch auf ihre staatliche Herrschaft verwiesen, da diese die Bedingungen erlässt, innerhalb derer sie ihre Interessen nur verfolgen können. Deswegen ist der Staat, der seinen Bürger/innen

²⁴ Viertel: Auswanderer, S. 561.

²⁵ Brecht: Flüchtlingsgespräche, S. 256.

²⁶ Brecht: Flüchtlingsgespräche, S. 256.

mit den Bedingungen auch die möglichen Artikulationswege von Unzufriedenheiten vorzeichnet und seine alleinige Zuständigkeit für sie festsetzt, zugleich der Adressat ihrer Kritik.

Wie sich der Heimatidealist als das natürliche „Inventar“ seiner staatlich regierten Heimat wähnt, so legitimiert umgekehrt der Staat das hergestellte Herrschaftsverhältnis über das Kollektiv seiner Staatsbürger/innen, indem er es als eben diese Naturbestimmung des Menschen behandelt,²⁷ weil er darauf angewiesen ist, „dass die Mehrheit der Bevölkerung sich mit dem Ganzen identifiziert und zugleich in ständiger Sorge um das Kollektiv ist.“²⁸ Der Vollzug dieser Identifikation mit dem Staatsganzen ist der Übergang zum Nationalismus, der laut Detlev Claussen einen ideologischen Fehler zur Grundlage hat: „Nationalismus, auch wenn man ihn ‚nationale Identität‘ nennt, bedeutet immer eine falsche Identifikation des sich ohnmächtig fühlenden Einzelnen mit einem Kollektiv, zu dem der Einzelne scheinbar von Natur, nämlich von Geburt, gehört.“²⁹ Ihre reelle Grundlage hat die Identifikation ja schlichtweg darin, dass die Grenzen des Kollektivs durch den über es herrschenden Staat definiert werden. „Falsch“ ist sie also in dem sachlichen Sinne, dass sie „etwas gesellschaftlich Erworbenes, also Kultur, in etwas natürlich Vorgesetztes“ verwandelt,³⁰ dabei alle bestehenden Unterschiede innerhalb des Kollektivs gedanklich tilgt und eine prinzipielle Einheitlichkeit suggeriert. Aus dieser Erwägung heraus verwirft Adorno jede Unterscheidung zwischen einem guten und einem schlechten Nationalismus:³¹

Der Glaube an die Nation ist [...] die Hypostasis dessen, wozu man nun einmal gehört, wo man nun einmal steht, als des Guten und Überlegenen schlechthin. Er bläht die abscheuliche Notstandsweisheit, daß wir alle im gleichen Boot sitzen, zur moralischen Maxime auf. [...] [U]naufhaltsam ist die Dynamik des angeblich gesunden Nationalgefühls zum überwertigen, weil die Unwahrheit in der Identifikation der Person mit dem irrationalen Zusammenhang von Natur und Gesellschaft wurzelt, in dem die Person zufällig sich findet.³²

Weil einerseits aus der Vorstellung einer naturgemäßen Zugehörigkeit immer schon die Vorstellung einer naturgemäßen Nicht-Zugehörigkeit folgt,³³ sie andererseits aber ein Kollektiv *schafft*, ist Nationalismus „sowohl Integrations- als auch Ausgrenzungsideologie“:³⁴ „Ein nach außen gerichteter exklusiver Nationa-

²⁷ Mense: Kritik des Nationalismus, S. 29. Ebenso: Steinfeld: Ich weiß nicht, wer ich bin, S. 9.

²⁸ Mense: Kritik des Nationalismus, S. 85.

²⁹ Claussen: Vergangenheit mit Zukunft, S. 39.

³⁰ Steinfeld: Ich weiß nicht, wer ich bin, S. 9.

³¹ Hierin pflichtet ihm Claussen bei: „Viele halten Patriotismus für gut, Nationalismus für schlecht. Es handelt sich aber um ein identisches Problem, das hinter dem schwammigen Wort ‚nationale Identität‘ verborgen wird.“ Claussen: Vergangenheit mit Zukunft, S. 37.

³² Adorno: Meinung Wahn Gesellschaft, S. 589.

³³ Vordtriede: Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur, S. 556: „Seit es Reichsgebilde gibt, gibt es Exil, denn jede Machtgründung begründet die Exilmöglichkeit sofort mit“, so lautet gleich der einleitende Satz.

³⁴ Mense: Kritik des Nationalismus, S. 26.

lismus ist im Inneren auf einen inklusiven Nationalismus angewiesen.“³⁵ Deswegen weist Thorsten Mense die Unterscheidung zwischen einem exklusiven und inklusiven Nationalismus zurück, da diese den Nationalismus einmal als pluralistisch und integrierend denkt, und ihn *damit* von seinem ausgrenzenden und imperialistischen Auftreten abgegrenzt wissen will.³⁶

Das Faktum des Exils gibt schließlich in aller Brutalität zu erkennen, dass die Anpassung des Subjekts an seinen Heimatort nicht mit der Anpassung der am Ort herrschenden Verhältnisse an die dort lebenden Subjekte einhergeht. So berichtet Georg Kreisler in seinem Erinnerungsbuch *Die alten bösen Lieder* über die Gesinnung seiner Eltern beim Anschluss Österreichs ans Deutsche Reich, sie wären am liebsten in Wien geblieben „und hätten ‚Heil Hitler!‘ gebrüllt, wie die anderen, aber das ging nicht, weil wir Juden waren. Mein Vater weinte, als wir in den Zug stiegen, denn er war ein österreichischer Patriot. Seine Heimatliebe hätte uns beinahe das Leben gekostet.“ (DabL 9) Kreisler evoziert hier die komische Verkehrung eines nationalsozialistischen Juden, den es realiter nicht geben konnte: Spätestens mit der Machtübernahme der Nazis wurden national gesinnte Juden durch die herrschende Definition nationaler Identität staatsoffiziell von ihr ausgeschlossen.

Diese gewaltsame Definition der Zugehörigkeit wurde in der nationalsozialistischen Ideologie jedoch nicht als Definition aufgefasst, sondern als vorstaatliches, naturgegebenes Werk völkischer Selektion. Die Deutschen sollten sich nicht nur als rassistisch überlegen betrachten, sondern sich als Teil des NS-Staates identifizieren, d.h. ihre Partikularität mit der abstrakten Allgemeinheit ineinssetzen und also im Dienste dieser Allgemeinheit eigene Opfer leisten.³⁷ Damit sahen sich die Faschist/innen einem Widerspruch gegenüber: Einerseits sei das deutsche Volk aufgrund seiner rassistischen Superiorität zum nationalen Erfolg befähigt *und* berechtigt, andererseits aber wurde die Wirklichkeit des deutschen Staates als zu schwach identifiziert. Daraus zogen sie den Schluss, dass die „Volksgemeinschaft“ durch „Fremdkörper“ geschwächt würde, die die Nation aufgrund eines ihnen unterstellten feindlichen Willens am gerechten Erfolg hinderten. So richtete sich der nationalistische Fahndungsblick auf die Gesellschaft und fand dabei so disparate Menschengruppen wie Juden, Sinti und Roma, Kommunist/innen, Menschen mit Behinderung, Obdachlose, Homosexuelle oder kritische Intellektuelle, die als unzugehörig, erfolgshinderlich und „volkszersetzend“ eingestuft wurden, sodass der Staat ihre Vernichtung zu organisieren habe, um den für ihn bestimmten Erfolg wahrzumachen.³⁸ So ist Zygmunt Baumanns Wendung zu verstehen, es

³⁵ Mense: Kritik des Nationalismus, S. 27. Dies drückt sich heute etwa in Begriff und Praxis der Integrationspolitik aus.

³⁶ Mense: Kritik des Nationalismus, S. 26.

³⁷ Bajohr/Wildt: Einleitung, S. 10: Bajohr und Wildt zitieren „Du bist nichts, dein Volk ist alles“ als den „Kernsatz des Regimes“.

³⁸ Weiss-Wendt/Yeomans: The Holocaust and Historiographical Debates on Racial Science, S. 6ff.

habe sich um einen „genocide with a purpose“ gehandelt, „meant to bring about a social order conforming to the design of the perfect society.“³⁹

Vor *diesem* Vorhaben also flohen die Menschen ins Exil.⁴⁰ Somit bedeutet das Exil einen Sonderfall hinsichtlich des Zwangscharakters der Auswanderungsmotive und ebenso hinsichtlich der Möglichkeiten einer Rückkehr. Elisabeth Bronfen hat das Exil prominent als „die Zwangsausweisung aus einem Heimatstaat“ definiert, als einen „Strafakt, der den Ausschluß aus der Rechtsgemeinschaft anordnet und den Betroffenen zwingt, einen Wohn- und Handlungsort in der Fremde zu suchen.“⁴¹ So tauchen in ihrer Definition Exil und Zwangsausweisung als Synonyme auf: Zwar hat das Exil durchaus in der antiken Praxis der Verbannung seinen Ursprung,⁴² doch handelt es sich in der Moderne kaum um eine Abschiebung aus dem Heimatland, sondern vielmehr um die aufgezwungene Entscheidung zur Flucht, um einer akuten existentiellen Bedrohung zu entgehen. Die potentielle Abschiebung erfolgt ja heutzutage zynischerweise erst im Asylland, sofern dieses die Flüchtenden nicht als arbeitendes Staatsvolk zu vernützlischen weiß. Im Nationalsozialismus sollten die Juden jedenfalls nicht zwangsausgewiesen,⁴³ sondern umgebracht werden, womit das Exil eine weitere Bestimmung erhält: Es ist – mit Alfred Polgar gesprochen – das alternativlos verbleibende *Mittel* zur „Bewältigung der einen elementaren Aufgabe: zu überleben.“ (KS1 210)

Heimatimaginationen in der Literatur des Nachexils

Einmal ins Exil gedrängt ist die unmittelbare Lebensgefahr zumeist aufgehoben, doch ebenso der Weg zurück verstellt, sodass die Heimkehr bloß imaginiert, nicht erprobt werden kann: „Exildichtung ist also zunächst einmal Heimwehdichtung“, in der das Heimweh „die Wohltat einer süßen Regung“ verloren hat,⁴⁴ schreibt Werner Vordtriede. Damit ist bereits ausgedrückt, dass der neue Aufenthaltsort nicht ohne Weiteres mit neuen Heimatgefühlen bedacht wird. Für die Exilierten entsteht damit eine paradoxe Situation: „Der Flüchtling leidet an Heimweh nach einem Land, das ihn haßt, und kann dasjenige nicht lieben, das ihn immerhin exis-

³⁹ Bauman: *Modernity and the Holocaust*, S. 91.

⁴⁰ Hannah Arendt deutet auf den praktischen Widerspruch der „displaced persons“, die gerade den *exkludierenden* Charakter des Staates, der zugleich die Instanz der Gewährung von Rechten ist, zu ihrem Schaden erfuhren, damit zugleich aber auf ihr Streben nach *Inklusion* in einen anderen Staat festgelegt wurden: „Nun stellte sich plötzlich heraus, daß in dem Augenblick, in dem Menschen sich nicht mehr des Schutzes einer Regierung erfreuen, keine Staatsbürgerrechte mehr genießen und daher auf das Minimum an Recht verwiesen sind, das ihnen angeblich eingeboren ist, es niemanden gab, der ihnen dieses Recht garantieren konnte, und keine staatliche oder zwischenstaatliche Autorität bereit war, es zu beschützen.“ Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, S. 605.

⁴¹ Bronfen: *Exil in der Literatur*, S. 169.

⁴² Said: *Reflections on Exile*, S. 181.

⁴³ Gregor Streim hält fest, dass „es eine Verbannung im NS-Staat streng genommen gar nicht gab. Offiziell ‚ausgebürgert‘ wurden Autoren in der Regel erst, wenn sie bereits emigriert waren.“ Streim: *Deutschsprachige Literatur 1933-1945*, S. 139.

⁴⁴ Vordtriede: *Vorläufige Gedanken zu einer Typologie*, S. 562.

tieren läßt“,⁴⁵ so beschreibt Georg Stefan Troller die defizitären und widersprüchlichen Bezüge sowohl zur Heimat als auch zum Exilort, die aus dem vorausgesetzten Wunsch nach der Liebe zu einem Land entstehen. Das Exil ist eben keine Wahlheimat, die sich ein Subjekt gemäß seinem bestehenden Passungsideal aussucht, sondern umgekehrt das erzwungene *Fortgehen* von einem bestimmten Herkunftsort: Das Exil ist kein bestimmtes Wohin, nur ein bestimmtes Woher.

Daraus ergibt sich, warum die verlassene Heimat in der Exilliteratur ein entscheidender inhaltlicher Bezugspunkt bleibt. Walter Jens geht gar so weit, zu behaupten, dass *nur* die Schriftsteller/innen, die über die Erfahrung von Heimatverlust verfügen, in der Lage seien, sich zur Heimat triftig zu äußern, und polemisiert gegen literarische Texte, die einen provinziellen Heimatbegriff propagieren, *ohne* über die Erfahrung der Exterritorialität zu verfügen:

Nur die Poesie der Ausfahrer, Exilierten und Vertriebenen kann adäquat beschreiben, was Heimat ist – nicht Dichtung der Nesthocker, die ihr heimeliges Glück im Winkel besingen, Provinzialität für Bodenständigkeit halten und dabei noch glauben, die großen, ihrem Land treu gebliebenen Sänger der Heimat, von Hebbel bis Fontane, für sich reklamieren zu können.⁴⁶

Wenn Jens meint, nur die „Ausfahrer, Exilierten und Vertriebenen“ könnten in ihrer Dichtung das Wesen der Heimat fassen, so argumentiert er, die Qualität ihrer Texte sei anhand der Betroffenheitsperspektive zu ermesen, also allein abhängig vom sich äußernden Subjekt und unabhängig vom geäußerten Inhalt. Er suggeriert, die *Erfahrung* von Entheimung führe – unmittelbar und unabhängig von den angestellten Reflexionen des Einzelnen – zur *Erkenntnis* über sie. Dagegen werden die „Nesthocker“, die sich nicht veranlasst sahen, ihren angestammten Ort zu verlassen, eines notwendigerweise unzureichenden Umgangs mit dem Thema bezichtigt. Paradoxerweise dürften nach Jens' Argumentation also nur die Vertriebenen einen *affirmativen* Bezug zur Heimat herstellen, der ihnen jedoch, weil durch leidvolle Erfahrungen verstellt, nurmehr als Sehnsucht fortbesteht: Nur als *uneinlösbare* Sehnsucht hält Jens den Heimatbezug für moralisch vertretbar.

Als ein solcher nicht realisierbarer Wunsch taucht Heimat in der Exilliteratur auf, zumeist in dem ganz subjektiven Sinne des eigenen vergangenen und hinterlassenen Lebens: „Was ist Heimat? Kindheit. Wiegensang“,⁴⁷ so lautet der Auftakt eines Gedichts des Exilanten Alfred Kerr, der die Heimat mit der elterlichen Fürsorge in Kindestagen identifiziert, sie also mit einem „nostalgische[n] Phantasma“⁴⁸ verknüpft. Das griechische Wort Nostalgie bedeutet selbst schon „Rückkehr zur Heimat“ und ist dem ersten Gesang der Odyssee entlehnt. Odysseus, dem die

⁴⁵ Troller: Selbstbeschreibung, S. 82.

⁴⁶ Jens: Nachdenken über Heimat, S. 17.

⁴⁷ Kerr: Was ist Heimat? S. 281.

⁴⁸ Nünning: Vorwort, S. 7.

Sehnsucht nach der Heimat attribuiert wird, gilt daher als der „Prototyp des Heimwehkranken“.⁴⁹

Heimweh bringt das Bedürfnis nach Heimkehr hervor. Wird diese zum literarischen Sujet gemacht, kommt sie entweder als Imagination, die aus der Fremde heraus entworfen wird, oder als die eigentliche, sowohl fiktional wie nicht-fiktional dargestellte Rückkehr vor. Wie im Heimatbegriff so treten auch in den Heimkehrvorstellungen Materialismus und Idealismus gemeinsam auf: Das Bedürfnis nach Wiedererlangung der vertrauten Umgebung vermischt sich mit dem abstrakten Streben nach Wiedererlangung der eigenen, nur am Heimatort voll realisierbaren Identität,⁵⁰ sofern das Subjekt während seiner Abwesenheit am Entsprechungsideal festhält. Dies gelingt nur, wenn die subjektive Auswahl der mit der Heimat verbundenen Erinnerungen diese als ein real existierendes Ideal ausweist. In dieser Logik werden Zeit und Raum als komplementäre Seiten der Heimat gedacht: die Heimat als verklärtes Gestern, das Gestern als heile Welt. Der Nostalgiker unternimmt also, noch während er die emotional überhöhte Vergangenheit *gegen* die gegenwärtige Wirklichkeit stellt,⁵¹ zwar einerseits keinen „Wertvergleich“ zwischen Gestern und Heute,⁵² hilft sich andererseits aber mit der geistigen Flucht in die Vergangenheit über die Mängel seiner Gegenwart hinweg.⁵³

Die aus dem (Nach-)Exil heraus entworfenen Heimatimaginationen gerieten deswegen zumeist in eine erhebliche Diskrepanz zur im Zuge der Rückkehr vorgefundenen Wirklichkeit. Allerdings konnten sich mit der Heimkehr auch bestehende *negative* Vorahnungen bewahrheiten. Aus Alfred Polgars noch in den USA verbrachten Nachexilzeit stammt seine zugleich komische und düstere, gewissermaßen „antinostalgische“ Kurzgeschichte „Sonntag Abend“. Sie wurde erstmals 1947 in der *Austro American Tribune* veröffentlicht, dann ein Jahr später erneut in Polgars Band *Anderseits*. Bei einem Zusammentreffen der beiden Wiener Ehepaar-

⁴⁹ Gerschmann: Art. ‚Nostalgie‘, S. 934.

⁵⁰ In eben dieser Vermischung wird Heimweh im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* erklärt: Heimweh werde „vorzüglich vom Einzelnen erlitten [...], der dorthin will, wo er sich zu Hause weiß, d. h. in die Umwelt, die ihm unverändert und unverloren geblieben ist und mit der er sich identifizieren kann [...]“. Gerschmann: Art. ‚Nostalgie‘, S. 934f.

⁵¹ Svetlana Boym begreift Nostalgie als „a longing for a home that no longer exists or has never existed.“ Im Lichte der hier angestellten Überlegungen erweisen sich diese beiden Alternativen als kommensurabel: Die Heimat, die es *nicht mehr* gibt, wird im nostalgisch-idealisierten Blick zu einer Heimat, die es *so nie* gegeben hat. Boym: *The Future of Nostalgia*, S. XIII.

⁵² Gerschmann: Art. ‚Nostalgie‘, S. 934f.

⁵³ Dies kehrt Boym in eine positive Wertung der „reflexiven“ Nostalgie: „In a broader sense, nostalgia is rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress.“ Boym: *The Future of Nostalgia*, S. XV. Wenngleich Nostalgie zum *Ausgangspunkt* einer geistigen Rebellion reichen *kann* – allerdings nur sofern das Subjekt durch sie auf die Mängel der Gegenwart schließt –, ist sie nicht mit einer solchen gleichzusetzen: Die Nostalgie selbst ist die geistige Flucht *aus* der Gegenwart, also eine Abstandnahme von dem, wogegen zu rebellieren wäre, und bringt also nicht schon bestimmte Schlüsse auf diese Flucht mit sich.

re Norman und Hildebrand im New Yorker Exil berichtet „Professor Stefan Norman (Hauptwerk: ‚Österreichisches Patentrecht‘)“ einen Traum, in dem er „auf Besuch in der Heimat“ war, um „ein paar Privatsachen dort zu erledigen.“ (KS3 232) Dieser Traum wird von den Zuhörer/innen so ernst genommen, als sei Norman tatsächlich in Wien gewesen: Gerade weil keine Auskunft über die wirklichen, gegenwärtigen Begebenheiten in der Heimat möglich ist, wird der Traumbericht als Surrogat akzeptiert. So erkundigt sich Frau Hildebrand etwa nach ihrer Konditorei und ignoriert, dass sie sich damit bloß über den Zustand der von Norman *geträumten* Konditorei vergewissert. Das Interesse gilt dem Heute: Der Bericht über eine geträumte Gegenwart wird höher geschätzt als ein nostalgisches Schwelgen in der Vergangenheit. Die negative Verklärung des Heute wird der positiven Verklärung des Gestern vorgezogen.

Auf dem Weg zu seinem alten Zuhause, so berichtet Norman, sei er dem jüdenfeindlichen Portier Burger begegnet, der das Paar vor seiner Flucht denunziert hatte. Diesen bedroht Norman zunächst mit einem Revolver, um ihm dann einige Tritte zu versetzen, die von Frau Hildebrand ungläubig kommentiert werden: „So etwas sind Sie ja gar nicht im Stande, Professor. Nicht mal im Traum.“ (KS3 235) Das geträumte Verhalten Normans wird damit als bloß auftrumpfend und dadurch komischerweise als *weniger glaubwürdig* abgetan als die von ihm geträumten Umstände in Wien. In seiner Wohnung trifft Norman nun auf den skrupellosen Gestapomann Neubacher, der sich die Wohnung unmittelbar nach der Verhaftung der Normans zu eigen gemacht hat und nun deren gesamte Einrichtung weiternutzt. Als Neubacher Norman eine „Revanche“ anbietet, verschwindet dieser plötzlich mitsamt aller Spuren seines Daseins aus der geträumten Wohnung: „Alles zwischen und an den Wänden war wieder, wie es vor sieben Jahren gewesen [...]. Aber alles – wie soll ich's erklären? –, alles, selbst die Erinnerungen, die im Raum geisterten, alles war ... verdorben“ (KS3 236f.), so der Erzähler Norman. Aus „Ekel“ vor seinem zwar äußerlich identischen, aber innerlich als „verdorben“ empfundenen Zuhause flüchtet er vor die Tür, wo er entdeckt, dass ihm nun die ganze Stadt Wien „wie verwunschen“ erscheint: „In den Toren der Häuser lauerte Böses“, so gibt Norman seine diffusen Traumeindrücke wieder und hält schließlich seine Erleichterung beim Aufwachen fest (KS3 237). War die Sehnsucht nach der Heimat noch zu Beginn der Traumerzählung am Interesse der Zuhörenden erkennbar, so stellt sich am Ende eine pointenhafte Wendung ein:

Frau Norman stellte den Wecker auf sechs Uhr dreißig. „Traum nicht wieder solches Zeug.“

„Von der Heimat, meinst du? Hoffentlich nicht.“ Er wischte sich das Feuchte von Stirn und Wangen. „Sogar aus den Augen schwitzt man.“ Das eiserne Rasseln der Hochbahn dröhnte ins Zimmer. Der Professor hielt sich die Ohren zu. „Gut, wieder zu Hause zu sein“, sagte er. (KS3 238)

Die Unterscheidung zwischen den beiden Ausdrücken Heimat und Zuhause, die Norman vornimmt, wird durch die narrative Trennung unterstrichen: Zwischen ihnen liegt zunächst die fragwürdige Erklärung Normans, er schwitze aus den

Augen, die den Anschein einer vorauseilenden Erklärung macht: als wolle er nicht den Eindruck erwecken, es seien Tränen in seinen Augen. Daraufhin wird das Begriffspaar zusätzlich durch die rasselnde Hochbahn „zerschnitten“, die als Marker für die Lokalisierung in der Realität des Augenblicks und des New Yorker Exils in Differenz zum berichteten Traum fungiert: Während die *Heimat* zwar unverrückbar in Wien liegt, aber angesichts ihrer metaphysischen Verdorbenheit nicht einmal mehr im Traum aufgesucht werden soll, ist das *Zuhause* jetzt New York. Die Normans realisieren, dass das Heimweh „die Wohltat einer süßen Regung“⁵⁴ verloren hat – und die Sehnsucht damit ihren Gegenstand.⁵⁵

Die Remigration und die „verschiedenen Schulen der Erfahrung und des Leidens“

Sind die Fluchtursachen aufgehoben, so kann gleichwohl jenseits des Feldes von Traum und Imagination die wirkliche Heimkehr unternommen werden. Die Literatur des Nachexils, die von Remigrierten verfasst wurde, verfügt vielfach über Schilderungen des lang ersehnten „Wiedersehens mit der Heimat“. In Georg Stefan Trollers mit *Selbstbeschreibung* betitelten Autobiografie sind die mit der Heimkehr verbundenen Hoffnungen wiederum nostalgisch geprägt und veranlassen ihn, der 1938 im Kindesalter mit seiner Familie aus Wien geflohen war und im November 1945 als amerikanischer Besatzungssoldat nach Wien zurückkehrte, sowohl zu einigen Reflexionen über das Wesen von Heimat als auch zur Selbstkritik:

Aber was bedeutet das überhaupt, Heimat, Vaterland? Vielleicht ist es unmöglich, den Zauber einer Heimat zu erklären, weil er ja eins ist mit der nie zu definierenden Magie der Kindheit. In der Heimatliebe liebt man sich selbst im Rückblick. Darum führt Heimatverlust auch zum Abhandenkommen eines guten Stücks der normalen Selbstliebe, des voraussetzungslosen Zu-sich-selber-Stehens. Was ich vom Wiedergewinn der Heimat erwartete, ist mir nur noch fragmentarisch nachvollziehbar. Aber als ich damals durch die westlichen Vororte Wiens auf die Innere Stadt zurollte, ergriff mich ein gelinder Taumel. Kein Sieger- und Besatzerrausch wie in Deutschland. Sondern leider die Sehnsucht, zu dem zurückzufinden, der ich einmal gewesen war. [...] Ich ließ mich durch die Straßen treiben, als bestünde ich allein aus Innenleben. Nicht in Amiuniform oder sonst wie zeitgenössisch. Sondern unsichtbar, hineingeschlüpft in mein früheres Selbst. Rückbildung nennt man das in der Psychologie [...].⁵⁶

Weil laut Troller die „Magie der Kindheit“ unerklärbar sei, gelte dies auch für den als äquivalent begriffenen „Zauber einer Heimat“: Die übersinnliche Aufladung

⁵⁴ Vordriede: Vorläufige Gedanken zu einer Typologie, S. 562.

⁵⁵ Somit dementiert die Kurzgeschichte implizit die Vorstellung einer „reflexiven Nostalgie“, wie Svetlana Boym sie eingeführt hat: „Reflective nostalgics see everywhere the imperfect mirror images of home, and try to cohabit with doubles and ghosts.“ Boym: *The Future of Nostalgia*, S. 251. Mit den Geistern und Doppelgängern, von denen Norman berichtet, wollen die Normans und Hildebrands gerade nicht zusammenleben; sie sind Grund, die Sehnsucht nach der Heimat aufzugeben.

⁵⁶ Troller: *Selbstbeschreibung*, S. 217ff.

unterstellt schon die Unerklärbarkeit beider Begriffe und weist seinen Schluss somit als tautologisch aus. Seiner Gleichsetzung von Heimat und Kindheit entsprechend sucht Troller in der Auseinandersetzung mit seinem Heimatort zugleich die Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst. Damit vollzieht er eine Psychologisierung der Heimat: Das Verhältnis zwischen Subjekt und Raum ersetzt er durch das Selbstverhältnis von sich zu seinem früheren Ich. Die Erwartungen an die Heimkehr sind für ihn daher gleichbedeutend mit dem Wunsch nach Selbstfindung, aber nicht konkret einlösbar. Die zwangsläufige Enttäuschung dieses Wunsches geht aus dem unwiederbringlichen Verlust der Kindheit hervor, die durch den „Anschluss“ Österreichs ein jähes Ende genommen hatte. Troller bestätigt damit den zitierten Hinweis Amérys, dass Remigrant/innen durch ihre räumliche Rückkehr stets auf die Unmöglichkeit einer zeitlichen Rückkehr gestoßen werden,⁵⁷ und ergänzt diese um seine identitätspsychologische These.

Mehr noch als von der Befassung mit dem eigenen Selbst und den psychologischen Auswirkungen des Exils – Hilde Spiel etwa nennt das Exil eine „Gemütskrankheit, eine Geisteskrankheit, ja zuweilen eine körperliche Krankheit“ –⁵⁸ handeln Rückkehrtexte vom gesellschaftlichen Gegenüber, mit dem es die Nachexilant/innen zu tun hatten: Alfred Polgar schreibt von den beiden „verschiedene[n] Schulen der Erfahrung und des Leidens“ (KS1 212), die zu einem gestörten Verhältnis zwischen den Zurückgekehrten und den Nie-weg-Gewesenen führten. Diese Konflikte waren weiterhin geprägt durch die Frage der Zugehörigkeit, die mit dem Festhalten an einer grundsätzlichen Differenz zwischen den zwei, in sich wiederum völlig heterogenen Gruppen beantwortet wurde. Der beiderseitige Unwille, sich unter einem kollektiven „Wir“ zusammenzufassen,⁵⁹ entstammte also nicht einem begründeten Urteil über die disparaten Lebenslagen und Interessen in den deutschen und österreichischen Nachkriegsgesellschaften, sondern ermaß sich auf beiden Seiten am Aufenthaltsort während der Nazijahre als moralischem Prüfstein.

Anhand dieses Prüfsteins wurden die vielfach literarisch dargestellten Konflikte zwischen Remigrant/innen und denen, die während des Nationalsozialismus in Deutschland und Österreich geblieben sind, d.i. bleiben konnten, ausgetragen. Wie an zwei Beispielen zu illustrieren ist, kreisten diese Konflikte um die Frage, wer in den Kriegszeiten vergleichsweise mehr gelitten habe.⁶⁰ In einer oft zitierten Szene

⁵⁷ Améry: Wieviel Heimat braucht der Mensch? S. 75. Eine eindrückliche Literarisierung dieser Idee liefert der Exiltext *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* von Walter Benjamin. Die kurzen, entsubjektivierten Erinnerungsminiaturen schildern Dinge und Orte der Kindheit, die in der Darstellung bereits von der Gegenwart des Exils überformt sind und somit als unwiederbringlich verloren ausgewiesen werden.

⁵⁸ Spiel: Psychologie des Exils, S. 27.

⁵⁹ Embacher: Was, Sie san wieder da? S. 82.

⁶⁰ Troller beschreibt die erste Begegnung mit Herrn Lenz, dem „ehemaligen Ladendiener“, der ihm mitteilt: „Na, wie ist es Ihnen so gegangen in der Neuen Welt? No ja, prachtvoll, das sieht man. Wohingegen wir, bei die Iwans ... Ja, ihr habts die schärferen Riecher gehabt: Europa ade, keine Träne nachgeweint und hinüber ins große Geschäft. Hab i net recht?“ Troller: Selbstbeschreibung, S. 235.

aus Hilde Spiels Tagebuch *Rückkehr nach Wien* befindet sich die Protagonistin zum ersten Mal wieder im Wiener Café Herrenhof, das sie vor der Flucht regelmäßig besucht hatte, und begegnet dem immer noch dort arbeitenden Oberkellner Hnatek:

Ich trete aus dem Gegenlicht und er erkennt mich. Staunen und Schrecken treten in sein Gesicht, als hätte er mich erst im Jenseits wieder erwartet. Dann beginnt zu meinem Kummer eine Szene, wie sie mir in all ihren Einzelheiten von einem österreichischen Freund vorhergesagt wurde, der im Exil gestorben ist. Manchmal, im Internierungslager oder nach seiner Entlassung von der Isle of Man im Londoner Bombenhagel, hat er sich seinen Empfang nach dem Krieg im Herrenhof ausgemalt.

„Der Herr Doktor haben den Krieg im Ausland verbracht?“ würde der Kellner ihn auf jene höflich indirekte Weise fragen, die seit Maria Theresia im Schwange ist. „Das war aber gescheit vom Herrn Doktor. Da haben sich viel Unannehmlichkeit erspart. Wenn der Herr Doktor wüßten, was uns alles passiert ist. Das Elend, das wir durchgemacht haben. Wie gut der Herr Doktor aussehen – wirklich, eine Freud!“

Enteignung, Demütigung, Verhaftung und Todesgefahr, illegale Flucht über versperrte Grenzen, Jahre des Exils, ein feindlicher Ausländer in einem vom Kriege zerrütteten Land – all das würde zunichte werden, würde sich in Luft auflösen, mit einem Fingerschnalzen weggeweht. So beginnt auch Herr Hnatek, von Mitleid mit sich selbst ergriffen, sein Schicksal und das Schicksal Wiens zu bejammern, dessen Staub ich so erfolgreich von meinen Schuhen geschüttelt habe.

„Die Frau Doktor haben gut daran getan, daß Sie fort sind. Allein die Luftangriffe – dreimal haben sie die ganze Stadt in Brand gesteckt.“⁶¹

Die vorangestellte Bemerkung der Erzählerin, ihr sei diese Szene bereits während ihres Exils von einem Freund prophezeit worden, lässt einen in seiner Allgemeinheit zwar kaum haltbaren Befund Edward Saids anklingen: „Exiles look at non-exiles with resentment.“⁶² Der „Unmut“ wird hier jedoch nicht auf die Unklarheit darüber zurückgeführt, wie sich der Kellner im Nationalsozialismus verhalten hatte – also ob er überzeugt oder opportunistisch an den faschistischen Gräueln beteiligt war –, sondern darauf, dass es dieser erwartungsgemäß am gewünschten Verständnis für die *besonderen* Erfahrungen der Exilierten („Enteignung, Demütigung, Verhaftung und Todesgefahr, illegale Flucht über versperrte Grenzen, Jahre des Exils“) mangeln lässt und stattdessen auf die eigenen verweist.

Ein ähnliches Erlebnis schildert Hilde Zaloscer in ihren Memoiren *Eine Heimkehr gibt es nicht*. Ebenfalls in einem Café situiert, in diesem Falle im Wiener Café Museum, kommt es zu einem Treffen mit alten Freund/innen, das die Protagonistin in Vorfreude auf ein Wiedersehen kurz nach ihrer Ankunft aus dem ägyptischen Exil initiiert. Das Wiedersehen jedoch eröffnet unmittelbar zwei Fronten und situiert die Remigrantin vereinzelt auf der einen und die nicht-exilierten Freund/innen gemeinsam auf der anderen Seite:

Als wir dann beisammen saßen und das Gespräch begann, dachte ich, ich wäre in einem Irrenhaus: Es konnte doch kein Zweifel bestehen, daß ich, die Emigrantin, fremd in einem

⁶¹ Spiel: *Rückkehr nach Wien*, S. 78f.

⁶² Said: *Reflections on Exile*, S. 180.

fernen und unbekannten Land – nicht etwa in der Schweiz, England oder den USA – und außerdem mitten im Kriegsgeschehen, es schwerer gehabt hatte als jene, die in Wien geblieben waren. Und die es, wie ich feststellen konnte, dank der nicht mehr vorhandenen Konkurrenz jüdischer Kollegen allesamt zu führenden Positionen gebracht hatten. Sie waren durchgehend Museumsdirektoren, Universitätsprofessoren, hatten alle schönere, größere Wohnungen, mit einem Wort – waren hinaufgerückt.

Und da saß ich nun mit ihnen im Café Museum und mußte mir anhören, was sie alle mitgemacht hatten. Was sie gelitten hatten, wie grauenhaft alles gewesen war. Irgendwie klang auch eine Anklage durch, bis mir schließlich eine ehemalige Freundin tatsächlich das Verbrechen, das an Dresden begangen worden war, an den Kopf warf. [...]

Einige Stunden von Mauthausen entfernt, lebte man, als ob nichts gewesen wäre. Keiner, aber auch keiner, der gefragt hätte: „Und wie ist es Dir ergangen, wie bist Du in einem fremden Land, mit einer fremden Sprache, mit fremden Menschen zurechtgekommen?“⁶³

In beiden Textpassagen geraten die beiden „verschiedene[n] Schulen der Erfahrung und des Leidens“ (KS1 212) in Konflikt zueinander: Ausgehandelt wird der Vergleich lebensbedrohlicher Erfahrungen, nicht um Differenzen in der *Art* von Erfahrung zu ermitteln, sondern mit der Absicht, die Schlechtigkeit der Erfahrungen zu bewerten und aneinander zu relativieren. Die Textstellen erzählen, wie die Lebensgefahr im Inland gegen die Lebensgefahr im Exil in Anschlag gebracht wird, und kehren die Bewertung dieses Verhältnis in der kritischen Darstellung um. Die eigene Bestimmung als Opfer von Gewalt ist dabei nicht Auftakt zur (potentiell gemeinsam betriebenen) Kritik dieser erfahrenen Brutalität und der nationalen Zwecke, als deren Mittel sie fungierte, sondern Auftakt zur Einforderung der abstrakten Anerkennung der je eigenen Lage. Insofern eine jede Schädigung am Subjekt von diesem nur als absolut und nicht als relativ empfunden wird, ist es jedoch im Grunde unmöglich, den Konflikt auf dieser Ebene produktiv auszutragen, zumal fraglich ist, welcher reelle Vorteil für die Beteiligten aus einem etwaigen Resultat zu ziehen wäre.

In seiner Glossenreihe „Der Emigrant und die Heimat“ reflektiert Alfred Polgar auf die verschiedenen Arten von Erfahrung und erwägt, die „Schicksalslinie“ der Dagebliebenen sei lediglich umgekehrt verlaufen:

Erst hatten sie's Jahre lang relativ gut, hatten Arbeit und Erwerb, ein Dach überm Kopf, Feuer im Ofen und Futter auf dem Tisch. Dann kam der Krieg, und da war es trotz Sieg, trotz Raub und Sklaven aus dem geschundenen Europa schon nicht mehr das Richtige. Hernach ereignete sich der große Krach, zerstörte die Dächer, löschte die Ofenfeuer, fegte das Futter vom Tisch. Und die zu Hause Gebliebenen mußten durch die Stationen, die die Davongegangenen zu passieren hatten: durch Not, Furcht, Hilflosigkeit und alle Tücken eines höchst ungewissen Daseins. Sie erlitten in der Heimat Emigranten-Schicksal. (KS1 210)

Mit seiner These von der Umkehrung der „Stationen“ geht Polgar von einer Exilerfahrung aus, in der sich die nötigen Lebensgrundlagen mit der Zeit als konsolidiert erwiesen hätten, was jedoch nicht in jedem Fall eintrat. Den Menschen in der Heimat hingegen hätte nun, d.i. im Angesicht der Bombardements der Alliierten,

⁶³ Zaloscer: Eine Heimkehr gibt es nicht, S. 117.

die von den Exilant/innen bereits durchschrittene Lebensgefahr gedroht. Er hebt derart hervor, dass beide Seiten erheblichen Schaden durch den Nationalsozialismus nahmen, auch wenn sich dieser im Konkreten unterschied.

In der Darstellung Hilde Zaloscers wiederum können keine Gemeinsamkeiten festgestellt werden: Der vereinzelt Remigrantin steht die Gruppe ihrer einstmaligen Freund/innen gegenüber, deren freundschaftliches Miteinander in Wien praktisch blieb. So treten sie vor der Protagonistin als „Schicksalsgemeinschaft“ auf, wenn sie beklagen, „was sie alle mitgemacht hatten.“ Im Begriff ist schon ausgedrückt, dass es eben das „Schicksal“ ist, das die Gemeinschaft begründet: Weil sie aufgrund ihrer nationalen Zugehörigkeit in den Aufstieg und Fall ihres Kollektivs gezwungen wurden, – dem sie gleichwohl ihren überzeugten oder opportunistischen Dienst nicht schuldig blieben, wie ihre beruflichen Aufstiege anzeigen, – wollen sie nach dem Krieg nun als eben diese Schicksalsgemeinschaft anerkannt werden.

Damit nennt Zaloscer auch reelle Vor- und Nachteile, die sich aus den verschiedenen Erfahrungen ergaben: Den sozialen Aufstieg ihrer Freund/innen nimmt die Erzählerin mit Missgunst wahr, da dieser durch die Verfolgung und Ermordung jüdischer Mitkonkurrent/innen errungen wurde. Ihr erscheint es als perfide, dass ihre Freund/innen sich trotz beruflicher Erfolge als Opfer wännen, wohingegen diese ihre Opfer ja gerade *nicht* auf beruflicher Ebene verorten. Ihr karrieristischer Aufstieg verlangte ihnen jedenfalls keine besonderen Maßnahmen ab, sondern bloß „die Kontinuität der privaten Lebenslinie“, die im Falle der Exilant/innen durch die Flucht eine tiefe Zäsur erfuhr. In diesem Sinne also, so resümiert schließlich auch Polgar, „scheinen die Zuhausegebliebenen doch besser dran zu sein als die Weggegangenen.“ (KS1 215) In ihrem kontinuierlichen Streben nach Bewährung in den äußerlich gesetzten Erfolgsbedingungen waren sie bevorteilt vor denen, die von eben diesen Bedingungen ausgeschlossen worden waren, nach der Remigration jedoch gezwungenermaßen erneut und in gleicher Weise von diesen abhängen.

So weit ergibt sich: Zum einen zwingt der Staat den Bewohner/innen bestimmter Landstriche ihre nationale Zugehörigkeit rechtskräftig auf und behandelt diese als deren Naturbestimmung. Zum anderen aber eignen sich die Staatsbürger/innen, denen diese Zuschreibung natürlicher Verwurzel- und Verbundenheit einleuchtet, ihre nationale Identität selbstbewusst an und beurteilen parteilich die Welt vom Standpunkt ihrer Zugehörigkeit aus. Noch nachdem die faschistische Betätigung des Nationalismus das NS-Exil überhaupt erst hervorbrachte, bestimmt unter den neuen historischen Vorzeichen der postfaschistische Nationalismus das Nachexil, insofern die Frage nationaler Identität jetzt am Prüfstein des biografischen Faktums der Exilierung verhandelt wird: Die vom nazistischen Deutschland erzwungene Flucht wird zum Ausweis der weiterhin gültigen Nicht-Zugehörigkeit; das Da-geblieben-Sein hingegen zum Beleg der Zugehörigkeit und damit zum Berufungstitel dafür, sowohl bevorzugt von der nationalen Gemeinschaft zu profitieren als auch für den je eigenen Dienst an dieser Allgemeinheit zuständig zu sein. Eben davon zeugen auch die literarischen Diskurse der Nachkriegszeit im Besonderen.

2.2 Das Nachexil und die Verhandlung nationaler Identität

„Einmal im Exil, immer im Exil [...], einmal so, das nächste Mal wieder anders“, (S 88) denkt sich Georg Kreislers Figur John Greenway im Roman *Der Schatten-sprünge*.¹ Der einst vor den Nazis geflohene Greenway heißt eigentlich Hans Grünberg, lebt in Südengland und ist Schriftsteller. Auch wenn der Nationalsozialismus zum Zeitpunkt der Narration seit etwa vier Jahrzehnten besiegt ist, ist ihm Deutschland nicht wieder zur Heimat geworden: Das Exil erfährt er als unumkehrbar. Dennoch handelt es sich laut Greenway nicht um einen gleichbleibenden Dauerzustand. Das andersgeartete „nächste Mal“ suggeriert eine Veränderung in der Exilwahrnehmung und markiert eine Zäsur innerhalb derselben. Damit erhält das Exil eine doppelte Charakterisierung: Es wird zugleich als definitiv und als veränderlich gefasst. Warum aber verfällt Greenway auf den Gedanken, sein Exil dauere für immer an, obschon seine Rückkehr längst möglich ist?

Ich bin englischer Staatsbürger und fühle mich als Engländer. Daß ich in Deutschland geboren wurde, ist unerheblich, denn dort wäre ich heute noch fremder als hier. Für die Engländer bin ich also Deutscher [...], aber für die Deutschen bin ich Engländer, das ist fast noch schlimmer. (S 76)

Greenway, der schon im Alter von sechs Jahren vor den Nazis fliehen musste und sich von Deutschland längst entfremdet hat, stellt einen Gegensatz zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung fest: Seinem eigenen Befund nach ist es ihm gelungen in England heimisch zu werden; sowohl subjektiv, da er sich in die dortigen Verhältnisse hineinzuleben und an sie anzupassen vermochte, wie auch objektiv, insofern er die englische Staatsbürgerschaft erhalten hat. Dazu im Gegensatz stehen jedoch die englische und die deutsche Gesellschaft, die ihm jeweils seine Nicht-Zugehörigkeit spiegeln und ihn als zur jeweils anderen Nation gehörig auffassen: Anhand seines Exils wird seine nationale Identität und an ihr seine Nicht-Zugehörigkeit ermessen, sodass die gegensätzlichen Beurteilungen für Greenway nur den negativen Schluss zulassen, zu keinem der beiden Länder zu gehören. Daraus also folgert er, sich immer noch im Exil zu befinden. Seine Identifikation als Exilant ist Reaktion auf den Ausschluss seitens beider Gesellschaften.

In einem Interview mit der *Aufbau*-Zeitung beschreibt der Autor Kreisler seine eigene Exilerfahrung auf eben diese Weise: „Ich bin ein Heimatloser, denn wenn man einmal ins Exil gegangen ist, bleibt man im Exil, auch wenn man zurückkommt. Das ist bei mir auch nicht anders.“² Seine Identifikation als Heimatloser tritt an die Stelle seiner bestrittenen nationalen Identität und ist dadurch von der Anerkennung durch ein nationales Kollektiv entkoppelt. Das Urteil über die Fortdauer des eigenen Exils ist damit von den je individuellen Erfahrungen mit den

¹ Ob Zufall oder Entlehnung – in Ernst Loewys Aufsatz „Von der Dauer des Exils“ heißt es: „Einmal im Exil, immer im Exil: Es war eine Erfahrung, die die Mehrzahl der Rückkehrer machen mußte.“ Loewy: *Von der Dauer des Exils*, S. 322.

² Kreisler/Meyer: Ich betrachte mich nicht als Inbegriff, S. 12.

sozialen und politischen Umständen am neuen oder alten Lebensort abhängig sowie von der Einschätzung und Bewertung dieser Erfahrungen. Damit birgt das Aufgreifen dieses Urteils die Gefahr, zur bloßen Mitschrift der Denk- und Wahrnehmungsweisen der Betroffenen zu werden. „Die physische Flucht wird psychischer Dauerzustand“,³ so formulieren Guy Stern und Dorothy Wartenberg die subjektive Seite des Nachexils. Erst die Betrachtung des gewandelten historischen Kontextes – der sozialen und politischen Umstände im Allgemeinen und des Literaturbetriebs im Konkreten – vermag herauszustellen, *worauf* sich die Wahrnehmungen und Empfindungen der Akteure bezogen. „Denn Leiden ist Objektivität, die auf dem Subjekt lastet; was es als sein Subjektivstes erfährt, sein Ausdruck, ist objektiv vermittelt“,⁴ so Adorno in seiner *Negativen Dialektik*.

Zum Begriff des Nachexils

Wurde das Exil lange Zeit eng verstanden als die Dauer, in der die jeweiligen Fluchtursachen wirksam sind, so hat Ernst Loewy zu Beginn der Neunzigerjahre vorgeschlagen, den Exilbegriff als ein „zeitlich gleichsam unbegrenzte[s] Exil[]“ zu fassen.⁵ Dieses prinzipiell lebenslange Exil fasst jedoch nicht die gewandelten Bedingungen, die sich aus dem „Ende der *erzwungenen* Emigration“⁶ ergeben. Durch dieses Ende ist die Notwendigkeit aufgehoben, sich dem Staatsgebiet fernzuhalten, dessen regierende Mächte die Flucht aus dem angestammten Raum einst erzwangen, sodass die geografische Remigration unternommen werden kann – unabhängig davon, ob die Möglichkeit der Rückkehr genutzt und wie diese dann subjektiv erlebt wird. Erst dann offenbart sich der Heimatverlust als endgültig, wenn die Heimkehr – hier: „die Restitution von Verbundenheit, Zugehörigkeit und Präsenz“⁷ scheitert. Während im Exil noch an der Vorstellung erneuter Beheimatung festgehalten werden kann, offenbart sich mit der Rückkehrmöglichkeit auch die zumeist nicht einlösbare Hoffnung, die mit der Remigration verbunden wird: „Wir wußten auch nicht, daß eine Rückkehr unser Exil nur bekräftigen würde, denn eine Rückkehr ist erst recht Exil. Ein Heimatloser hat keine Heimat, aber ein Exilant glaubt, eine zu haben“,⁸ schreibt Kreisler. Unabhängig davon, ob der Bedürfnisstandpunkt oder ein Ideal des Hingehörens zum Maßstab einer geglückten Rückkehr gemacht wird, stellt sich die Heimat dann als verloren heraus, wenn die vorgefundene Wirklichkeit dem jeweiligen, als einlösbar erhofften Maßstab nicht entspricht.

Das Nachexil ist einerseits die Zeit nach dem eng verstandenen Exil, das durch die Wirksamkeit der Fluchtgründe begrenzt ist, und es ist andererseits die Kontinuität des weit verstandenen Exils nach Ende eben dieser Wirksamkeit. Damit ist

³ Stern/Wartenberg: Flucht und Exil, S. 121.

⁴ Adorno: *Negative Dialektik*, S. 29.

⁵ Loewy: Von der Dauer des Exils, S. 318.

⁶ Loewy: Von der Dauer des Exils, S. 317f.

⁷ Nünning: Vorwort, S. 7.

⁸ Kreisler: Zufällig in San Francisco, S. 17f.

das Nachexil als Unterbegriff des weiten Exilbegriffs zu verstehen,⁹ da die von diesem bezeichnete Unabschließbarkeit erst unter Involvierung des Phänomens des Nachexils plausibel wird. Der Begriff markiert zum einen eine Differenz zum begrenzten Exil, zum anderen aber den Fortbestand von durchs Exil verursachten Wirkungen. Es handelt sich demnach nicht um ein *neues* Exil, wie in Hans Sahl's Aufsatztitel „Das Exil nach dem Exil“ nahegelegt,¹⁰ sondern um fortdauernde Wirkungen *desselben* Exils, nachdem die Fluchtursachen aufgehoben sind. An dieser allgemeinen Fassung des Begriffs wird zudem kenntlich, dass dieser nicht allein für die Nachwirkungen des NS-Exils, sondern ebenso für aktuelle Exile fruchtbar zu machen ist.

Erstmals ausführlich thematisiert wurde das Nachexil von Stephan Braese in seinem 2001 im Jahrbuch *Exilforschung* erschienenen Aufsatz „Nach-Exil. Zu einem Entstehungsort westdeutscher Nachkriegsliteratur“. Darin diskutiert er den Begriff in einem spezifischeren Sinne: Braese bestimmt das Nachexil als die besondere Stellung, die Exilautor/innen nach 1945 zu Deutschland und dem dortigen Literaturbetrieb einnahmen. Diese Positur kennzeichnet Braese durch den Gegensatz, einerseits Heimatverlust und gesellschaftlichen Ausschluss erfahren zu haben, andererseits aber (nicht zuletzt) aufgrund ihrer literarischen Schreibsprache weiterhin auf die Rezeption ihrer Literatur im deutschsprachigen Raum angewiesen zu sein und daher den Wunsch zu verfolgen, am dortigen literarischen Diskurs teilzuhaben.¹¹ Braese zeigt, dass die Schriftsteller/innen des Nachexils und die Lektürezugänge zu ihrer Literatur im „Kampf um die Rückkehr der Literatur“¹² seitens der literarischen Öffentlichkeit, die von den sogenannten „Inneren Emigrant/innen“ und jüngeren Schriftsteller/innen aus dem Umkreis der Gruppe 47 sowie von der zeitgenössischen Literaturwissenschaft repräsentiert wurde, „elementare[n] Bedingungen aus dem Bereich der sozialen Praxis“ sowie „einer spezifischen Konditionierung“ unterworfen werden sollten.¹³

Exil, Innere Emigration und die Frage der Verantwortung

Worin bestanden aber diese Bedingungen und die Konditionierung der Rezeption? Darüber gibt die Analyse einiger prominenter Streitgespräche Aufschluss, die in den Nachkriegsjahren den literarischen Diskurs bestimmten. Besonders prominent

⁹ Diese Art der Begriffsbildung ist als analog zum Begriff der Postmoderne zu verstehen, dessen Bedeutungskern in Wolfgang Isslers titelstiftender Wendung „Unsere postmoderne Moderne“ ausgestellt ist. Vgl. Issler: Unsere postmoderne Moderne. Zur Diskussion um das Präfix „Post-“ sei an dieser Stelle verwiesen auf: Vielhaber: Die Präfixe der Postmoderne oder Wie man mit dem Mikroskop philosophiert. Vielhaber referiert die kritische Diskussion um das Präfix, in welcher seitens Beck und Derrida „Post“-Komposita als nichtssagend verworfen wurden (S. 1ff.). Die Wahl des Präfixes „Nach-“ statt „Post-“ gründet auf dem Umstand, dass der hier zur Diskussion gestellte Nachexil-Begriff nicht im Kontext dieser Debatte zu lesen ist.

¹⁰ Hans Sahl: Das Exil nach dem Exil, S. 14.

¹¹ Braese: Nach-Exil, S. 249.

¹² Braese: Nach-Exil, S. 233. Hervorhebung getilgt P.W.

¹³ Braese: Nach-Exil, S. 234.

ist die Auseinandersetzung zwischen Walter von Molo und Frank Thiess auf der einen und Thomas Mann auf der anderen Seite, die wenig später in dem Heft *Ein Streitgespräch über die äußere und die innere Emigration* zusammengefasst wurde. Als Reaktion auf Thomas Manns Ankündigung eines Deutschlandbesuchs appelliert Walter von Molo an ihn in einem öffentlichen Brief, er solle die Rückkehr nicht zu lange aufzuschieben. Unter der Vorgabe, er spreche „[m]it aller, aber wahrhaft aller Zurückhaltung, die uns nach den furchtbaren zwölf Jahren auferlegt ist,“ wendet er sich sodann mit einem umso direkteren Imperativ an Thomas Mann:

[S]ehen Sie das unsagbare Leid in den Augen der vielen, die nicht die Glorifizierung unserer Schattenseiten mitgemacht haben, die nicht die Heimat verlassen konnten, weil es sich hier um viele Millionen Menschen handelte, für die kein anderer Platz auf der Erde gewesen wäre als daheim, in dem allmählich gewordenen großen Konzentrationslager, in dem es bald nur mehr Bewachende und Bewachte verschiedener Grade gab.¹⁴

Indem von Molo nahelegt, dass abseits derer, die Deutschland ihrer Rettung willen verlassen mussten, zusätzlich „viele Millionen“ Nicht-Nazis fliehen wollten, dies aber aus Platzmangel nicht konnten, fabuliert er das Exil zu einem Privileg. Mit dem Verweis auf das Leid der Deutschen setzt von Molo voraus, das Leid sei auf Seiten der „guten“ Deutschen („die nicht die Glorifizierung unserer Schattenseiten mitgemacht haben“) zu verorten, die sich selbst „in dem allmählich gewordenen großen Konzentrationslager“ befunden hätten. Damit unterstreicht er die Unterscheidung zweier Parteien: auf der einen Seite die Exilant/innen, die bevorzugterweise „die Heimat verlassen konnten“, auf der anderen Seite die Menschen, die im trivialisierten „großen Konzentrationslager“ Deutschland verblieben und dort Opfer der „furchtbaren Verirrungen Kranker“ wurden.¹⁵ Für diese letztere Gruppe also hätte Thomas Mann nun da zu sein.

Da Mann dem Rückruf jedoch keine Folge leistet, schaltet sich Erich Kästner ein, der Thomas Mann mit dessen in den Romanen gezeichneten „kränkliche[n], überfeinerte[n], dekadente[n] Charaktere[n]“¹⁶ identifiziert und es angesichts der „physische[n] Labilität des Autors selber“ als ausweglos betrachtet, überhaupt die Rückkehr von ihm zu verlangen.¹⁷ Der sich einmischende Frank Thiess führt nun den bei von Molo nur angedeuteten Vergleich der Leiderfahrungen aus und konkludiert in der *Münchener Zeitung*, das Leid der „Inneren Emigrant/innen“ sei deutlich größer gewesen als das der Exilant/innen. Weiter lässt er verlauten, er habe in Deutschland bleiben wollen, um reicher an Erfahrung und Wissen für seine schriftstellerische Tätigkeit zu werden statt von „den Logen und Parterreplätzen des Auslands der deutschen Tragödie“ zuzuschauen.¹⁸ Er argumentiert

¹⁴ Von Molo: Walter von Molo an Thomas Mann, S. 2.

¹⁵ Von Molo: Walter von Molo an Thomas Mann, S. 2.

¹⁶ Kästner: Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 518.

¹⁷ Kästner: Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 519.

¹⁸ Thiess: Innere Emigration, S. 3.

also, die „Inneren Emigrant/innen“ hätten sich – langfristig betrachtet – durch ihr Ausharren vor Ort für die Besserung der Nation wesentlich nützlicher gemacht: Er fordert Anerkennung für seinen „guten“, schriftstellerischen Nationalismus, den er als Mittel gegen die gerade erfahrenen Auswüchse eines „schlechten“ und daher zu bekämpfenden Nationalismus betrachtet. Allerdings – kein Heroismus ohne Bescheidenheit:

Wir erwarten dafür keine Belohnung, daß wir unsere kranke Mutter Deutschland nicht verließen. Es war für uns natürlich, daß wir bei ihr blieben. Aber es würde uns sehr unnatürlich erscheinen, wenn die Söhne, welche um sie so ehrlich und tief gelitten haben wie ein Thomas Mann, heute nicht den Weg zu ihr fänden und erst einmal abwarten wollten, ob ihr Elend zum Tode oder zu neuem Leben führt.¹⁹

Indem Thiess die Nation als Familie metaphorisiert, adressiert er Thomas Mann in seiner „Natur“ als Deutscher, der derart qua Geburt auf einen liebevollen Bezug auf seine „Mutter“ Deutschland festgelegt sei. Als Beleg seiner natürlichen Verbundenheit dient der Verweis darauf, dass er tatsächlich „um sie so ehrlich und tief gelitten“ habe. Allerdings legt Thiess fest, dass der „Sohn“ seinen Beitrag zum zukünftigen „Leben“ der „Mutter“ nur mit seiner geografischen Rückkehr erbringen könne.

Daraufhin antwortet Thomas Mann: Es sei nicht möglich, nach zwölf Jahren Nazi Herrschaft im Jahre 1933 anzuknüpfen, als sei weiter nichts geschehen. Er widerspricht der Auffassung, es habe sich bloß um „furchtbare[] Verirrungen Kranker“²⁰ gehandelt und hält dagegen, das Volk habe sich selbst in seine missliche Lage gebracht.²¹ *Gleichzeitig* betont er seine zwar anhaltende Verbundenheit mit Deutschland, doch bleibe er aufgrund seiner zunehmenden Entfremdung sowie aufgrund seiner Dankbarkeit gegenüber der erfahrenen amerikanischen Gastfreundschaft in Kalifornien. Nichtsdestotrotz wolle er dem an ihn gerichteten Imperativ zur patriotischen Pflichterfüllung aus dem Ausland nachkommen: „weil ich den Dienst nicht sehe, den ich dem deutschen Volke leisten – und den ich ihm nicht auch vom Lande Kalifornien aus leisten könnte.“²² Als vorausgesetzt gilt für Mann also der idealistische Auftrag der Schriftstellerei: Es geht ihm – der Antithese von Bürger und Künstler folgend, die eine „der konstitutiven Gegensätze im Werk Thomas Manns“ darstellt, –²³ um einen Dienst, den nur ein von der gewöhnlichen Gesellschaft notwendig verschiedener Schriftsteller erbringen könne. Er anerkennt seine Pflicht, mit seiner Kunst dem deutschen Volk zu dienen, will diese Pflichterfüllung aber keinen geografischen Bedingungen unterwerfen. Er bestätigt somit den an ihn herangetragenen Status als deutscher Nationalschrift-

¹⁹ Thiess: Innere Emigration, S. 3.

²⁰ Von Molo: Walter von Molo an Thomas Mann, S. 2.

²¹ T. Mann: Offener Brief für Deutschland, S. 3.

²² T. Mann: Offener Brief für Deutschland, S. 4.

²³ Baier: Bürger/Künstler, S. 285.

steller par excellence und fügt diesem das Selbstbild als kosmopolitischer Exilschriftsteller hinzu.

Doch gerade dieses Vermögen zur Nützlichkeit für Deutschland spricht ihm Frank Thiess in seinem Antwortschreiben ab: Ein Schriftsteller könne „nicht jahrzehntelang ungestraft die Luft eines fremden Kontinents atmen“. Seine deutsche und europäische Leserschaft sowie seine „Zugehörigkeit zum deutschen Schrifttum“ müsse ihm aufgrund seiner Entscheidung, in Amerika zu bleiben, abhandkommen. Das Volk habe „als Ganzes, als Großorganismus, eine untrügliche Witterung dafür [...], ob etwas fremd, ob etwas zugehörig ist“, ²⁴ was Braese zurecht als eine Drohgebärde „im Originalton eines völkischen Rassismus“ liest. ²⁵ Thiess wirft nun also ungeschönt die fürs Nachexil charakteristische Frage auf: ob der Exilant überhaupt noch zur Nation gehöre oder ob er seine nationale Identität nicht durchs Exil bereits eingebüßt habe.

Die patriotischen Aufforderungen seitens Thiess und von Molo blieben nicht unwidersprochen: Ein Kreis jüngerer Autor/innen um Hans Werner Richter, die sich zur Gruppe 47 zusammenschlossen, traf sich mit der erklärten Intention, eine radikale Erneuerung der deutschen Literatur sowie des gesellschaftlichen und politischen Lebens zu erwirken. ²⁶ Der befristete oder dauerhafte Eintritt in diesen Kreis versprach in den Fünfziger- und Sechzigerjahren den ersuchten Zugang zum westdeutschen Literaturbetrieb. Hinsichtlich der Debatte um Thomas Manns Rückkehr bezog dieser Kreis eine abweichende Position, negierte jedoch nicht die Kategorie der nationalen Identität, sondern affirmierte diese erneut als eine durch kritische Reflexion geläuterte.

Dafür exemplarisch steht in diesem Kontext Alfred Anderschs im November 1947 vor der Gruppe 47 gehaltene Vortrag *Deutsche Literatur in der Entscheidung*. In diesem distanziert sich Andersch von der Kritik an Thomas Manns Fernbleiben und argumentiert, die Heimkehr der Emigration sei kein geografisches Problem. ²⁷ Zugleich aber bringt er die Bedingung zum Ausdruck, die von der im Exil befindlichen Literatur zu erfüllen sei, wenn diese auf die Entwicklung der deutschen Literatur Einfluss nehmen wolle: Sie habe zuerst auf ihr „Ressentiment gegen Deutschland schlechthin“ zu verzichten, ²⁸ welches Andersch in Passagen von Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* aufspürt und welches er qua „Verwandlung des streitenden Ressentiments, der leidenden Enttäuschung in eine Art von Objektivierung der Nation gegenüber“ für auflösbar hält. ²⁹ Es handelt sich also um den Appell zum affirmativen Bezug auf die Nation *an sich*, demnach die besonderen Erfahrungen, die die Exilant/innen mit der *deutschen* Nation gemacht hatten, zugunsten eines nationalliterarischen Konsenses ausgeblendet werden sollen. Darin, dass die Gruppe 47 es zu ihrem idealistischen Anspruch erklärte,

²⁴ Thiess: Abschied von Thomas Mann, S. 6.

²⁵ Braese: Nach-Exil, S. 230.

²⁶ Arnold: Die Gruppe 47, S. 42.

²⁷ Andersch: Deutsche Literatur in der Entscheidung, S. 18.

²⁸ Andersch: Deutsche Literatur in der Entscheidung, S. 23.

²⁹ Andersch: Deutsche Literatur in der Entscheidung, S. 18.

das soziale und politische Leben Deutschlands zu erneuern, hat Anderschs Appell, die Nation von der Warte einer konstruktiven Kritik aus zu bejahen, seine immanente Folgerichtigkeit.

In der DDR wiederum wurden die Bedingungen der „Rückkehr der Literatur“ anders gefasst als in der BRD: Das nationale Selbstverständnis als „antifaschistischer Staat“ suchte sich durchaus auch über die Präsenz von Exilliteratur zu legitimieren. Die Möglichkeit zur Integration in den Literaturbetrieb bemaß sich allein an der politischen Haltung der Exilschriftsteller/innen sowie daran, wie diese ihren Ausdruck in der Literatur fand.³⁰ Demnach ergaben sich in der DDR nachexilische Schwierigkeiten für Autor/innen, deren Literatur der staatlichen ideologischen Prüfung nicht standhielt: Texte wurden zensiert oder überarbeitet, avantgardistisch-experimentelle Tendenzen wurden als „formalistisch“ abgelehnt, wieder andere wurden gar nicht verlegt. Bei besonders prominenten bürgerlichen, auch nicht-emigrierten Autor/innen, die in das Projekt der „sozialistisch-demokratischen Erneuerung“ einbezogen werden sollten, wurden bisweilen Ausnahmen gemacht,³¹ da diesen eine propagandistische Funktion zur Legitimation der DDR *nach außen* zukommen sollte.³²

Während die DDR ihre grundlegende Differenz zum faschistischen Deutschland betonte, trat die BRD als dessen Rechtsnachfolger auf: Daraus wurde einerseits die moralische Verpflichtung gegenüber der Vergangenheit, andererseits und widersprüchlicherweise das Narrativ der Stunde Null abgeleitet. Die Übereinstimmung dieses staatsoffiziellen Selbstverständnisses mit dem erklärten schriftstellerischen Auftrag etwa der Gruppe 47 zeigt, dass die westdeutsche Literatur ihre frei gewählte Aufgabe, zur staatlichen Legitimation beizutragen, gleichermaßen gewissenhaft ausführte,³³ lediglich unter anderen ideologischen Vorzeichen.

Die österreichische Nachkriegsdemokratie hingegen legitimierte sich auf spezifische Weise: Dort galt die nationale Erzählung, das Land sei das erste Opfer Hitlers gewesen, wodurch die eigene Verstrickung in den Nationalsozialismus in Abrede gestellt, mindestens jedoch stark relativiert wurde. Im kollektiven Bewusstsein wurde unmittelbar nach Kriegsende der großdeutsche Patriotismus durch einen neuen österreichischen Patriotismus ersetzt, mit dem sich die Österreicher/innen von Deutschland abzugrenzen suchten, so George Clare.³⁴ Die Rückkehr von Vertriebenen musste Politik und Gesellschaft demnach als eine Störung des Narrativs von Österreichs Unschuld vorkommen. Schließlich waren die Remigrierten zugleich Zeugen davon, dass auch Österreicher/innen aktiv an sogenannten Arisierungen, Ausschreitungen und Demütigungen teilgenommen

³⁰ Streim: *Deutschsprachige Literatur 1933-1945*, S. 219f.

³¹ Das einschlägige Beispiel hierfür stellt Heinrich Mann dar, der im Jahr 1949 in das Amt des Präsidenten der in Ost-Berlin neugegründeten „Deutschen Akademie der Künste“ gewählt wurde, dieses Amt jedoch aufgrund seines Todes nicht mehr antreten konnte. Vgl. Streim: *Deutschsprachige Literatur 1933-1945*, S. 220.

³² Streim: *Deutschsprachige Literatur 1933-1945*, S. 220.

³³ Schirrmacher: *Abschied von der Literatur der Bundesrepublik*, S. L2.

³⁴ Clare: *Letzter Walzer in Wien*, S. 350f.

hatten.³⁵ Ihre bloße Präsenz erinnerte also daran, dass auch der mörderische Umgang mit den Juden zur nationalen Identität zu gehören hätte, welche ja gerade durch die Abgrenzung von Deutschland aufs Neue affirmiert werden sollte.

Dies schlug sich auch in der literaturpolitischen Situation nieder: Als „eine Generationswahrnehmung“ bezeichnet Primus-Heinz Kucher „das Desinteresse der literarisch-editorialen Nachkriegseliten an dem, was Autoren – zumal jüdischer Provenienz – die das Exil erfahren und überlebt hatten, anbieten konnten“.³⁶ Verschärft wurde die Lage dahingehend, dass sich österreichische Verlage nach der Währungsreform 1947 nicht ökonomisch behaupten konnten. Es gab zunächst weder ein breites literarisch interessiertes Publikum noch einen Vertrieb, der auch zusätzlich die Bundesrepublik beliefert hätte. Es fehlte zudem eine Zeitschriften- und Zeitungsszene, die sich mit der neuen Literatur auseinandersetzte: Literarischer Erfolg war deswegen einzig über Deutschland zu erreichen.³⁷ Daraus ergab sich für die österreichischen Autor/innen des Nachexils die Notwendigkeit, einen deutschen Verlag zu finden, womit sich zugleich auch das zu überwindende Hindernis auftat, sich im beschriebenen Diskurs um die Präsenz und Aufgabe der Exilliteratur behaupten zu müssen.

Die ausgewählten Beispiele veranschaulichen, dass das „Nachkriegsklima“ in den Nachfolgestaaten des Deutschen Reichs durch den Diskurs darüber geprägt war, wie mit den Mitteln der Literatur auf die gesellschaftliche Gegenwart und auf das nationale Selbstbild eingewirkt werden könne und wer dies unter welchen Bedingungen zu leisten vermöge. Ausgehandelt wurde die Frage, wie die Rolle der Schriftsteller/innen nach 1945 aufzufassen sei, d.h. wie sich als Schriftsteller/in über sich selbst und über die eigene Nation denken lasse, um sich kritisch und konstruktiv auf sie zu beziehen und sich so der eigenen schriftstellerischen Moralität zu vergewissern, die in eben der Vorstellung vom schreibenden Dienst an der Allgemeinheit ihren Inhalt hat. Die Kombination der schriftstellerischen und der nationalen Identität erhält damit eine bestimmte Fassung: Im Angesicht des Grauens der jüngeren deutschen Geschichte, die ihm einen widerspruchsslosen Bezug auf Deutschland verunmöglicht, entwickelt der moralische Schriftsteller einen *kritischen* Patriotismus, der sich mit dem konformistischen Patriotismus die Grundlogik teilt, dass sich der Einzelne „mit dem Ganzen identifiziert und zugleich in ständiger Sorge um das Kollektiv ist.“³⁸ Jedoch unterscheiden sich diese Patriotismen hinsichtlich des Inhalts der Sorge: Die Sorge des kritisch-patriotischen Schriftstellers betrifft nach 1945 den Geist der Nation, auf den mit literarischen Mitteln einzuwirken sei, um ihm von der nazistischen Gesinnung abzubringen und sie durch eine demokratische zu ersetzen.

Aus der offenbar konsensfähigen Auffassung, die Literatur sei eben dieser Dienst an der abstrakten Allgemeinheit, entstand nun für die Nachexilant/innen

³⁵ Embacher: Was, Sie san wieder da? S. 104.

³⁶ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 310.

³⁷ Schmid-Bortenschlager: Neuanfang oder Wiederbeginn in Österreich, S. 86f.

³⁸ Mense: Kritik des Nationalismus, S. 85.

das Problem, dass sie sich mit der Frage ihrer Zugehörigkeit zu dieser Allgemeinheit konfrontiert sahen: Indem ihre Zugehörigkeit infrage gestellt wurde, wurde zugleich angezweifelt, ob Exilschriftsteller/innen diese Aufgabe und Rolle erfüllen könnten. Woran sich die Zugehörigkeit zum nationalen Kollektiv konkret bemessen sollte, wurde in der historischen Debatte verschiedentlich aufgelöst: Während Thiess und von Molo den Standpunkt vertraten, zu dieser Allgemeinheit zähle, wer in ihr geboren ist *und* ihr räumlich nahe bleibt bzw. jetzt also zu ihr zurückkehrt, argumentierte Andersch, dass wer sich grundsätzlich positiv zur Nation bekennt, d.i. sich mit ihr identifiziert, auch zu ihr gehöre. Da den Exilschriftsteller/innen jedoch gerade erst ihre nationale Identität in aller Brutalität abgesprochen worden war, tritt die Perfidie der Forderung zutage, diese nun als Mittel ihres Eintritts in den literarischen Diskurs aufzufassen.

Wurde die Frage der Zugehörigkeit positiv beschieden, so erging an die exilierten Kunstschaffenden der Imperativ, sich der ihnen zugeschriebenen Funktion dienstbar zu machen. Diese Zumutung gibt Georg Kreisler in seinem Musiktheaterstück *Heute Abend: Lola Blau* der Lächerlichkeit preis, wo die Schauspielerinnenfigur Lola Blau auf der Rückreise nach Europa in die Pflicht zur geistigen Erbauung der Nation genommen wird, die unter dem Schlagwort des „kulturellen Wiederaufbaus“ firmierte. Das in diesem Lichte geweckte Interesse an der künstlerischen Betätigung von moralisch unbefleckten Exilant/innen *dementierte* wiederum jeden Unterschied zwischen diesen und dem nationalen Ganzen:

Die Heimat braucht Sie, gnädige Frau, beim Wiederaufbau. [...] Sie täten ein gutes Werk, gnädige Frau, wenn Sie auch den Menschen in diesen Städten ein wenig Mut zusprechen. [...] [N]un müssen wir eben alle zusammen anpacken und den Karren aus dem Dreck ziehen. (LB 67f.)

Wo also Exilant/innen mit ihrer Kunst erneut national eingemeindet werden sollten, geschah dies in der Form des Appells, die Kunst in den Dienst des Allgemeinwohls zu stellen. Zwar hat sich gezeigt, dass manche ohnehin ihre Kunst in eben diesem Dienste begriffen, doch wollten sie diesen nicht von eben dem Kollektiv als Bedingung der Zugehörigkeit aufgenötigt bekommen, das sie vormals ausgeschlossen hatte. Anhand dieser Beispiele ist der literarische Diskurs charakterisiert, der sich um die von den Exilschriftsteller/innen zu erfüllenden ideellen Bedingungen der Teilhabe an eben diesem Diskurs drehte, an der ihnen gelegen sein musste.

Die Literatur des Nachexils und ihre ökonomischen Bedingungen

Die wesentliche Teilhabebedingung bestand allerdings in der Notwendigkeit, einen Verlag zu finden. Dass in der unmittelbaren Nachkriegszeit noch kaum Exilromane verlegt wurden, hängt maßgeblich mit verlegerischen Problemen dieser Zeit zusammen. Die Verleger benötigten zunächst eine Lizenz, um Bücher publizieren zu können, darüber hinaus aber auch Kenntnisse über die Exilliteratur, die ihnen als Nicht-Exilierte nach Kriegsende fehlten. Exilierte Verleger wieder-

rum mussten zunächst bürokratische Hindernisse überwinden, da viele von ihnen jahrelang auf ihre Rückkehrerlaubnis warten mussten. Zurück in Deutschland durften dann amerikanische Staatsbürger, wie etwa Gottfried Bermann Fischer, nicht geschäftlich tätig werden.³⁹ Im Lichte dessen formulierte Klaus Mann die Gefahr eines intellektuellen Vakuums im noch besetzten Deutschland, da insbesondere die amerikanischen und englischen Besatzer die Literatur als „a matter of small importance“ behandelten, obgleich nach Manns Einschätzung ein literarisches Interesse in Deutschland vorhanden gewesen sei:

The German reading public would surely like to know what the nation's most distinguished writers – some of whom died in exile – produced during the years of their absence; but no German has a chance to find out. Books by refugee authors are not to be had in postwar Germany!⁴⁰

Gerade weil die Exilschriftsteller/innen „the nation's most distinguished writers“ seien, d.i. gerade weil sie in nationaler Hinsicht bedeutsam seien, so argumentiert Klaus Mann, müsse die Nation sie lesen. Ein Grund dafür, dass dies ausbleibe, sei der fehlende Kontakt zwischen dem deutschen Literaturbetrieb und den exilierten Literat/innen – ein Defizit, das Mann hauptsächlich auf die Ignoranz der nicht-emigrierten Autor/innen schiebt, exemplifiziert an den Stimmen, die versucht hatten, seinen Vater in die von diesem ohnehin akzeptierte Pflicht zu nehmen.⁴¹

Der Germanist Ernst Fischer wiederum dementiert diese Negativgründe – das fehlende Wissen der Verleger und ihren fehlenden Kontakt zu den Exilschriftsteller/innen – als die ausschlaggebenden Faktoren für die geringen Publikationszahlen von Exilliteratur und betont als Ursache vielmehr die ökonomischen Zusammenhänge. Anders als in der sowjetischen Besatzungszone erfolgte der Wiederaufbau des Buchhandels- und Verlagswesens in den westlichen Besatzungsgebieten auf marktwirtschaftlicher Grundlage, d.h. mit der Notwendigkeit, jede Buchveröffentlichung einem Gewinnkalkül zu unterwerfen. Fischer argumentiert, das Angebot der Verlage nach 1945 sei zwar ungenügend gewesen, aber zu jedem Zeitpunkt größer als die Aufnahmebereitschaft des Publikums,⁴² weswegen die Verlage aus Sorge um einen verkaufshinderlichen Effekt weitestgehend auf „eine allzu deutliche Deklaration dieser Werke als Exilwerke“ verzichteten.⁴³

Selten wurde das Kalkül, mit dem sich die Verlage auf die Gesinnung der anvisierten Kundschaft einzustellen hatten, explizit ausgesprochen: Als Albert Drach für seinen Roman *Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum* einen Verlag sucht und im Jahr 1947 sein Manuskript beim Wiener Luckmann-Verlag einreicht, soll die Verlegerin – irritiert von Drachs ungewöhnlichem Protokollstil – den Text zuerst für ein „Zwetschenbaum-kritisches“ gehalten haben, bis sie registrierte,

³⁹ Fischer: „Kaum ein Verlag, der nicht auf der Wiederentdeckungswelle ...“, S. 73f.

⁴⁰ K. Mann: *The Literary Scene in Germany*, S. 18f.

⁴¹ K. Mann: *The Literary Scene in Germany*, S. 19.

⁴² Fischer: „Kaum ein Verlag, der nicht auf der Wiederentdeckungswelle ...“, S. 90.

⁴³ Fischer: *Exilliteratur in den deutschsprachigen Verlagen nach 1945*, S. 78f.

dass der Protagonist am Ende recht bekommt. Laut Drach lehnte sie das Manuskript ab mit dem Kommentar: „Die Zeit sei noch nicht reif für ein Buch, in dem der Jude gut wegkomme.“⁴⁴ Derart wurde in der Nachkriegszeit also antizipiert, die Gesellschaft habe kein Interesse an der Literatur von den und über die gerade erst Ausgegrenzten.

Die ökonomische Zwangslage, in der die Haltungen der angestrebten Leserschaft mitgedacht wurden, ist weitgehend unreflektiert geblieben, wo der ideelle Wert der Exilliteratur herausgestellt und ihr Nicht-Erscheinen zum Gegenstand der Empörung wurde. Die Geschichte des literarischen Nachexils hängt auf diese Weise mit dem Warencharakter des Buches, der Konkurrenz der Autor/innen und den Sachzwängen der Konkurrenz der Verlage zusammen. So schreibt Moritz Wagner etwa, dass der Misserfolg von Albert Vigoleis Thelens zweitem Roman *Der schwarze Herr Bahßetup* von 1956 „sehr früh schon zum bewussten Rückzug des Außenseiters aus dem Literaturbetrieb“ führte. Dies stellte also eine persönliche Konsequenz dar, die Thelen aus der Erfahrung des Nachexils zog.⁴⁵ Die Grundbedingungen des Literaturmarkts schlugen in der Nachkriegszeit demnach auf besondere Weise gegen Exilschriftsteller/innen aus, für die der literarische Erfolg an durchs Exil erschütterte, sonst aber disparate Faktoren gebunden war: Verlag, Publikum und Rezeption, Muttersprache, Zeitgenossenschaft und inhaltliche Relevanz, Einbindung in die kulturelle Öffentlichkeit. Probleme auf diesen Feldern, so schreibt Wulf Köpke, konnten rückkehrwillige Autor/innen in die Krise stürzen und psychologische Probleme verursachen.⁴⁶ Die Verfügung über diese Faktoren, die durchs Exil verloren waren, weil sie der Linearität einer auf literarischen Erfolg zielenden Karriere bedurften, ist gleichwohl kein Mittel zum Erfolg, sondern lediglich die Abwesenheit von Hindernissen. Alfred Polgar nennt deswegen als maßgebliche Verluste des Exilanten „die Zukunft, für die er vorgebaut hatte, die Vergangenheit, an die ein Wiederanknüpfen ihm nicht mehr möglich ist.“ (KS1 215)

Der bleibende Wunsch der Nachexilant/innen nach Teilhabe am literarischen Diskurs hatte also die *Bedingungen* des Erfolgs in den Blick zu nehmen, die sich mehr als Widrigkeiten denn als Chancen ausnahmen: Zunächst hingen diese von einem positiv beschiedenen wirtschaftlichen Kalkül der Verlage ab, die sich ihrerseits auf den literarischen Zeitgeist einzustellen hatten. Die Schriftsteller/innen des Nachexils gerieten also nicht nur in praktische Frontstellung zu den einzelnen, um nationalliterarischen Rang buhlenden Stimmen, sondern darüber hinaus auch zu den ökonomischen Verhältnissen im Allgemeinen und dem ihnen unterworfenen Literaturbetrieb im Besonderen. Jedoch hatten sie sich, da sie nur innerhalb des Gegebenen hoffen konnten, eine „Berührungsfläche“ zwischen ihrem Schreiben und dem Publikum herzustellen, mit eben diesen Gegebenheiten und ihren Fürsprecher/innen zu verständigen:

⁴⁴ Schobel: Albert Drach, S. 432f.

⁴⁵ Wagner: Babylon – Mallorca, S. 284.

⁴⁶ Köpke: Gibt es eine Rückkehr aus dem Exil? S. 335.

Im historiografischen Rückblick mag aus solchen Fragmenten ein wenig deutlicher werden, was dem Nach-Exil aus dem westdeutschen Literaturbetrieb entgegenschlug – aber auch, was nicht zu akzeptieren, aber doch auszuhalten versucht wurde zugunsten des einen, umfassenden Projekts, das solche Anstrengung motivierte: eine Berührungsfläche herzustellen zwischen dem eigenen Schreiben und dem deutschen Publikum.⁴⁷

„Exilliteratur als Exilliteratur“

In den Sechzigerjahren änderte sich schließlich die öffentliche Wahrnehmung von Exilliteratur und mit ihr setzte auch die wissenschaftliche Erforschung der Exilliteratur ein, die sogar, wie Bettina Englmann schreibt, zur „Modeerscheinung“ wurde.⁴⁸ Im Zeichen der Studentenbewegung und eines kritischen öffentlichen Diskurses wurde die „Exilliteratur als Exilliteratur“ rezipiert,⁴⁹ d.h. die besonderen Entstehungsbedingungen der Exilliteratur wurden als ihr Qualitätsmerkmal entdeckt.⁵⁰ Diese Rezeptionsweise, die der Exilliteratur getrennt von ihrer ästhetischen eine aufklärerische Qualität beimaß, gehörte dem bestimmenden Zeitgeist einer jüngeren Generation an, die sich angesichts von Auschwitz nicht in die Kontinuität deutscher Geschichte einreihen wollte, dies aber in einem kritischen Sinne tat: Die nationale Geschichte wurde als Ausdruck des Deutschseins aufgefasst, die *daher* auch Jüngere betraf, die sich als Deutsche oder Österreicher/innen verstanden und ihre Staatszugehörigkeit in ihre kritische Selbstreflexion miteinbezogen. Die nationale Identität wurde also nicht fallen gelassen, sondern als defizitär betrachtet. In diesem Sinne begann die sogenannte 68er-Generation, „die deutsche Schuld“ zu thematisieren und ihre Elterngeneration anzuklagen.

Zudem setzte in diesem Zusammenhang eine Heroisierung der Exilant/innen ein, die vor dem faschistischen Deutschland fliehen mussten: Die Geflüchteten des Dritten Reichs wurden als Vorkämpfer und Verwirklicher der Moral identifiziert: „Das Bild vom ‚guten Exilanten‘ füllt die Lücke, die dadurch entsteht, dass alle in Deutschland Gebliebenen potenziell Schuld auf sich geladen haben und daher als moralische Wegweiser ausfallen.“⁵¹ So hält Julia Schöll zurecht fest, dass die „Lücke“ dezidiert *nationaler* „Wegweiser“ mit den Exilant/innen gefüllt werden sollte: Das „Bild vom ‚guten Exilanten‘“ wurde mit den eigenen Idealen eines aufgeklärten Deutschlands oder Österreichs gleichgesetzt.⁵² Die Literatur des

⁴⁷ Braese: Nach-Exil, S. 239.

⁴⁸ Englmann: Poetik des Exils, S. 1.

⁴⁹ Fischer: „Kaum ein Verlag, der nicht auf der Wiederentdeckungswelle...“, S. 82.

⁵⁰ Stern: Prolegomena zu einer Typologie der Exilliteratur, S. 2.

⁵¹ Schöll: Rückkehr des Autors, S. 235f.

⁵² Das widersprüchliche Streben der Literaturwissenschaft nach nationalliterarischer Eingemeindung von Exilschriftsteller/innen führte denn auch immer wieder zu widersinnigen Sentenzen wie: „Drach ist ein österreichischer Schriftsteller mit dem typisch österreichischen Schicksal [...], nämlich in seiner Heimat zu Lebzeiten verkannt worden zu sein, und einer typisch österreichischen Geisteshaltung.“ Auckenthaler: „Es blieb nichts übrig als ein Dichter zu werden“, S. 64.

(Nach-)Exils konnte nun also „sichtbar einen Platz in der Mitte des westdeutschen Literaturbetriebs“ beanspruchen,⁵³ da ihr die mittlerweile als moralischer Makel verstandene nationale Identität Gehör verschaffte.

⁵³ Braese: Nach-Exil, S. 233.

2.3 Schreiben gegen die ästhetische Konvention

Anschließend an diese an einigen Beispielen dargestellten, der Exilliteratur äußerlichen Sachverhalte ergibt sich die genuin literaturwissenschaftliche „Fragestellung, wie durch die Literatur und in ihr die traumatische Exilerfahrung ihre Repräsentanz findet“.¹ Auf dieser textästhetisch-strukturellen Ebene der Erforschung von Exiltexten, so meint Julia Schöll, seien im Vergleich zur biografisch-referenziellen und zur thematisch-inhaltlichen Ebene „sicherlich die größten Defizite zu verzeichnen“.² Das liegt zum einen daran, dass in der frühen Exilforschung der biografische Forschungsfokus dominierte, zum anderen aber haben sich die künstlerischen Gestaltungen der Fluchterfahrung als äußerst heterogen erwiesen. Dies pointiert etwa der Titel von Helga Schreckenbergers Sammelband *Ästhetiken des Exils*, in dem sie einleitend schreibt: „Die Vielfalt und Vielschichtigkeit der Exilerfahrung, die die gemeinsame Basis dieser Kunst abgibt, verlangt eine Vielfalt von Ästhetiken [...]“.³ Dies hat Gregor Streim unterstrichen, der darauf hinweist, dass der Sammelbegriff Exilliteratur eine „Vorstellung von einer wesenhaften Einheit“ von Exiltexten unterstellt. Tatsächlich aber ergebe sich aus der gemeinsamen, zugleich *individuell* erlebten Erfahrung nicht notwendig eine ähnliche Haltung oder Poetik der Schriftsteller/innen.⁴ Beim Exil handelt es sich eben um ein kunstexternes statt um ein ästhetisches Zuordnungskriterium.

Daraus ist jedoch nicht zu schließen, es gäbe keine vorrangigen ästhetischen Tendenzen und Topoi in der Exilliteratur. Angesichts der mit der unfreiwilligen Flucht einhergehenden existenziellen Bedrohung und den aus ihr resultierenden und im Nachexil fortbestehenden persönlichen (psychischen, materiellen, sozialen, sprachlichen) Schwierigkeiten

überrascht es nicht, dass als Folge [...] die klagende „Exilträne“, die aus einer so umfassenden wie inakzeptablen Verlusterfahrung entstehende „Melancholie des Exils“ sowie die bereits von Heinrich Heine gut einhundert Jahre zuvor so bezeichnete „Krankheit des Exils“ zu den bestimmenden Topoi der deutschsprachigen Exilliteratur des 20. Jahrhunderts gehören.⁵

So reflektiert Moritz Wagner auf den Zusammenhang zwischen der realen Referenz und ihrer Literarisierung, wie dieser im Gros der Exilliteratur hergestellt ist: Das real empfundene Leid findet seine ästhetische Entsprechung in einer „Leidenssprache“, im Pathos,⁶ weswegen die „expressive Evokation der Klage und

¹ Bronfen: Exil in der Literatur, S. 168.

² Schöll: Die Rückkehr des Autors in den Diskurs, S. 238. Auch: Schreckenberger: Einleitung, S. 9.

³ Schreckenberger: Einleitung, S. 12: Schreckenberger betont, „die Schwierigkeit, die Exilkunst als ästhetische Einheit zu erfassen.“

⁴ Streim: Deutschsprachige Literatur 1933-1945, S. 137.

⁵ Wagner: Babylon – Mallorca, S. 7.

⁶ Vordtriede: Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur, S. 569.

Trauer über das Exil“ zu den ältesten Topoi der Exilliteratur zu zählen ist.⁷ Diesen allgemeinen Befund teilt auch Werner Vordtriede: „Die Sprache des Exilierten, man hört es, kennt zwei äußerste Möglichkeiten, die sich bedingen: das Verstummen und das Pathos.“⁸ Indem er Pathos und Verstummen als die „äußersten Möglichkeiten“ benennt, suggeriert er, sie seien als zwei konträr gelagerte Antworten auf dieselbe Frage aufzufassen, zwischen denen es gleichwohl noch graduell verschiedene Antworten gäbe: die Frage nämlich, ob und wie der Exilierte „Leiden beredt werden lassen“⁹ könne.

Ästhetische Entautomatisierung pathetischer Leiddarstellung

Die „expressive Evokation der Klage und Trauer“ beschreibt eine Hauptlinie in der Darstellweise des Exils, stellt allerdings kein generalisierendes Urteil dar: Wie nämlich verhält sich etwa Albert Drachs Peter Kucku der *Unsentimentalen Reise* bzw. der mit ihm in der narrativen Logik identische Ich-Erzähler des *Beileids* zu dieser dominierenden ästhetischen Tendenz? Leid und Trauer sind auch seine Ausgangspunkte: „In meinem Zimmer, das eng ist wie ein Sarg, liege ich und möchte weinen.“ (UR 398) Doch gerade *an* diesem Leid vollzieht der Text nun den Umschlag ins Komische: Nicht nur behauptet der Protagonist, es handle sich um seinen ganz persönlichen Schmerz, der durch die amouröse Abweisung seitens einer deutlich jüngeren Engländerin entstanden sei, er wird zudem so gleichgültig gegenüber seinem Leben, dass er sich in die Möglichkeit eines versehentlich selbst bereiteten Gastodes fügt. Auf die Besonderheit dieser Todesart besteht der Erzähler ausdrücklich: „Diesmal ging es überdies um ein Einzelsterben, auch der Anlaß war ein anderer.“ (B 8)

Maßstab seines Leids ist hier nicht wie im Pathos seine moralische Haltung, die seine Gesinnung bestimmt, jedoch in der Welt nicht zur Geltung kommt,¹⁰ sondern sein unerfülltes Bedürfnis nach Gegenliebe seitens einer bestimmten Person. Erst *diese* Erfahrung lässt ihn so sehr leiden, dass er sein Leben, das er zuvor beschützte, nun als wertlos betrachtet. Die Vereitelung seines also ganz eigenen Gastodes lässt ihn nunmehr als gefühllose Gespenstergestalt weiterleben: Die Trauer, die der Ausgangspunkt seiner Indifferenz gegenüber dem Leben war, lässt er im Angesicht seines Weiterlebens intentional fallen. Jedoch ist er seines Weiterlebens genau so wenig froh: „Es hat sich vielleicht herumgesprochen, daß gerettete Selbstmörder oder solche, die sich sonst freiwillig in ihr Absterben geschickt haben, selten aus Anlaß ihrer Rettung Grund zum Frohlocken empfinden.“ (B 10) Von der Trauer wie der Freude befreit ist er nunmehr abseits ethischer Erwägungen bemüht, in seinem prekären Nachexil die nötigsten Bedürfnisse zu befriedigen. Zumindest erscheint es ihm abwegig, ausgerechnet jetzt den Entschluss zu fassen, „sich zu bessern und auf andere behutsamer oder zielbewußter einzuwir-

⁷ Wagner: *Babylon – Mallorca*, S. 1.

⁸ Vordtriede: *Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur*, S. 568.

⁹ Adorno: *Negative Dialektik*, S. 29.

¹⁰ Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 540.

ken,“ oder auch nur „etwas zu tun, um mit ihnen auszukommen.“ (B 11) Durch seine Amoralität bricht die Figur nicht nur mit dem Pathos, sondern auch mit jedem Identifikationsideal in der Nachkriegsliteratur:¹¹ Die dargestellte Leiderfahrung wird nicht nur „aus dem Automatismus der Wahrnehmung“ herausgelöst,¹² sondern zudem aus jedem einvernehmenden kollektivierenden Zusammenhang.

Drachs pathosfreier und zynischer Witz wird derart lesbar als „beißende[r] Spott [...] auf die Betroffenheits-Rhetoriken einer konventionalisierten (routinisierten und routinierten) Rede“,¹³ wie Norbert Otto Eke in Bezug auf Holocaustkomödien von George Tabori, Edgar Hilsenrath und Robert Menasse formuliert. In dem Moment, in dem Kucku seinen potentiellen Tod im Gas *akzeptiert*, den er ja nicht akzeptierte, solange ihm dieser von den Nazis als kollektives jüdisches Schicksal zugedacht wurde, stellt er sich gegen eine „identifikatorische[] Einvernahme der jüdischen Leidensgeschichte als Fluchtpunkt jüdischen Selbstverständnisses“. ¹⁴ Die Einwilligung in sein eigenes Ableben dekonstruiert das Opfernarrativ, insofern er selbst bestimmt, das anfängliche Versehen in einen bewussten Selbstmordversuch zu verwandeln. Wo das „Überleben als zynischer Witz“ dargestellt wird,¹⁵ besteht unweigerlich ein ästhetischer Gegensatz zur vorherrschenden „expressive[n] Evokation der Klage und Trauer über das Exil“. ¹⁶ Dass dieser Gegensatz auch so aufgefasst wurde, zeigt die Drach-Rezeption, in der seine Erzählweise, die „quer zu allen moralischen und ästhetischen Konventionen einer Aufarbeitungs- oder einer Aufbau-literatur“ stehe,¹⁷ als „Regel- und Tabubruch“¹⁸ identifiziert wurde, weil sie gegen das „Postulat der Angemessenheit bei heiklen Themen“ verstoße.¹⁹

Damit ist die komisierende Ästhetik des Exils als eine besondere Erscheinungsform der von Viktor Šklovskij beschriebenen Ostranenie zu charakterisieren, die ein „Fremd-Machen im Sinne einer Ent-Automatisierung der Alltagswahrnehmung“, eine „Unterbrechung, [...] Ruptur im Sinne des Ausbrechens aus einer durch Wiederholung stabilisierten Struktur“ bezeichnet.²⁰ Šklovskij geht davon aus, dass ein Subjekt einen lebensweltlichen Gegenstand, wenn dieser zur Gewöhnlichkeit geworden ist, nicht mehr intensiv, sondern nur noch „durch Wiedererkennen“ wahrnehmen könne. Jedoch, so Šklovskij, könne die Kunst den Gegenstand „durch verschiedene Mittel aus dem Automatismus der Wahrnehmung“

¹¹ Englmann: Poetik des Exils, S. 4.

¹² Šklovskij: Kunst als Verfahren, S. 15.

¹³ Eke: Der Witz als ästhetische Entautomatisierung, S. 336.

¹⁴ Eke: Der Witz als ästhetische Entautomatisierung, S. 329.

¹⁵ Fetzi: Überleben als zynischer Witz, S. 113.

¹⁶ Wagner: Babylon – Mallorca, S. 1.

¹⁷ Fetzi: Überleben als zynischer Witz, S. 120.

¹⁸ Schobel: Albert Drach, S. 168.

¹⁹ Fischer: Die Eintracht des Vergessens, S. 256.

²⁰ Eke: Der Witz als ästhetische Entautomatisierung, S. 333.

herauslösen,²¹ und ihn durch die künstlerische Strategie der Verfremdung „als etwas Seltsames“ darbieten.²²

Zu den Gegenständen der Wahrnehmung gehört ebenso die Kunst selbst: Auch künstlerische Strategien der Darstellung können ihrerseits zum Automatismus werden und das Erkennen des dargestellten Gegenstandes damit zum bloßen Wiedererkennen, sodass die Kunst ihr Ziel – nämlich „ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen“ – verfehlt.²³ Das Ziel von ästhetischen Entautomatisierungen durch komische Schreibverfahren erkennt Norbert Otto Eke darin, „eingeschliffene Rede- und Diskursordnungen in Frage zu stellen.“²⁴ Darstellweisen, die dem vorherrschenden Usus ästhetischer Praxis zuwiderlaufen, so ist aus Šklovskijs Überlegungen also zu schließen, können wieder ein Erkennen des dargestellten Gegenstandes ermöglichen. Dies veranlasst zu einer Befassung mit eben jenen literaturbezogenen „Diskursordnungen“, die nach Eke durch die ästhetische Strategie der Komisierung implizit infrage gestellt werden.

Kritische Theorie und ästhetische Praxis

Der zweifelsfrei prominenteste Diskurs um die nach 1945 für die Kunst und Kultur entstandene historische Situation wurde ausgelöst von Adornos vielfach zitiertem, diskutiertem, kritisiertem wie affirmiertem Diktum aus seinem 1949 verfassten und 1951 veröffentlichten Essay „Kulturkritik und Gesellschaft“, welches „zum Leitsatz einer neuen, radikalen Kulturkritik“ wurde.²⁵ Laut Adorno sei es „barbarisch“, „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben“. Doch nicht nur das Gedicht, das Adorno ausdrücklich als Synekdoche „für die Kunst als ganze und schließlich für die ganze Kultur“ gebraucht,²⁶ „auch die Erkenntnis [...], die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben“ werde von der Barbarei „angefressen“.²⁷ Noch während Adorno also das Gedichteschreiben barbarisch nennt, bezieht er das Urteil auf die Beurteilung selbst: Die Kulturkritik sei nunmehr als praktischer Selbstwiderspruch zu haben, da ihr gleichermaßen „das Versagen des Geistes“ zu attestieren sei.²⁸

Dies unterstreicht er in einer ebenfalls berühmten Abwandlung seines Satzes: „Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll.“²⁹

²¹ Šklovskij: Kunst als Verfahren, S. 15.

²² Šklovskij: Kunst als Verfahren, S. 21.

²³ Šklovskij: Kunst als Verfahren, S. 15.

²⁴ Eke: Der Witz als ästhetische Entautomatisierung, S. 336.

²⁵ Schneider: Art. „Deutschland I: Der exemplarische Intellektuelle der Bundesrepublik“, S. 432.

²⁶ Tiedemann: Nicht die Erste Philosophie, S. 12. Explizit wird das hier: Adorno: Die Kunst und die Künste, S. 452: „Während die Situation *Kunst* nicht mehr zuläßt – *darauf zielte der Satz über die Unmöglichkeit von Gedichten nach Auschwitz* –, bedarf sie doch ihrer.“ (Hervorhebung P.W.)

²⁷ Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft, S. 30.

²⁸ Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft, S. 28.

²⁹ Adorno: Negative Dialektik, S. 359.

Adorno begreift Auschwitz als einen Zivilisationsbruch, der zum Zentrum des Denkens zu erheben sei. Daraus, dass er der Welt, die „den eigenen Untergang überlebt“ habe,³⁰ Widersprüchlichkeit als ihr Charakteristikum zuschreibt, ergibt sich ein Philosophieren in Gegensätzen, die nicht in einer positive Synthese auflösbar sind. Möglich ist eine Philosophie nach Auschwitz für Adorno, wenn bzw. obwohl diese um ihr eigenes „Versagen“ weiß. Alle Gegenstände der „nach Auschwitz auferstandenen Kultur“ haben deswegen „den bitteren Preis zu bezahlen“,³¹ von Adorno unter die Metonymie Auschwitz als moralischem Maßstab subsumiert zu werden,³² ohne dass diesem Prüfstein überhaupt genüge getan werden kann. Um nun zu klären, was aus dieser Fundamentalkritik für die Literatur folgte, die ja auch als „barbarische“ fortexistierte,³³ d.h. wie sich Adornos aporetische Setzungen zu einer „Diskursordnung“ verfestigten, die in der Literatur selbst ästhetisch fassbar wurde, sind Adornos Urteile über den wesensbedingten Mangel der Dichtung kritisch zu betrachten.

Gegen die Kritik an Adornos Diktum ist allerhand Widersprüchliches eingewendet worden: Es werde gemeinhin *aus dem Kontext gerissen*,³⁴ entweder zu *frei*, nämlich als Verbot,³⁵ oder zu *wörtlich* interpretiert,³⁶ statt es als „provozierende Denkanregung“ aufzufassen;³⁷ eine weitere Lesart erkennt die Plausibilität des Satzes, sofern dieser mit Passagen aus der *Dialektik der Aufklärung* gelesen, also *neu kontextualisiert* werde.³⁸ Weiter wurde dem Diktum seine „Dignität“

³⁰ Adorno: Jene zwanziger Jahre, S. 506.

³¹ Adorno: Jene zwanziger Jahre, S. 506.

³² Kramer: Art. ‚Lyrik und Gesellschaft‘, S. 209: „Auschwitz wirkt bei Adorno wie ein Rezeptionsfilter, wie ein Prüfstein, an dem alle Kunst nach 1945 gemessen wird.“ Ebenso: Kleine: Ob es überhaupt noch möglich ist, S. 9: „Keine menschliche Kultur, keine Erziehung und Wissenschaft, keine Kunst und Philosophie sind ihm [nach Auschwitz] mehr möglich, ohne sich an dieser von den Nazis verübten ‚neuen Art der Barbarei‘ zu messen.“

³³ Der Barbareibegriff wird bei Adorno nicht als Abwesenheit von Kultur gefasst, sondern dialektisch als „zivilisierte Barbarei“. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft, S. 18. Weitere Betrachtungen über Adornos Barbareibegriff, vgl. Schramm: Barbarische Lyrik, S. 8.

³⁴ Kiedaisch: Einleitung, S. 12, sowie Claussen: Nach Auschwitz, S. 56: „Die Anstrengung des Begriffs, die Adorno zum Kapitel ‚Nach Auschwitz‘ führte, darf nicht zu bloßen Zitaten verdinglicht werden. Sonst wird dem von Adorno formulierten kategorischen Imperativ ein ähnliches Schicksal bereitet werden wie Adornos berühmten Diktum, es sei barbarisch, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben.“

³⁵ Dunker: Die anwesende Abwesenheit, S. 9: „Nur zu gern hat man diese Sätze als Darstellungs- oder gar als Thematisierungsverbot verstanden [...]“.“

³⁶ Kramer: Art. ‚Lyrik und Gesellschaft‘, S. 206: „Die Zuschreibung des Barbarischen muss im Kontext von Adornos vorangegangenen Ausführungen in *Kulturkritik und Gesellschaft* gesehen werden, deren aporetische Zuspitzung die letzten Zeilen bilden.“

³⁷ Kiedaisch: Einleitung, S. 15.

³⁸ Krankenhagen: Auschwitz darstellen, S. 53: „[D]ie Frage der künstlerischen Darstellung von Auschwitz stand nicht im Mittelpunkt seines Interesses. Durch die Einbindung der *Dialektik der Aufklärung* hat sich gezeigt, daß Adornos Problematisierung einer Darstellung von Auschwitz nur in ihrer Vermittlung mit dem geschichtsphilosophischen Modell einer Dialektik von Mythos und Aufklärung zu verstehen ist. Auch vor Auschwitz, so lautet die Konse-

zugutegehalten, die darin bestehe, dass sich die Worte selbst „in den Zusammenhang von Barbarei und Müll einbeziehen.“³⁹ Außer Acht bleibt, dass grundsätzlich jedes Zitat aus dem Kontext gerissen ist: Diese Eigenschaft macht es erst zu einem Zitat, bedeutet allerdings nicht notwendig, dass eine Aussage verfälscht wird, wenn die vorangehenden und folgenden Sätze abgeschnitten sind. Der Vorwurf der Kontextlosigkeit suggeriert, dass im verkürzten Zitat tatsächlich keine plausible Aussage vorhanden sei, und drückt zugleich den Willen aus, diesen Sinn herzustellen. Anders gesagt: Solange Kritik an Adorno geübt wird, so implizieren die sich widersprechenden Fürsprachen, sei er noch nicht richtig verstanden worden.

Aufschluss über Adornos literartheoretischen Standpunkt ergibt sich nur dann, wenn er beim Wort genommen wird: Im unmittelbaren Umkreis des Diktums verwirft Adorno „das äußerste *Bewußtsein* vom Verhängnis“ als „Geschwätz“⁴⁰ und legt derart nahe, die nationalsozialistische Vernichtungspraxis müsse unerklärt bleiben, um so – gewissermaßen als Verunmöglichung einer verkehrten Kritik – den Verweis auf das Unerklärbare als die vermeintlich schärfst mögliche Kritik zu vertreten. Die philosophische Prämisse, die bei der Entstehung von Kunst zu gelten hätte, lautet also, die moralische Last, die ihr nach Auschwitz aufgebürdet sei, und ihren daraus abgeleiteten Selbstwiderspruch als solchen anzuerkennen und *auszustellen*. Im Essay „Jene zwanziger Jahre“ aus dem Jahr 1962 macht er Andeutungen darüber, wie die Kunst dies zu realisieren hätte:

Der Begriff einer nach Auschwitz auferstandenen Kultur ist scheinhaft und widersinnig, und dafür hat jedes Gebilde, das überhaupt noch entsteht, den bitteren Preis zu bezahlen. Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, bedarf sie gleichwohl der Kunst als ihrer bewußtlosen Geschichtsschreibung. Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert.⁴¹

Kunst gilt ihm dann als notwendig für die Welt,⁴² wenn sie die Funktion einer „bewußtlosen Geschichtsschreibung“ übernehme, sodass sie fortan an *diesem* Auftrag zu messen sei. Das macht dieses Zitat zu einer Fortschritt des berühmten Diktums: Weil Auschwitz, „das Unsagbare“,⁴³ nicht dargestellt, dem Bewusstsein also nicht zugänglich gemacht werden könne, sei in der Literatur nur eine bewusstlose Auseinandersetzung möglich. Damit denkt Adorno die Bewusstlosigkeit

quenz der ermittelten Dialektik von Mythos und Aufklärung, war es barbarisch, ein Gedicht zu schreiben.“

³⁹ Dunker: Die anwesende Abwesenheit, S. 9.

⁴⁰ Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft, S. 30. Hervorhebung P.W.

⁴¹ Adorno: Jene zwanziger Jahre, S. 506.

⁴² Im Essay „Die Kunst und die Künste“ von 1967 reformuliert er diesen Gedanken: „Während die Situation Kunst nicht mehr zuläßt – darauf zielte der Satz über die Unmöglichkeit von Gedichten nach Auschwitz –, bedarf sie doch ihrer.“ Der Satz ist paradigmatisch für Adornos Stil, zwei sich ausschließende Thesen nebeneinanderzustellen, um nahezulegen, zwischen ihnen sei eine Vermittlung möglich. Auf diese Weise führt er das aporetische Denken ins Feld als die einzig mögliche Art, über Auschwitz nachzudenken. Adorno: Die Kunst und die Künste, S. 452.

⁴³ Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft, S. 11.

als ein bewusst gesetztes Merkmal der Kunst, womit also auch die Rede von der Undarstellbarkeit zu einer bewussten Darstellung des Holocaust wird. Eine solche Ästhetik der Undarstellbarkeit ist allerdings nicht positiv bestimmbar: Allein, sie erhebt „die immanente Negation der eigenen Form“ zur ästhetischen Prämisse.⁴⁴ Den Effekt solcher Gestaltungsweisen beschreibt Frank Schirrmacher wie folgt:

Es scheint, daß ein Großteil der westdeutschen Literatur den Raum der Geschichte nicht geöffnet, sondern ihn, ungewollt, versperrt hat. Den Zusammenhang mit der Vergangenheit, den sie subjektiv herstellen wollte, hat sie objektiv suspendiert. Das Dritte Reich erschien den Nachgeborenen denn auch wie eine böse, aber märchenhaft verzerrte Kindheitserinnerung, in mythischen Vorzeiten angesiedelt und aus aller Geschichte herausgefallen.⁴⁵

Nach Adorno verhält es sich jedoch umgekehrt: Künstler/innen, die mit ihren Texten zum Verständnis von Auschwitz beitragen wollen, ohne es „zum Geschwätz zu entarten“,⁴⁶ deren realweltliche Bezüge also im eigentlichen Sinne als „authentisch“ zu bezeichnen wären, trügen zur Verharmlosung bis hin zur Legitimation bei:

Wo vom Äußersten, dem qualvollen Tod die Rede ist, schämt man sich der Form, so, als ob sie an dem Leiden frevelte, indem sie es unausweichlich zu einem Material macht, über das sie verfügt. Unter diesem Aspekt wären manche Phänomene der Neo-Barbarei zu begreifen: der Einbruch der Unmenschlichkeit in die umfriedete Kultur macht diese, die ihre Sublimierungen verteidigen muß, selbst zu einem Rohen, sobald sie es tut: durch Zartheit verleugnet sie die reale Brutalität. Das Entsetzen, das einstweilen in Auschwitz kulminierte, bewirkt mit einer Logik, die dem Geist immanent ist, dessen Regression. Über Auschwitz läßt sich nicht sprachlich gut schreiben; auf Differenziertheit ist zu verzichten, wenn man deren Regungen treu bleiben will, und doch fügt man mit dem Verzicht wiederum der allgemeinen Rückbildung sich ein.⁴⁷

Hier kommt die Form historischer Bewältigung der Nazizeit zum Ausdruck, die sich in der Nachfolge der Kritischen Theorie verbreitet hat: Nicht um die Erklärung und Reflexion der nationalsozialistischen Ideologie, ihre Logik und Praxis soll es gehen, um derart Einsichten zu ermöglichen, ihre Fehler aufzuzeigen, kurz: um Ideologiekritik zu üben und also im engeren Sinne etwas aus der Geschichte zu lernen: „Die faktische Richtigkeit eines Satzes über Auschwitz löst für Adorno nicht das Problem, wie das Geschehene angemessen dargestellt werden kann“, so fasst Sven Kramer Adornos Ausführungen zusammen.⁴⁸ Adorno moralisiert literarische Verfahren, die den Nationalsozialismus „zu einem Material mach[en]“, als liege in der bloßen Thematisierung des „Äußersten“, bei der es gleichgültig bleibt, *was* über dieses „Material“ ausgesagt wird, bereits die Marginalisierung des

⁴⁴ Krankenhagen: Auschwitz darstellen, S. 14.

⁴⁵ Schirrmacher: Abschied von der Literatur der Bundesrepublik, S. L2.

⁴⁶ Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft, S. 30.

⁴⁷ Adorno: Stichworte, S. 597f.

⁴⁸ Kramer: Auschwitz im Widerstreit, S. 101.

Schreckens, dem die Literatur doch kritisch Ausdruck zu verleihen sucht. Implizit liegt dieser Auffassung die Annahme zugrunde, dass Verstehen immer schon Verharmlosen oder gar Rechtfertigen hieße.⁴⁹ Das kulminiert letztlich in dem Standpunkt, dass jeder Versuch, im Literarischen zur Erklärung der faschistischen Gräueltaten beizutragen, von einem unzureichend kritischen Bewusstsein zeuge. Erst der Verweis auf die Machtlosigkeit des Denkens sei hingegen die erforderliche Kritik. Implizit *begreift* Adorno damit den Nationalsozialismus als *unbegreiflich*.

Dem hat Jorge Semprun, Überlebender des KZ Buchenwald, entschieden widersprochen: „Nicht, daß das Erlebte unsagbar wäre. Es ist unerträglich gewesen, was etwas ganz anderes ist, wie man leicht verstehen wird. Etwas anderes, was nicht die Form eines möglichen Berichts betrifft, sondern seine Substanz.“⁵⁰ Weil nach Semprun das Erlebte unerträglich statt unsagbar sei, besteht für ihn die Herausforderung der Literatur vielmehr darin, das „Zeugnis in ein Kunstwerk, einen Raum der Schöpfung zu verwandeln.“ Um die „Wahrheit des Zeugnisses“ zumindest zum Teil zu übermitteln, sei daher eine entsprechende Kunstfertigkeit vonnöten.⁵¹ Semprun kritisiert also nicht schon den Akt der Ästhetisierung, sondern verortet die Schwierigkeit darin, den Inhalt der Darstellung („Substanz“) zur Anschauung zu bringen. Er benennt die Reflexion auf den Akt der „Schöpfung“ als das entscheidende Moment einer Kunst, die erfahrenes Leid ausdrücken und Einsichten über diese Erfahrung vermitteln will. Er schließt deswegen: „Man kann also immer alles sagen. Das Unsagbare, mit dem man uns ständig in den Ohren liegen wird, ist nur ein Alibi. Oder ein Zeichen von Faulheit. Man kann immer alles sagen, die Sprache enthält alles.“⁵²

Nach Adorno werden hingegen die Künstler/innen authentisch, die bemüht sind, ästhetische Formen für das „äußerste Grauen“ zu finden, die sich selbst problematisieren.⁵³ Die Aporetik habe ihren ästhetischen Ausdruck zu finden. *Hier* ist

⁴⁹ Claussen: Nach Auschwitz, S. 64. Diese Auffassung macht der Adorno-Schüler Detlev Claussen explizit: „Es ist notwendig, aber nicht hinreichend, die subjektiven und objektiven Bedingungen zu kennen, die zu Auschwitz führen. Aber alle wissenschaftliche Erklärung von Auschwitz dient auch der Rationalisierung. Ohne zu freveln, kann man Auschwitz nicht einfach zum Gegenstand wissenschaftlicher Hypothesenbildung machen wie andere Sachverhalte auch. Schon dadurch wird verharmlost.“ Worin der Frevel „alle[r] wissenschaftliche[r] Erklärung“ bestehe, führt Claussen nicht aus; er zeigt der Wissenschaft keine bestimmten Irrtümer auf, sondern verortet die Verharmlosung im Begriff der Wissenschaft selbst: *dass* sie den Nationalsozialismus zu erklären suche. Er suggeriert, die wissenschaftliche Erklärung der „subjektiven und objektiven Bedingungen [...], die zu Auschwitz führen“, gereiche nicht zur Grundlage von Kritik, sondern führe zu Marginalisierung.

⁵⁰ Semprun: Schreiben oder Leben, S. 23.

⁵¹ Semprun: Schreiben oder Leben, S. 23.

⁵² Semprun: Schreiben oder Leben, S. 23.

⁵³ Die Frage, ob sich ästhetische Formen finden ließen, die sich als dem Gegenstand adäquat erweisen könnten, beantwortet Adorno nicht direkt. In seiner *Minima Moralia* formuliert er den einzeln stehenden Aphorismus: „In nuce. – Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen.“ Adorno: *Minima Moralia*, S. 251. Rückgebunden an Adornos aporetische Charakterisierung der Kultur nach Auschwitz lässt sich die zugeschriebene Aufgabe der

also der Berührungspunkt zwischen Kritischer Theorie und ästhetischer Praxis zu suchen: Ein großer Teil der Holocaustliteratur, insbesondere wenn es sich um sekundäre Darstellungen handelte, bediente sich indirekter, sozusagen „bewusstloser“ Darstellungsweisen. Vincent Engel beschrieb dieses Phänomen mit der Wendung von einer „littérature autour de la Shoah“, ⁵⁴ einer Literatur um Auschwitz herum. ⁵⁵ Die Präposition „um“ verdeutlicht, dass es sich um Schreibweisen handelt, die dem „Problem“ der Repräsentierbarkeit unter Gebrauch der rhetorischen Figur der Metonymie Ausdruck verleihen. ⁵⁶ Die Machart dieser Literatur kann somit als eine ästhetisch-praktische statt theoretische Reaktion auf Adorno gelesen werden, da sie die zentrale Aporie bereits strukturell in sich aufgenommen hat: Metonymien ermöglichen „Distanz schaffende, indirekte Darstellungsmuster“ und rekurren so auf die Problematik der Darstellbarkeit. ⁵⁷

In der 1966 veröffentlichten *Negativen Dialektik* formuliert Adorno eine Korrektur seiner vorigen Äußerungen und konzidiert den Schriftsteller/innen nun, ihrem fortwährenden Leiden einen literarischen Ausdruck verleihen zu können:

Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen. Sein Weiterleben bedarf schon der Kälte, des Grundprinzips der bürgerlichen Subjektivität, ohne das Auschwitz nicht möglich gewesen wäre: drastische Schuld des Verschonten. ⁵⁸

Adorno stellt hier die Gemeinsamkeit moralischer Prinzipien und staatlich fixierter Gesetze aus, indem er eine „drastische Schuld“ festhält, die die Verschonten betreffe und die er mit dem ideellen Fortbestand nationalsozialistischer Gesetze begründet. Er reflektiert aus seiner Gegenwart heraus die Judengesetze in dem Sinne, dass ihr Vollzug zum Zeitpunkt ihrer Gültigkeit nicht vollends realisiert wurde, sie diesem Vollzug also in einem theoretischen Sinne auch dann noch harren würden, wenn ihre Gültigkeit aufgehoben ist. Damit führt er die Schuld als das Resultat des „Unrechts“ ins Felde, das sich daraus ergebe, dass zwar alle Juden „rechtens“ hätten umgebracht werden sollen, aber einige dennoch überlebt haben.

Dass sich die Vergegenwärtigung der Umstände des eigenen Weiterlebens bei einigen Exilant/innen psychologisch bemerkbar machte, konstatiert Georg Stefan Troller: „Woran wir am Ende leiden, ist der Zweifel an unserer eigenen Existenz-

Kunst derart deuten, dass sie die Aporie (das chaotische Moment) in ihre ästhetische Struktur (welche gewissen Ordnungsprinzipien folgt) aufzunehmen habe.

⁵⁴ Engel: *Écrire Auschwitz*, S. 13.

⁵⁵ Dunker: *Die anwesende Abwesenheit*, S. 287.

⁵⁶ Dunker: *Die anwesende Abwesenheit*, S. 289f.

⁵⁷ Krankenhagen: *Auschwitz darstellen*, S. 14.

⁵⁸ Adorno: *Negative Dialektik*, S. 355f.

berechtigung.⁵⁹ Was Troller als subjektives Empfinden ausdrückt, greift Adorno als ein moralisches Problem auf, dem die Überlebenden ausgesetzt seien und das sie deswegen als den Widerspruch des eigenen Überlebens zu reflektieren hätten. Diese Passage ist deswegen als eine Verschärfung des Gedichtdiktums gelesen worden.⁶⁰ Die Frage, „ob nach Auschwitz noch sich leben lasse,“ ist, wie Rolf Tiedemann bemerkt, „für Adorno keine rhetorische Frage, sondern die allerernsteste.“⁶¹ Adorno konstatiert weiter, dass das Überleben im Angesicht dieses Widerspruchs nur unter Einbeziehung der bürgerlichen Kälte als Prinzip der Subjektivität möglich sei.⁶²

Die aus Wien stammende Psychologin Dorit B. Whiteman hat mit ihrer Studie *Die Entwurzelten. Jüdische Lebensgeschichten nach der Flucht 1933 bis heute* anhand von Gesprächen mit Exilant/innen aufgezeigt, dass sich über das Schuldempfinden der Überlebenden kein allgemeines Urteil fällen lässt: Die Mehrzahl der von ihr Befragten fühlte sich nicht schuldig, sondern war froh, überlebt zu haben, während sie zugleich ihre Trauer über die Toten zum Ausdruck brachte. Wenn die Befragten von Schuldgefühlen ereilt wurden, wurden diese zumeist

⁵⁹ Troller: Selbstbeschreibung, S. 144.

⁶⁰ Kramer: Art. „Lyrik und Gesellschaft“, S. 209.

⁶¹ Tiedemann: Nicht die Erste Philosophie, S. 7.

⁶² Zum Begriff der bürgerlichen Kälte äußert sich Adorno im Essay „Erziehung nach Auschwitz“: „Wohl sind ein paar Worte über Kälte überhaupt erlaubt. Wäre sie nicht ein Grundzug der Anthropologie, also der Beschaffenheit der Menschen, wie sie in unserer Gesellschaft tatsächlich sind; wären sie also nicht zutiefst gleichgültig gegen das, was mit allen anderen geschieht außer den paar, mit denen sie eng und womöglich durch handgreifliche Interessen verbunden sind, so wäre Auschwitz nicht möglich gewesen, die Menschen hätten es dann nicht hingenommen. Die Gesellschaft in ihrer gegenwärtigen Gestalt – und wohl seit Jahrtausenden – beruht nicht, wie seit Aristoteles ideologisch unterstellt wurde, auf Anziehung, auf Attraktion, sondern auf der Verfolgung des je eigenen Interesses gegen die Interessen aller anderen. Das hat im Charakter der Menschen bis in ihr Innerstes hinein sich niedergeschlagen. [...] Unfähigkeit zur Identifikation war fraglos die wichtigste psychologische Bedingung dafür, dass so etwas wie Auschwitz sich inmitten von einigermaßen gesitteten und harmlosen Menschen hat abspielen können.“ Adorno: *Erziehung nach Auschwitz*, S. 687. Adorno hält fest, dass in der Konkurrenzgesellschaft, in der lauter gegensätzliche Sonderinteressen verfolgt werden, der Erfolg des auf sich gestellten Einzelnen praktisch nur auf Kosten des Erfolgs eines Anderen zu erringen ist und dass sich die Gesellschaftsmitglieder dies als Prinzip der Subjektivität zueigen machen. *Daraus* jedoch schließt er, dass es keine Moral der Gemeinschaftlichkeit gebe: Stattdessen denke in der Gesellschaft der Eigeninteressierten jeder nur an sich und die Seinen und also nicht an die anderen Gesellschaftsmitglieder. Tatsächlich erweist sich die Moral aber gerade als die komplementäre Kehrseite der Konkurrenz: In der Moral wird ans große Ganze gedacht, an dem sich die Partikularinteressen zu relativieren hätten; die gesellschaftlichen Gegensätze finden in ihr ihre Verlaufsform. Die nationalsozialistische Moral zielte programmatisch auf die Stärkung des Volkskörpers. Adorno jedoch kapriziert das fehlende Miteinander als *Bedingung* für Auschwitz, als ein fehlendes Hindernis, statt die positiven Zwecke in den Blick zu nehmen, die tatsächlich zum Nationalsozialismus geführt haben. Kurz: Laut Adorno verunmöglicht die gesellschaftliche Konkurrenz die Moral der Mitmenschlichkeit, die es *ohne* der Konkurrenz automatisch gäbe und die im Falle ihrer Existenz Auschwitz verhindert hätte.

nicht für rational gerechtfertigt gehalten.⁶³ Mit Adorno gelesen offenbaren diese „Verschonten“ ihre soziale „Kälte“, die Auschwitz erst möglich gemacht habe. An kaum einer Stelle offenbart sich seine Philosophie so ausdrücklich als eine negative Moralphilosophie des Nachexils: Seine Überlegungen zum Lebensmodus der Verschonten und Entronnenen taxieren die existenziellen Bedingungen des Lebens nach dem Bruch, den die Erfahrung von Ausgrenzung, Verfolgung und Mordabsicht auftrat.

Dieses moralphilosophische Nachdenken über das Überleben nach Auschwitz hat nicht zuletzt auch einem Sakralpathos in der Literatur seinen Raum gegeben und dazu beigetragen, dass sich ein bestimmter Ton konventionalisiert hat: Wie Terrence Des Pres schreibt, haben diese Rede- und Schreibweisen eine solche Autorität erlangt, dass sie die Literatur dem Diktat unterwarfen, „that anything pertaining to the Holocaust must be serious, must be reverential in a manner that acknowledges the sacredness of its occasion.“⁶⁴ Gerade die zu antizipierende Unterstellung der Relativierung und Verharmlosung durch eine bestimmte Form der Ästhetisierung, die nun mal in *jedem* Kunstwerk steckt, schien ein Hemmnis darzustellen, die sittlichen Konventionen der Darstellung, die Des Pres als „Holocaust etiquette“ bezeichnet,⁶⁵ zu überschreiten, wodurch die ästhetischen Mittel und mit ihnen die Ausdrucks- und Erkenntnismöglichkeiten beschränkt wurden. Dass Adornos Aporienkonstruktion jedenfalls *als* Problem anerkannt wurde, bestätigt die Konsensualität aller noch so unterschiedlichen Positionen, die „die Problematisierung der Darstellbarkeit als ein spezifisches Kriterium einer ästhetischen Repräsentation von Auschwitz“ in sich aufnahmen.⁶⁶ Aus dieser bereitwilligen Integration schließt Schirmmacher darauf, dass Adorno im Wesentlichen einen *bestehenden* Konsens pointierte: „Adornos bis zum Überdruß zitierter Satz [...] provozierte nicht den geistigen Habitus der westdeutschen Kultur, sondern gab ihn genau wieder [...].“⁶⁷

Auch die Literaturwissenschaft bezog sich auf die Problematisierung, wie exemplarisch diese einleitende, pathetisch stilisierte Bemerkung aus der Sekundärliteratur zeigt: „Das äußerste Grauen ist nicht abzubilden, nicht zu erzählen. Aber es soll, es muß erinnert werden – durch Gedenken, das dem Gedächtnis helfen kann.“⁶⁸ Die Aporie der gleichzeitigen Darstellungsunmöglichkeit und Darstellungsnotwendigkeit findet sich als Allgemeinplatz in Analysen von Darstellungen des Nationalsozialismus, die oftmals mit dem Hinweis auf die *eigentliche Undarstellbarkeit* eingeleitet werden,⁶⁹ um sich sodann der *tatsächlichen Darstellung* zu widmen. Derart sucht die Wissenschaft ihren literarischen Gegenstand *mit* Adorno

⁶³ Whiteman: Die Entwurzelten, S. 358.

⁶⁴ Des Pres: Holocaust Laughter? S. 218.

⁶⁵ Des Pres: Holocaust Laughter? S. 218.

⁶⁶ Krankenhagen: Auschwitz darstellen, S. 81.

⁶⁷ Schirmmacher: Abschied von der Literatur der Bundesrepublik, S. L2.

⁶⁸ Oellers: Vom Umgang mit der Schoah, S. 1.

⁶⁹ Krankenhagen: Auschwitz darstellen, S. 7.

gegen dessen Fundamentalkritik zu schützen.⁷⁰ Wie Stephan Braese zeigt, führte die aus diesen Wissenschaftsdiskursen abgeleitete Erwartung, die Nachkriegstexte der „Verschonten“ seien durchweg „bewusstlos“ und indirekt aufzufassen, zu erheblichen Fehllektüren der Literatur des Nachexils, in denen die „wörtliche Bedeutung – das ist: der *konkrete* historische Index dessen, wovon die Texte handeln – [...] zugunsten einer Metaphorisierung“ durchgestrichen wurde,⁷¹ „die zuletzt *uns alle gleichermaßen* als Kinder eines ‚Auschwitz-Jahrhunderts‘ wahrnimmt.“⁷²

Weiterschreiben im Nachexil

Die Problematisierung des Kunstschönen nach Auschwitz und des Weiterlebens an sich gerät potenziell in Opposition zur Exilliteratur, in der häufig das Schreiben selbst als Überlebensmodus begriffen wurde. Auf das Leben nach dem Überleben, nach dem biografischen Bruch, den das Exil bedeutete, reagierten die Exilant/innen mit einem neuen „Selbstentwurf“: „genauer mit dem Versuch, in narrativer Form das zerbrochene Leben wieder zu einem Ganzen zusammenzusetzen.“⁷³ In der Exilliteratur kommen also die Aspekte der negativen Moralurteile Adornos als positive vor: Gerade *weil* das Leben weitergeht, müsse geschrieben werden. Die prekäre Sinnsuche, die in Adornos Philosophie als unabschließbare bestimmt wird, findet im Falle der Exilliteratur in der Textualität statt. Diese Unterscheidung korrespondiert mit einer weiteren Differenz: Während Adorno allgemeingültige, apodiktische Aussagen trifft, bezieht sich die literarische Auseinandersetzung auf subjektive Deutungen der eigenen Biografie, die gezwungenermaßen durch die Weltgeschichte geprägt ist. Alfred Polgar etwa nimmt das widersprüchliche Spannungsfeld der Literatur zwischen subjektivem und allgemeinem Relevanzanspruch in die Vorbemerkung zu einer seiner letzten nachexilischen Veröffentlichungen, dem 1951 publizierten Band *Begegnung im Zwielicht*, auf:

Vieles wurde gesprochen über die Aufgabe des Schriftstellers heute. Vermutlich ist es dieselbe, die er zu jeder Zeit hatte. Nämlich die: zur Erhellung von Hirn und Herz seiner Mitmenschen etwas beizutragen [...]. [...] In Verlegenheit müßte viele Autoren die Frage bringen: Ist es notwendig, daß geschrieben wird, was ihr schreibt? Eine wahrhaft kitschige Frage. Hätten Legitimation, dazusein, nur jene Bücher, deren Verfasser die kitschige Frage herzhaf mit „Ja“ beantworten könnten – die Weltliteratur schrumpfte auf den Umfang ei-

⁷⁰ So etwa André Fischer in seinen Analysen zu Albert Drach: „Gegen diese Tilgung der Erinnerung durch Abstraktion, Reflexion und schließlich Verdrängung – die ‚Aufarbeitung der Vergangenheit‘ – insistieren Grass, Drach und Kempowski mit ihren drastischen, naiven und humoristischen Darstellungen auf das logisch unabgelbar Heillose des Geschichtlichen und auf das Scheitern der Vernunft, die nach Horkheimer/Adorno nicht zuletzt mit ihrer Dialektik zu dieser Geschichtserfahrung geführt hat.“ Fischer: *Inszenierte Naivität*, S. 311.

⁷¹ Braese: *Nach-Exil*, S. 243. Braese exemplifiziert dies an Deutungen von Hildesheimers *Tynset* sowie an der Rezeptionsgeschichte von Celan und Weiss.

⁷² Braese: *Nach-Exil*, S. 245.

⁷³ Bronfen: *Exil in der Literatur*, S. 170.

ner guten Handbibliothek zusammen. Was mich anlangt, ich glaube nicht, daß meine Arbeit notwendig ist. Außer für mich selbst. Sie ist der natürliche Ausdruck meines Vergnügens am Geschenk des Daseins sowie meiner gelegentlichen Zweifel am Wert dieses Geschenks. Sie ist meine Reflexbewegung des Widerstands gegen das Bedrängende, Lächerliche, unentwirrbar Dunkle innerer und äußerer Welt. [...] Merken die Götter, die uns vermutlich zuschauen wie wir den Affen im Zoo, die ernste Possierlichkeit, mit der der Mensch im Käfig seiner lebenslangen Not Kletterübungen macht, sehen sie sein wildes Rütteln an den Gitterstäben, und wie er dann doch wieder sich zufrieden gibt, wenn er zu fressen, zu lieben, zu spielen hat, so brechen sie in das bekannte homerische Gelächter aus.⁷⁴

Polgar sieht den Grund seiner künstlerischen Tätigkeit in der Dialektik zwischen der grundsätzlichen Freude des Überlebens („Geschenk des Daseins“) und dem Leid an den konkreten Lebensbedingungen („Zweifel am Wert dieses Geschenks“). Dieses Hin und Her zwischen Leid und Genuss des eigenen Lebens versinnbildlicht Polgar mit dem Bild der Affen im Zoo, die ihr Aufbegehren gegen die Gitterstäbe immer dann fallen lassen, wenn sie „zu fressen, zu lieben, zu spielen“ bekommen. Sie haben situationsabhängige Empfindungen gegenüber ihrer Lebensrealität, deren Beurteilung durch die gegenwärtige Position innerhalb der gegebenen, nicht wählbaren Umstände bestimmt ist: Die aufgezwungenen Gitterstäbe verursachen Not; alle erfahrbaren Genüsse erlauben kurzzeitige Kompensation. Das sich entgegenstehende Streben und das Kippen von dem einen in den anderen Gemütszustand der (Menschen-)Affen verursacht das homerische Gelächter der Götter, die von einer anderen Ebene aus das Geschehen betrachten: Wie im Falle des mythologischen hässlichen Schmiedegottes Hephaistos, der versucht, sich in eine schönere Gestalt zu verwandeln, und dabei von den anderen Göttern verlacht wird,⁷⁵ werden auch in Polgars Beispiel die Menschenaffen als die Objekte des Gelächters auf die Grenzen ihres Wesens festgelegt: Anders als die sich belustigenden Götter wissen diese nicht, dass das stete Wechseln zwischen Freiheitsstreben und Sich-Begnügen zu den äußerlich gesetzten Existenzbedingungen gehört und keinen Ausweg ermöglicht. Deswegen vermeidet es Polgar, sich der Illusion von der eigenen Bedeutsamkeit oder der gesellschaftlichen Notwendigkeit seines Schreibens hinzugeben. Vielmehr verortet er den Zweck des eigenen Schreibens darin, sich Rechenschaft über das eigene Dasein abzulegen, dessen ständiges Kippen ihm insgesamt, d.i. mit künstlerisch-*schöpferischer* Distanz betrachtet, lächerlich erscheint.

So schließt Polgar, der mit der Frage nach der „Aufgabe des Schriftstellers heute“ eben die Diskurse anzitiert, die sich im literarischen Zeitgeist der Nachkriegszeit „einschliffen“, zuletzt auf die Möglichkeit des Gelächters als Reaktion auf das widersprüchliche menschliche Streben, wenn die Rezeptionsebene des Gelächters nur vom unmittelbaren Verstrickt-Sein *in* dieses Streben verschieden ist: Das Lachen bedingt geistige Distanz, so geht aus Polgars Überlegungen hervor, ist aber keineswegs durch die ernste Weltgeschichte zur Unmöglichkeit geworden.

⁷⁴ Polgar: Begegnung im Zwielicht, S. 7f.

⁷⁵ Bachmaier: Nachwort, S. 122.

Die Literatur vermöge weiterhin zur „Erhellung von Hirn und Herz“ beizutragen. Die historische Konstellation hat laut Polgar das Wesen der Literatur nicht verändert.

„The spectacle of life defending itself is open to unusual perspectives“

Damit gerät er in einen Gegensatz zu Adornos Philosophie, der sich insbesondere darin zeigt, dass Polgar in seinem Gedankenspiel die komische Gestaltung realweltlicher Widersprüche, gegen die es sich zu wehren gelte, als eine subjektive „Reflexbewegung des Widerstands“ fasst. Dass komische Ästhetiken die „eingeschliffene[n] Rede- und Diskursordnungen“ der Moralphilosophie infrage stellen,⁷⁶ wurde aus derselben Diskursordnung heraus registriert und zum Gegenstand der Kritik: Zwar geht aus der Darstellung des kritischen Diskurses über Literatur nach Auschwitz bereits hervor, dass damit eingeschlossen auch die Komik als ästhetisches Darstellungsmittel verworfen wird. Dennoch hat sich Adorno zur Frage der Möglichkeit von heiterer Kunst und von Holocaustkomödien geäußert.

Die Betrachtung dieser Ausführungen ist zugleich eine Antwort auf die von Moritz Wagner in seiner Abhandlung über Exilkomik aufgeworfene Frage, in der auch er die moralische Brisanz komisierender Verfahren unterstreicht. Während Adorno mit der Metonymie Auschwitz „das äußerste Grauen“, d.i. die nationalsozialistische Vernichtungspraxis, bezeichnet,⁷⁷ der die Exilant/innen durch ihre Flucht entgingen, bezieht Wagner hier explizit die Exilliteratur mit ein. Weil er das moralische Problem im Allgemeinen als unlösbar betrachtet, leitet er für die Literaturwissenschaft den Imperativ ab, die Frage nach der Möglichkeit komischer Exilkunst „immer wieder“ als Problem zu behandeln:

Lässt sich angesichts der existentiellen Verbannungserfahrung, des nationalsozialistischen Terrors, der Shoah – lachen? Diese Frage muss spätestens seit Adornos Essay „Ist die Kunst heiter?“ an literarische Verfahren des Komischen zur und über die Zeit des Nationalsozialismus (immer wieder) gestellt werden.⁷⁸

Wird diese Frage an diejenigen literarischen Verfahren gestellt, die Wagner selbst als komisch identifiziert, ist bereits ermittelt, dass ihre Form sie ohnehin bejaht. Es sind also vielmehr die in der Frage enthaltenen Implikationen zu betrachten, anhand derer das Komische überhaupt erst als moral-ästhetisches Problem aufgefasst werden konnte. Soll das Komische als ästhetische Strategie im Angesicht des Entsetzens erschlossen werden, so sind die auf Adorno zurückgehenden Prämissen zu prüfen, die das Komische problematisieren.

In seinem 1958 in den *Noten zur Literatur* veröffentlichten Essay „Ist die Kunst heiter?“ schreibt dieser: „Der Satz, nach Auschwitz lasse kein Gedicht mehr sich schreiben, gilt nicht blank, gewiß aber, daß danach, weil es möglich war und bis

⁷⁶ Eke: Der Witz als ästhetische Entautomatisierung, S. 336.

⁷⁷ Adorno: Jene zwanziger Jahre, S. 506. Hervorhebung P.W.

⁷⁸ Wagner: Babylon – Mallorca, S. 359.

ins Unabsehbare möglich bleibt, keine heitere Kunst mehr vorgestellt werden kann.“⁷⁹ In seiner posthum erschienenen *Ästhetischen Theorie* setzt er hinzu: „Das Unrecht, das alle heitere Kunst, vollends die der Unterhaltung begeht, ist wohl eines an den Toten, am akkumulierten und sprachlosen Schmerz.“⁸⁰ Nun ist der Begriff einer heiteren Kunst keinesfalls gleichzusetzen mit komischer Kunst: „Heiter – das meint mit Sicherheit nicht komisch oder erheiternd, sondern, vermute ich, versöhnlich, tröstlich, harmonisch, oder auch lediglich ‚nicht unversöhnlich‘“,⁸¹ so mutmaßt Robert Gernhardt, Mitbegründer der humorvoll benannten *Neuen Frankfurter Schule*. Die Heiterkeit der Kunst rekurriert auf den zum geflügelten Wort gewordenen Ausspruch aus Schillers *Wallenstein*: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“.⁸² Dieser hebt auf die Differenz von Leben und Kunst ab, gemäß welcher sich das Heitere der Kunst nicht in einem komischen Charakter, sondern in seinem *Geschieden-Sein vom Ernst des wirklichen Lebens* ausdrückt.

In Bezug auf das Adorno-Zitat heißt das: Die Kunst nach Auschwitz lasse sich nicht mehr heiter, also autonom, vom Leben geschieden auffassen, da sie sich nicht losgelöst vom realweltlichen Zivilisationsbruch Auschwitz lesen lasse. Daraus folgt, dass solche Kunst, die entweder die Thematisierung von Auschwitz meidet oder angesichts eines autonomen Charakters die Aufkündigung realweltlicher Bezüge suggeriert, ihren Bezug auf Auschwitz gerade *in* ihrer Auslassung habe: als eine Form der Leugnung, die Adorno kritisiert: „Unter solchem Aspekt ist von jeglichem Kunstwerk sein Ernst zu fordern. Kunst vibriert zwischen ihm und der Heiterkeit als der Realität Entronnenes und gleichwohl von ihr Durchdrungenes. Allein solche Spannung macht Kunst aus“,⁸³ konstatiert er. Hier räumt er dialektisch ein, dass sich selbst die ernste, d.i. die realweltlich bezogene Kunst aufgrund ihres Kunstcharakters der Heiterkeit nie völlig erwehren könne: Weil selbst die ernste Kunst ihrem Wesen nach von der Realität geschieden ist, gehört das Vibrieren zwischen den beiden Polen zu ihrem Merkmal: „Wohl anerkennt Adorno Heiterkeit als Kunstprinzip, er verbietet sie jedoch als literarisches Gestaltungsprinzip nach Auschwitz“,⁸⁴ so resümiert Petra Kiedaisch unter Berücksichtigung des zweifachen Heiterkeitsbegriffs. Denn Adorno kommt schließlich auch auf den alltagssprachlichen Begriff einer heiteren (hier also: komischen) Kunst zu sprechen:

Komödien über den Faschismus aber machten sich zu Komplizen jener törichten Denkgewohnheit, die ihn vorweg für geschlagen hält, weil die stärkeren Bataillone der Weltgeschichte gegen ihn stünden. Die Stellung des Siegers zu beziehen, ziemt am letzten den Gegnern der Faschisten, welche die Pflicht haben, in nichts denen zu gleichen, die in jener Stellung sich verschanzen.⁸⁵

⁷⁹ Adorno: Ist die Kunst heiter? S. 603.

⁸⁰ Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 66.

⁸¹ Gernhardt: *Wege zum Ruhm*, S. 123.

⁸² Schiller: *Wallenstein*, S. 6.

⁸³ Adorno: Ist die Kunst heiter? S. 601.

⁸⁴ Kiedaisch: Ist die Kunst noch heiter? S. 159.

⁸⁵ Adorno: Ist die Kunst heiter? S. 604.

Hier sucht Adorno, ein Argument gegen Holocaustkomödien aus der Sache selbst abzuleiten: Er macht es zum allgemeinen Charakteristikum dieser Komödien, dass ihnen die Vorstellung der Unterlegenheit des Faschismus und seiner feststehenden Niederlage immer schon eingeschrieben sei.⁸⁶ Derart bezieht sich Adorno auf *eine* Erscheinungsform des Komischen und macht sie zum allgemeinen Begriff der Komik: Er sieht bei Holocaustkomödien grundsätzlich jenen komischen Mechanismus am Werk, der in der Nachfolge des skizzierten Homerischen Gelächters vielfach diskutiert wurde, nämlich jenen, der das Objekt der Komik auf seine Grenzen festlegt und damit herabsetzt. Eine solche Herabsetzung setzt eine superiore Stellung voraus und diese, so ist Adorno zu verstehen, gezieme sich angesichts der fortbestehenden realen Bedrohung durch den Faschismus nicht.

Sein Argument ist in seiner Logik allerdings umzukehren: Aufgrund der *realen* Macht eines Staates kann die Komik ohnehin bloß als Mittel betrachtet werden, diese Macht *ideell* anzugreifen. Die komische Herabsetzung des Faschismus in Holocaustkomödien ist schließlich kein Urteil über seine Ungefährlichkeit; sein Potential liegt vielmehr in der Kritik und Diffamierung der Übermacht oder in der Selbstbehauptung des vom Nationalsozialismus angegriffenen Subjekts. Hieraus ergibt sich beim Subjekt des Witzes, den Ohnmächtigen, jedoch kein Gefühl der Überlegenheit gegenüber dem Objekt des Witzes, der faschistischen Macht, welche als Verharmlosung zu deuten wäre. Adornos Ausführung zeigt vielmehr, dass nicht einfach *eine* Interpretation von Komik auf *jedes* Vorkommen von Komik übertragbar ist, um sodann die „Unmöglichkeit“ dieser künstlerischen Ausdrucksform zu proklamieren. Wie aus Polgars metapoetologischen Äußerungen hervorgeht, steckt in der komischen Gestaltung der Widersprüche des Lebens die geistige Behauptung gegen sie. Die realen Widersprüche werden derart nicht aufgehoben, sie werden aber mit der gewonnenen Distanz *in* ihrer Widersprüchlichkeit erkennbar und also nicht in subalternen Zurückhaltung hingenommen.

Als ein weiteres Argument gegen eine heiter-komische Kunst nach Auschwitz führt Adorno an: „Der Wahrheitsgehalt der Freude scheint unerreichbar geworden.“⁸⁷ Damit setzt er Komik und Freude ineins und unterstellt, dass es im angenommenen Frohsinn an Demut vor den nationalsozialistischen Gräueln mangle. Tatsächlich wäre jedoch anhand von Komödien über den Nationalsozialismus zu prüfen, ob diese überhaupt Freude als Gemütszustand propagieren. Selbst wenn sie Lustgewinn ermöglichen, wäre dies nicht gleichbedeutend mit einer Harmonisierung mit den Umständen, deren Schrecken ja in der Tat nahelegen, dass jedes Postulat der Freude als ideologisch motivierte Negation der Realität aufzufassen ist. Weil er meint, dass das ästhetische Mittel der Komisierung immer ein lindern-

⁸⁶ Dass manche Autor/innen wie etwa Hermann Kesten noch in den Dreißigerjahren den Faschismus für ein „geringfügige[s] Ereignis[.] der Zeitgeschichte“ hielten, das wie ein „Sturzregen“ vorbeigehe, legt nahe, dass es sich allenfalls um eine historische Fehleinschätzung handelt und nichts über die Gattung Komödie auszusagen vermag. Kesten: Fünf Jahre nach unserer Abreise, S. 116.

⁸⁷ Adorno: Ist die Kunst heiter? S. 606.

des Urteil über die Wirklichkeit darstelle, es allerdings nichts „Harmloses zwischen Himmel und Erde“ gäbe, „das erlaubte, belacht zu werden,“ sei der Humor als ästhetisches Medium „veraltet“ und „widerlich“.⁸⁸ Angesichts dieses vernichtenden Urteils kann es ästhetischen Humor für ihn nur in einer dialektischen Fassung geben, die er im Theater Samuel Becketts verwirklicht sieht, der ihm als „der paradigmatische Autor der Moderne“ gilt.⁸⁹ „Gerettet wird der Humor in Becketts Stücken, weil sie anstecken mit dem Lachen über die Lächerlichkeit des Lachens und über die Verzweiflung.“⁹⁰ Beckett verfüge laut Adorno über eine Spielart des Komischen, die ihm deswegen adäquat erscheint, da sie zum einen sich selbst und zum anderen die verzweifelte Subjektivität ins Lächerliche ziehe und derart also nicht die „Stellung des Siegers“⁹¹ einnehme. Nur in dieser Form könne das Komische noch als wahrhaftig existieren.

Schriftsteller/innen, die selber Opfer des NS-Regimes wurden und sich literarisch mit Holocaust und Exil auseinandersetzten, fühlten sich bisweilen durch Adornos apodiktische Setzungen über die (Un-)Möglichkeit(en) der Kunst provoziert: Mit dem ihrer Kunst unterstellten Frevel sahen sich die hervorbringenden Künstler/innen ebenso in *ihrer* Moralität getroffen. Georg Kreisler schießt daher mit scharfem Witz zurück: „Nach Auschwitz kann man kein Gedicht mehr schreiben, hat Adorno gesagt. So ein intelligenter Mensch und so ein Unsinn! Als ob Auschwitz oder Gedichte auf unserem Mist gewachsen wären!“⁹² So weist Kreisler einerseits darauf hin, dass die von Adorno geforderte Einschränkung im ästhetischen Tun nun auch die trifft, die Opfer des Nationalsozialismus geworden waren. Andererseits konstruiert er eine komische Parallelisierung, die den Holocaust und die literarische Gattung des Gedichts auf einer Ebene ansiedelt: so als seien Gedichte ebenso schlimm wie die Judenverfolgung. Mit diesem Witz verfehlt er jedoch Adornos Gedanken, der die Gedichte ja unter dem Gesichtspunkt kritisiert, dass das Kunstschöne *nach* dem Bösen nicht mehr sein solle. Kreisler gibt damit jedenfalls im Komischen zu erkennen, dass er sich wie Adorno, wenn auch aus anderen, nicht weiter benannten Gründen, nicht mit der kritisierten Lyrik gemein machen möchte.

Die wirkmächtige Normativität, mit der über die Literarisierung NS-bezogener Stoffe nachgedacht wurde, bildete eine bestimmte *political correctness* in der Rede über den deutschen Faschismus sowie über die Literatur heraus. Dieser suchten die Schreibenden oft mit einem pathetischen Ton genüge zu tun, der ihrer Fassungslosigkeit über das Grauen Ausdruck verlieh und so dem Entstehen einer „Holocaust etiquette“ zuspielte.⁹³ Entgegen dieser „konventionalisierten (routinisierten und routinierten) Rede“⁹⁴ erwies sich die komisierende Rede als ein Mittel,

⁸⁸ Adorno: Noten zur Literatur, S. 300.

⁸⁹ Ette: Beckett als philosophische Erfahrung, S. 214.

⁹⁰ Adorno: Ist die Kunst heiter? S. 605.

⁹¹ Adorno: Ist die Kunst heiter? S. 604.

⁹² Kreisler: Zufällig in San Francisco, S. 115.

⁹³ Des Pres: Holocaust Laughter? S. 218.

⁹⁴ Eke: Der Witz als ästhetische Entautomatisierung, S. 336.

den Gegenstand „aus dem Automatismus der Wahrnehmung“ herauszulösen.⁹⁵ „Die beißende Komik unterläuft die literarisch-mystische Theodizee einer verklärenden Deutung des Leidens als ‚Durchschmerzungen‘ zum Heil“,⁹⁶ schreibt Eke in seinem Aufsatz. Dass dadurch der Nationalsozialismus keineswegs als komisch ausgegeben werde, unterstreicht Des Pres: „I do not mean to say that the Holocaust becomes a carnival, but rather that in a world of death the spectacle of life defending itself is open to unusual perspectives.“⁹⁷ Eke wie Des Pres heben auf das produktive Potential einer von Pathos und Konvention befreiten ästhetischen Strategie im Umgang mit Nationalsozialismus und Exil ab,⁹⁸ die einer Ermüdung und Indifferenz in Bezug auf das Thema entgegenwirkt. In diesem Sinne ist auch ein Satz Walter Benjamins zu lesen, der abschließend das aufklärerische Potential des Komischen unterstreicht und es in dieser Hinsicht von gefühlsbezogenen Darstellungsweisen abgrenzt: „Nur nebenbei sei angemerkt, daß es fürs Denken gar keinen besseren Start gibt als das Lachen. Und insbesondere bietet die Erschütterung des Zwerchfells dem Gedanken gewöhnlich bessere Chancen dar als die der Seele.“⁹⁹

⁹⁵ Šklovskij: Kunst als Verfahren, S. 15.

⁹⁶ Eke: Der Witz als ästhetische Entautomatisierung, S. 336.

⁹⁷ Des Pres: Holocaust Laughter? S. 222.

⁹⁸ Des Pres: Holocaust Laughter? S. 219: „Comic works, on the contrary, escape such liabilities; laughter is hostile to the world it depicts and subverts the respect on which representation depends.“

⁹⁹ Benjamin: Der Autor als Produzent, S. 699.

3. Komik

Nichts komischer als eine Theorie des Komischen – wer zu diesen Worten auch nur andeutungsweise mit dem Kopf genickt hat, ist bereits gerichtet. Natürlich ist selbst ein schlechter Witz komischer als eine solche Theorie, und ein guter ist dies sowieso [...].¹

3.1 „Das Komische *gibt* es nicht“² – Über einige Missverständnisse die Komik betreffend

Walter Benjamins Einschätzung, dass „es fürs Denken gar keinen besseren Start“ gebe „als das Lachen“,³ ist mitnichten unbestritten: In der Wissenschaft wird zuweilen gar das Gegenteil behauptet und auf diese Weise die Herausforderung betont, die eine wissenschaftliche Betrachtung des Lachens darstelle: „Auch wenn das Spannungsverhältnis von Lachen und Ratio unaufhebbar scheint, eine angemessene Auseinandersetzung, die sowohl dem Lachen als auch der Wissenschaft gerecht wird, muß, so dachten wir, möglich sein – das wäre ja gelacht!“⁴ In dem bemüht lustigen Zusatz drückt sich das Bestreben aus, die sich vermeintlich ausschließenden Sphären – rationale Wissenschaft und irrationales Lachen – im Sinne einer „fröhlichen Wissenschaft“ zu harmonisieren,⁵ die sich ihrem Untersuchungsgegenstand anpasst.

Dass aber das Lachen, das als „entäußernde Verleiblichung des Inneren“⁶ dem komischen Empfinden des Geistes einen körperlichen Ausdruck verleiht und damit bereits vom Verstehen, also einer Gedankenleistung, abhängig ist, und die Wissenschaft, die theoretische Erklärungen dafür sucht, worüber, warum und wie

¹ Gernhardt: Vorbemerkung zu dem ‚Versuch einer Annäherung‘, S. 525.

² Schmidt: Inszenierungen der Beobachtung von Humor, S. 22.

³ Benjamin: Der Autor als Produzent, S. 699.

⁴ Vogel: Vorwort, S. 7.

⁵ „Die fröhliche Wissenschaft“ ist der Titel einer Aphorismensammlung von Friedrich Nietzsche. Darin entwickelt er die fröhliche Wissenschaft jedoch nicht als wissenschaftliches Programm. Dem Thema am nächsten kommt Nietzsche im 327. Aphorismus mit der Überschrift „Ernst nehmen“: „Der Intellect ist bei den Allermeisten eine schwerfällige, finstere und knarrende Maschine, welche übel in Gang zu bringen ist: sie nennen es ‚die Sache ernst nehmen‘, wenn sie mit dieser Maschine arbeiten und gut denken wollen – oh wie lästig muss ihnen das Gut-Denken sein! Die liebliche Bestie Mensch verliert jedesmal, wie es scheint, die gute Laune, wenn sie gut denkt; sie wird ‚ernst‘! Und ‚wo Lachen und Fröhlichkeit ist, da taugt das Denken Nichts‘: – so lautet das Vorurtheil dieser ernsten Bestie gegen alle ‚fröhliche Wissenschaft‘. – Wohlan! Zeigen wir, dass es ein Vorurtheil ist!“ Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, S. 235. Nietzsche plädiert hier weniger für den Unernst der Wissenschaft als vielmehr gegen das Vorurteil, dass wissenschaftliche Erkenntnis *ausschließlich* ernst zu haben sei. Nietzsche geht es also wie Benjamin darum, den Verstand, die „schwerfällige [...] Maschine“, unabhängig vom jeweiligen Gegenstand „in Gang zu bringen“.

⁶ Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III, S. 113.

gelacht wird, sich verschränken müssten, um jeweils ihren Bestimmungen gerecht zu werden, ist kaum überzeugend. Die Wissenschaft hat auch dann nicht Belustigung zum Zweck, wenn sie Witze zu ihrem Gegenstand macht oder komische Passagen aufweist und erst recht nicht, wenn sie unfreiwillig komisch wirkt. Schließlich ähnelt sie sich auch nicht ihren sonstigen Gegenständen an, was zu meist nicht nur eine praktische Unmöglichkeit darstellt, sondern auch ihrem Erkenntnisinteresse zuwiderläuft: „Atome, Klimawandel, Globalisierung, Literatur oder Komik – all diese Gegenstände sind offenkundig ‚theoriefähig‘, ohne dass ihr ‚Wesen‘ dem von Theorien verwandt wäre“, ⁷ so Tom Kindt. Wenngleich sich also die Wissenschaft nicht prinzipiell eigener komischer Züge verwehrt, so wird sie nicht schon *dadurch* selbst komisch, dass sie das Komische zu ihrem Gegenstand macht.⁸

Den „Witz des Witzes“ zu analysieren, heißt schließlich nicht notwendigerweise, über ihn zu lachen: Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Komik geht über das unmittelbare Verstehen eines Witzes hinaus und enthebt das komische Empfinden damit zwangsläufig seiner Plötzlichkeit und Flüchtigkeit: „Grundsätzlich hängen Witz und Komik sowie ihre Bestimmbarkeit primär vom ‚Verstehen‘ ab [...]. Das Lachen als spontane Reaktion auf etwas Gehörtes oder Gelesenes setzt unmittelbares Verstehen voraus [...]“. ⁹ Dieser Befund wird bisweilen als Hindernis für die wissenschaftliche Auseinandersetzung angeführt. Sobald ein Witz erklärt ist, so die Annahme, sei er nicht mehr komisch: „Das Komische neigt dazu, seiner Beschreibung zu spotten.“ ¹⁰ Die These, dass sich das Komische verflüchtige und so seiner Beschreibbarkeit entziehe, stellt jedoch paradoxerweise selbst eine Beschreibung des Komischen dar: In der Formulierung ist implizit bestätigt, dass es „das Komische“ als einen Gegenstand gibt, über den in dieser allgemeinen Vorstellung gesprochen werden kann. Die Annahme, es gäbe am Komischen nichts Allgemeines, ist seinerseits eine allgemeine Aussage über das Komische und stellt somit einen Selbstwiderspruch dar.

Peter L. Berger bezeichnet die Flüchtigkeit als die „Fragilität der komischen Erfahrung“: „Versucht man, sie fest in den Griff zu bekommen, zergeht sie.“ ¹¹ Wenn jedoch ein erklärter Witz nicht mehr komisch ist, dann lebt die Komik offenbar davon, dass sie ein Verstehensschritt *hin* zum vollen Verständnis ist: Wenn

⁷ Kindt: Literatur und Komik, S. 15.

⁸ Aussagen, die dergleichen zur Behauptung bringen, haben im Übrigen selbst zumeist gar nicht die Intention, komisch zu sein. Beispiele: „Vorsicht ist mithin angesagt: Jedes Reden über Komik, in Sonderheit jede Systematisierung des Redens über Komik steht vor einem Dilemma – dem Dilemma nämlich, selbst komisch zu wirken.“ Schmidt: Inszenierungen der Beobachtung von Humor, S. 20. Oder: „Autoren von Büchern über Komik sind legitime Ziele der Parodie, der Satire oder anderer aggressiv komischer Antworten auf unerträgliche Ernsthaftigkeit.“ Berger: Erlösendes Lachen, S. XVII. Weder ist Ernsthaftigkeit per se unerträglich, noch ist es ein Dilemma für die Wissenschaft, wenn über sie *auch* Scherze gemacht werden können.

⁹ Kemper: Komische Lyrik, S. 14. Hervorhebung getilgt P.W.

¹⁰ Zehrer: Dialektik der Satire, S. 16.

¹¹ Berger: Erlösendes Lachen, S. XVI.

dies erreicht ist, wird nicht mehr gelacht. Mit der Annahme, das Komische verschließe sich *aufgrund* der Flüchtigkeit des vermittelbaren Lustgewinns einer schlüssigen Theorie, fasst Berger die dem komischen Gegenstand äußerliche *Rezeptionsweise* als seine innere Bestimmung und als Ausweis seiner Komplexität.

Der Flüchtigkeit widerspricht allerdings die Regelmäßigkeit, mit der über einen guten Witz gelacht wird: Wenn der Einzelne nach dem Lachen nicht mehr über den Witz lacht, viele andere Menschen aber über ihn lachen, dann muss es zum einen durchaus etwas Allgemeines am Witz geben und zum anderen muss folglich das Lachen ein der Sache adäquates Verhalten, ein der Paradoxie des Witzes *entsprechendes* menschliches Verhalten sein. Im Lachen löst der Mensch den inneren Widerspruch in seiner körperlichen Äußerlichkeit auf, und dieses Auflösen ist ein *Prozess*, der mit der begriffenen Auflösung, dem Ende des Lachens, erlischt, und fortan nur noch ex post als Widerspruch begriffen, aber meist nicht mehr als Witz komisch gefunden wird.

Als flüchtig erweist sich Komik folglich bloß mit Fokus auf ein einzelnes rezipierendes Subjekt. Doch gerade aus dieser Fokussierung leitet Rainer Warning ein theoretisches Prinzip ab: Er empfindet die existierenden Komiktheorien als „entmutigend fast in ihrer Vielzahl wie in der Heterogenität ihrer Befunde.“¹² Als Lösung schlägt er deswegen vor, Kriterien herauszubilden, anhand derer die Validität von Komiktheorien gemessen und derart Orientierung im Theorienpluralismus geschaffen werden könnte:

Das Komische ist als Referent einer lachenden Reaktion ein wesentlich relationales Phänomen. Darin besteht seine Labilität. Diese Labilität ist der eigentliche Gegenstand der Theorie. So besehen, gibt es mehr oder weniger adäquate Theorien des Komischen, und überschaut man den historischen Gang der Theoriebildung, so läßt sich durchaus von einem Fortschritt in dem Sinn sprechen, daß man zunehmend einem objektivistischen Ehrgeiz entsagt und damit die Theoretisierbarkeit selbst mit zum Thema und Problem gemacht hat.¹³

So finden bei Warning die Bedenken der Theoretisierbarkeit Niederschlag *in* der Theorie: Zunächst bestimmt er das Komische als „Referent einer lachenden Reaktion“ und diese wiederum als labil, um das Komische sodann unmittelbar mit der Labilität der Reaktion ineinzusetzen: Das Komische *ist* nun die Labilität und wo Theorien des Komischen aufgestellt werden, schlägt Warning die Labilität als deren Tauglichkeitsnorm vor. Weil aus der Labilität der Komikrezeption die Labilität der Theorien zu folgen hätte, könne in ihnen nichts Eindeutiges herausgefunden werden: Komiktheorien würden dann adäquat von ihrem Gegenstand handeln, wenn sie – statt von Komik – von der mangelhaften Theoretisierbarkeit der Komik handeln, d.h. wenn sie *von sich selbst* handeln und Gründe für ihre theoretische Unzulänglichkeit liefern. Dass Warning dabei automatisch die Stimmigkeit *seiner* Auffassung impliziert, also „einem objektivistischen Ehrgeiz“ nur in dem Sinne

¹² Warning: Art. ‚Komik/Komödie‘, S. 897.

¹³ Warning: Art. ‚Komik/Komödie‘, S. 897f.

entsagt, dass er sich vom eigentlichen Objekt der Auseinandersetzung entfernt, bleibt jedoch unreflektiert, wo die abwertend gebrauchte Endung „-istisch“ das kritische Argument ersetzt.

Eine Theorie des Komischen hat folglich nicht die „Labilität“ zum „eigentlichen Gegenstand“: Ein Witz – und besonders augenfällig wird das bei literarischem Witz – „zergeht“ nicht einfach so, sondern bleibt ein Witz, auch wenn er beim zweiten Hören oder während der Analyse nicht mehr komisch *gefunden* wird. Zu unterscheiden ist zwischen der inneren Logik des Witzes und der Verlaufsform seiner subjektiven Verarbeitung, der Rezeption und des Begreifens durch das Subjekt, das im Lachen den dem Witz immanenten Widerspruch verarbeitet. Der forschende Geist tritt hier als Drittes hinzu: Dieser kann, ohne selber von der Komik affiziert zu sein, die innere Logik des Witzes und die geistige Auseinandersetzung des Lachenden untersuchen. Schließlich bleibt ein Witz, der zum Untersuchungsgegenstand gemacht wird, unverändert durch den forschenden Geist, der sich auf ihn richtet. Denn auch wenn der Lustgewinn flüchtig ist, ist es die Erkenntnis über eine Sache nicht. Schließlich verfliegt das komische Empfinden erst, nachdem die Komik eines Witzes verstanden wurde.

Damit ist gesagt: Wenn ein Witz verstanden werden muss, um komisch gefunden zu werden, dann muss es *an ihm* etwas zu verstehen geben. Um aber zu verstehen, *was* an ihm denn komisch sei, muss wiederum ein gewisses Wissen über diese komisierten Aspekte des jeweiligen Gegenstands vorhanden sein:¹⁴ Vorausgesetzt ist das Wissen darum, wie die Sache als nicht-komisierte auftritt, um zu registrieren, was an ihr ins Komische gezogen wird. In diesem Sinne ist von einem geistigen „Modus des humoristischen Durchschauens“¹⁵ zu sprechen: Zu durchschauen ist die Differenz zwischen dem eigentlichen und dem komisierten Gegenstand. Diese komische Differenz besteht dann darin, wie der Gegenstand vermeintlich sei, aber eigentlich nicht ist. David Grossman hat diesen Zusammenhang zwischen dem Wissen über eine Sache und ihrer grundsätzlichen Komisier- und Belachbarkeit an einer seiner literarischen Figuren zum Ausdruck gebracht: „Er fand immer irgend etwas, worüber er lachen konnte, und er pflegte zu sagen: ‚Wenn es etwas gibt, worüber ich nicht lachen kann, dann bedeutet das, daß ich es nicht richtig verstanden habe.‘“¹⁶

¹⁴ Hierfür liefert Georg Kreisler ein Beispiel: Als österreichisch-jüdischer Exilant, dessen musikalisch-kabarettistische Karriere im US-amerikanischen Exil beginnt, weisen insbesondere manche seiner frühen Chansons nicht nur die in Amerika geschulte, zum Publikum gewandte, dialogische Struktur von Cabaret-Liedern auf, sondern auch den Wiener Schmäh sowie zumeist äußerst negative Bezugnahmen auf Wien, persiflierende Referenzen auf Wienerlieder, Fortführungen Wiener Kabaretttraditionen sowie jiddische Einsprengsel und Verhandlungen jüdischer Witztraditionen. Angesichts eines solch umfangreichen komischen Referenzspektrums kann nicht jede komische Wendung bei Kreisler für alle Rezipient/innen unmittelbar dechiffrierbar sein. Zu denken ist etwa an Kreislers äußerst unverständliches „Mundartgedicht“, dessen Unverständlichkeit selbst schon Teil der Komik ist. Kreisler: *Mundartgedicht*, S. 311f.

¹⁵ Koopmann: *Flüchtlingsgespräche*, S. 254.

¹⁶ Grossman: *Stichwort: Liebe*, S. 376.

Objektive Beschaffenheit und subjektive Rezeption

Mit diesen Überlegungen sind Einsprüche formuliert gegen einige in der Wissenschaft vorgebrachte Argumente, die zu begründen suchen, warum das Komische nicht auf einen allgemeinen Begriff zu bringen sei, und dabei vielmehr die theoretischen Mängel offenlegen. Auf den umgekehrten Schluss, dass es die Komplexität des Gegenstandes sei, der diesen einer schlüssigen Theorie versperre, verfielen einige Wissenschaftler/innen, weil sie zwei verschiedene Seiten der komischen Erfahrung miteinander gleichsetzten: die Beschaffenheit des komischen Gegenstands *und* seine subjektive Rezeption. Wenn etwa das Komische als „Referent einer lachenden Reaktion“ aufgefasst wird,¹⁷ so ist bloß eine mögliche, aber keinesfalls notwendige Rezeptionswirkung des Komischen als Inbegriff der Sache identifiziert. Würde das Komische *notwendig* Lachen hervorbringen, so hätte das Lachen zwar als zuverlässiger Indikator für die Komik der belachten Sache zu gelten, die Sache selbst bliebe aber auch dann noch unerklärt, weil der *Grund* dieser Hervorbringung weiterhin unbestimmt bliebe.

So wenig das Lachen angesichts der Vielfalt seiner Anlässe zwangsläufig von Komik zeugt,¹⁸ so ist auch andersherum komisches Empfinden ohne Lachen denkbar, wie Theodor Lipps zu Beginn des 20. Jahrhunderts festhält: „Ich unterdrücke vielleicht das Lachen aus Schicklichkeitsgründen; damit unterdrücke ich doch nicht das Gefühl der Komik. Kurz, Komik und Lachen sind verschiedene Dinge.“¹⁹ Komik kann also zweifelsohne als solche erkannt werden, ohne dass ein hörbares Lachen folgt. Zugleich ist aber in der von Lipps angeführten Selbstbeherrschung gerade der Zusammenhang bestätigt, den er bestreitet: Wenn er einräumt, dass von der Warte eines übergeordneten Gesichtspunkts aus die körperliche Reaktion, die eigentlich sachgemäß im Umgang mit dem Witz wäre, unterdrückt wird, so heißt das ja gerade, dass diese Reaktion zum Witz dazugehört. Während also das Lachen etwa bei empfundener Unsicherheit hinsichtlich der moralischen Angemessenheit einer Lachreaktion zurückgehalten wird, so wird bei sarkastischer und zynischer, sogenannter „schwarzer“ Komik nicht selten davon gesprochen, dass das Lachen „im Halse stecken bleibt“: Die Komik der Sache wurde aber auch dann offenkundig erkannt.

In der Komikforschung findet dieser kategoriale Unterschied zwischen Gegenstand und Rezeption seinen Niederschlag in zwei sich entgegenstehenden Forschungsrichtungen: Die eine versteht Komik als „Eigenschaft, die Gegenständen (Äußerungen, Personen, Situationen, Artefakten, etc.) zugeschrieben wird, wenn

¹⁷ Warning: Art. ‚Komik/Komödie‘, S. 897f.

¹⁸ Schließlich kann Lachen auf so diverse Gemütszustände wie Freude, Häme, Höflichkeit, Hohn, Harmoniebedürfnis, alberne Stimmung, Peinlichkeit oder Boshaftigkeit zurückgehen, aber genau so auf Gekitzelt-Werden oder den Konsum von Lachgas. Moritz Wagner verwendet deswegen das Bild einer „gesamte[n] Klaviatur des Lachens“. Wagner: Babylon – Mallorca, S. 172. Gemeinsames implizites Wissen ist also vonnöten, um das Lachen im jeweiligen Kontext richtig interpretieren zu können. Zehrer: Dialektik der Satire, S. 27.

¹⁹ Lipps: Grundlegung der Ästhetik, S. 578.

sie eine belustigende Wirkung haben,²⁰ und müht sich sodann um die Klärung dieser komischen Eigenschaft. Der Humor wird dabei aufgefasst als „eine Eigenschaft von Personen, die in der Aufgeschlossenheit gegenüber dem Komischen besteht“,²¹ d.h. in der zur Gewohnheit gewordenen Rezeptions- und Produktionsweise des Komischen und Lächerlichen. So wenig diese formelhaften Definitionen von Komik und Humor der Erklärung der Phänomene dienen, da sie die definitivische Leerstelle lediglich verschieben und insofern tautologischen Charakter aufweisen, so bestimmen sie doch eindeutig die Bezugskategorien der Begriffe: Komik bezieht sich auf einen Gegenstand, Humor auf eine Person. Theorien dieser Art rubriziert Tom Kindt unter dem Begriff „*Universalismus*“, da sie weiterhin die Absicht verfolgen, zu widerspruchsfreien, allgemeingültigen Theorien und Erkenntnissen über das Komische zu gelangen.²²

Die andere Forschungsrichtung, die sich in den vergangenen Jahrzehnten stark verbreitet hat und bei Kindt als „*Kontextualismus*“ firmiert, vertritt die Auffassung, „dass Komik im Auge des Betrachters entstehe und sich deshalb einer Bestimmung mit allgemeinem Anspruch entziehe.“²³ Der triviale Befund, dass verschiedene Menschen verschiedene Dinge komisch finden, führt hier also dazu, dass das Komische als für sich existierender Gegenstand in Zweifel gezogen wird. Dagegen ist einzuwenden, dass noch bei aller Verschiedenheit dessen, was Menschen komisch finden, sie doch immer *etwas* komisch finden: Sie richten sich auf Objekte der Komik und *diese* empfinden sie als komisch, nicht jedoch alles mögliche. Wer einen Witz nicht komisch findet, weiß trotz allem, dass es ein Witz ist.²⁴

Die Infragestellung der Komik als feste Eigenschaft einer Sache führte dazu, dass verstärkt empirisch untersucht wurde, wann, wie und warum Komik *wahrgenommen* wird.²⁵ Nach dieser Lesart wird also nurmehr der subjektive Humor, der zudem stets von begünstigenden Bedingungen (Laune, soziales Gegenüber, Rausch usw.) abhängig ist, als das Hervorbringende betrachtet: Komikkonstruktion qua Rezeption sozusagen. Ob etwas komisch sei, könne demnach nicht prinzipiell entschieden werden, sondern hänge von äußeren Faktoren ab. Diese Betrachtungsweise nimmt mithin den Kontext *als* die Sache: Über einen Kontext kann allerdings überhaupt nur gesprochen werden, wenn ein Gegenstand *in* seinem Kontext beleuchtet wird, womit schon ausgedrückt ist, dass dieser notwendig von der zu erklärenden Sache verschieden ist, dass folglich eine Kontextbestimmung immer nur den Kontext aber nie die Sache selbst erklärt.

²⁰ Kindt: Komik, S. 2.

²¹ Kindt: Humor, S. 7.

²² Kindt: Literatur und Komik, S. 8f.

²³ Kindt: Literatur und Komik, S. 8.

²⁴ Überdies stimmen ja auch viele in ihrem Humor miteinander überein. Geläufig ist das bei der Partner/innenwahl, wo dem Humor („er/sie hat meinen Humor“) eine gewichtige Rolle zugesprochen wird. Dieser Humor betätigt sich dann allerdings auch an denselben Objekten und nicht willkürlich.

²⁵ Kindt: Komik, S. 4.

Kurz gesagt: „Universalistische“ Theorien betrachten das Komische als Gegenstand, während „kontextualistische“ Theorien“ die an der Komik in irgendeiner Weise beteiligten Personen in den Blick nehmen. Siegfried J. Schmidt argumentiert in zweiterem Sinne bewusst am Gegenstand vorbei und fokussiert die an der Komik beteiligten Subjekte, wenn er konstatiert, eine Komikdefinition sei nur dann möglich,

wenn es gelänge, anthropologische, psychologische und soziologische Gesetzmäßigkeiten zu finden, die eine ahistorische (sozusagen sozio-biologische) Personen- und Konstellationstypik aufzustellen erlaubten, die zeitlos gültige Strukturen komischer Gegebenheiten und Wirkungen darstellen könnten.²⁶

Da solche „Gesetzmäßigkeiten“ die Ermittlung von determinierenden Faktoren des menschlichen Geistes zur Voraussetzung hätten, ist es nur naheliegend, dass Schmidt unmittelbar einräumt: „Nach allen mir bekannten Arbeiten gibt es solche allgemeinen Gesetzhypothesen bis heute nicht.“²⁷ Sein konstruktivistischer Schluss lautet: „Das Komische *gibt* es nicht. Vielmehr konstituieren Beobachter durch Bezugnahmen komische Phänomene in bestimmten Situationen.“²⁸ Damit ist das Komische vollständig ins Subjekt verlegt: Komisch sei nur das, was komisch wirke, was also der Einzelne mit seinem individuellen Humor *als* komisch auffasse.

Auf diese Weise ist die Forschung insbesondere seit der Postmoderne gegenüber bereits gewonnenen Erkenntnissen zurückgefallen, weswegen es der Relektüre und Reaktualisierung einiger früherer Theorien bedarf. So ist etwa die allgemeine Unterscheidung zu unterstreichen, die Nicolai Hartmann in seiner 1953 posthum veröffentlichten *Ästhetik* vornimmt:

„Das Komische und der Humor“ – das gehört gewiß eng zusammen, ist aber nicht nur nicht dasselbe, sondern steht auch formal nicht einmal in Parallele. Das Komische ist Sache des Gegenstandes, seine Qualität, – wenn auch nur „für“ ein Subjekt, was ja für alle ästhetischen Gegenstände gilt, – der Humor dagegen ist Sache des Betrachters oder des Schaffenden (des Dichters, des Schauspielers). Denn er betrifft die Art, wie der Mensch das Komische ansieht, aufgreift, wiederzugeben oder dichterisch zu verwerten weiß. Man bringe also die beiden aufeinander bezogenen Phänomene nicht zu nah aneinander heran.²⁹

Hartmann weist hier darauf hin, dass das später als Wissenschaftsproblem behandelte subjektive Komisch-Finden eine Form ästhetischen Urteilens darstellt. Humor zu haben bedeutet demnach nicht einfach, alles komisch zu finden, was komisch intendiert ist: Humor ist nicht bloß *Fähigkeit* (aufgrund von Sozialisation, Wissen etc.), sondern auch *Wille* und *Bereitschaft*, etwas komisch zu finden (auf-

²⁶ Schmidt: Komik im Beschreibungsmodell, S. 168f.

²⁷ Schmidt: Komik im Beschreibungsmodell, S. 169.

²⁸ Schmidt: Inszenierungen der Beobachtung von Humor, S. 22.

²⁹ Hartmann: Ästhetik, S. 415.

grund von verinnerlichten Urteilen über die Welt). Mit Blick auf diese verinnerlichten Urteile ist Humor „eine Weltanschauung, ein Geist“,³⁰ wie Friedrich Theodor Vischer schon 1837 meint. Weil der Humor also der Subjektivität angehört, erklärt sich zudem Hegels Befund: „Überhaupt läßt sich nichts Entgegengesetzteres auffinden als die Dinge, worüber die Menschen lachen.“³¹

Gerade *weil* Menschen so Verschiedenes für komisch befinden, gehen kontextualistische und konstruktivistische Komiktheorien fehl: Eine intendierte Komik kann schließlich auch als eine solche wahrgenommen werden, *ohne* dass sie komisch gefunden wird. Wer etwa der zeitgenössischen Comedy in Funk und Fernsehen noch so kritisch gegenübersteht, wird dennoch wahrnehmen, dass es sich um Komik handelt. Deswegen lässt sich Humor ebenso dadurch beweisen, dass über bestimmte Witze *nicht* gelacht wird. Kenner/innen der komischen Kunst werden über einfache Witze weniger lachen, auch wenn diese gleichermaßen auf komische Wirkung zielen.³² Komik zu erkennen und nicht zu belachen ist somit selbst schon Ausweis von Humor: von einem bestimmten „Komikgeschmack“. Auch wenn eine Person die intendierte Komik einer Sache nicht wahrnimmt, bedeutet dies nicht gleich, dass sie nicht existent sein könne: Eine andere Person wiederum mag diese Komik durchaus wahrnehmen und sogar in der Lage sein, den Witz und seine Funktionsweise zu erklären.

Daraus ist also zu schließen: Nicht erst die Wahrnehmung des Betrachters *macht* sich einen Gegenstand komisch; der Gegenstand selbst besitzt Eigenschaften, die ihn unabhängig von einer subjektiven Anschauungsweise als komisch ausweisen. Um eben diese – statt um erkenntnistheoretische Selbstkritik – drehen sich Theorien des Komischen, wenn sie ihren Gegenstand nicht verfehlen wollen.

³⁰ Vischer: Über das Erhabene und Komische, S. 204.

³¹ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, S. 528.

³² Zehrer: Dialektik der Satire, S. 29.

3.2 Das Komische – Der ästhetisch gestaltete Gegensatz

„[A]lle Bemühungen seit der Antike und in diversen Wissenschaften haben uns kaum einen Schritt weiter gebracht bei der Beantwortung der Frage, was Humor, was Komik, was Witz ‚sind‘“,¹ so bilanziert Siegfried J. Schmidt im Jahr 2006 die theoretischen Bemühungen um das Komische, deren Beitrag zum wissenschaftlichen Fortschritt er als marginal einschätzt. Den gegenteiligen Beweis, nämlich wie erheblich die Wissenschaft die Beantwortung der Frage, was Komik sei, längst vorangebracht hat, führt dagegen Odo Marquard in einem Essay von 1976: Um „die Karriere des Komischen als Objekt der Philosophie seit der Kunstperiode“ zu veranschaulichen,² stellt er darin einige der prominentesten Komikdefinitionen der Neuzeit in verknappter Form zusammen:

Komisch ist – meint Kant in seiner dritten Kritik – und zum Lachen zwingt die „plötzliche Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“. Komisch ist – meint Schelling im identitätsphilosophischen Ansatz – und zum Lachen zwingt „die Umkehrung jedes möglichen Verhältnisses, das auf Gegensatz beruht“. Komisch ist – meint Friedrich Theodor Vischer – und zum Lachen zwingt der Gegensatz zum Erhabenen. Komisch ist – meint Karl Rosenkranz – und zum Lachen zwingt „die Aufheiterung des Häßlichen ins Schöne“. Komisch ist – meint Bergson – und zum Lachen zwingt ein als Mechanismus sich gebendes Lebendiges. Komisch ist – meint Freud speziell im Blick auf den Witz – und zum Lachen zwingt eine momentane Verdrängungersparung. Komisch ist – meint Plessner – und zum Lachen zwingt eine unabweisbare, nicht unmittelbar bedrohliche, aber unbeantwortbare Situation.³

Marquards Übersicht zeigt, dass die meisten der zitierten Definitionen des Komischen sich keineswegs gegenseitig ausschließen, sondern sich vielmehr komplementär zueinander verhalten: Weitgehende Übereinstimmung besteht in dem Befund, das Komische involviere stets einen Gegensatz, ein widersprüchliches Verhältnis zwischen zwei inkompatiblen Seiten.⁴ Komisch wird dieses Verhältnis – so geht aus den verkürzten Definitionen Kants und Schellings hervor – durch „Verwandlung“ und „Umkehrung“: Diese Begriffe deuten auf das Moment der *Gestaltung*, die die eine Seite erst als die andere erscheinen lässt. Darin liegt der notwendig ästhetische Aspekt des Komischen, auf den etwa Charles Baudelaire hinge-

¹ Schmidt: Inszenierungen der Beobachtung von Humor, S. 20.

² Marquard: Exile der Heiterkeit, S. 148.

³ Marquard: Exile der Heiterkeit, S. 148.

⁴ Erst die letzten von Marquard angeführten Komikbestimmungen teilen diese allgemeine Fassung nicht mehr: Während Bergsons These bemüht ist, die Komikdefinition in seine Lebensphilosophie einzubinden, diskutieren die ausgewählten Zitate Freuds und Plessners die Komik hinsichtlich ihrer *Leistung fürs Subjekt*, das mit Lustgewinn auf etwas reagiere, auf das es eigentlich gar nicht reagieren könne und daher auf das Lachen als „Reaktion[] auf eine Krise menschlichen Verhaltens überhaupt“ ver falle. Plessner: Lachen und Weinen, S. 165. Freuds Psychoanalyse und Plessners Anthropologie beinhalten eher ein Nachdenken über die rezeptive Seite des Komischen und tragen daher nur in begrenztem Maße zur Klärung des komischen Gegenstandes bei.

wiesen hat: Im Komischen drücke sich „ein gewisses schöpferisches Vermögen, eine künstlerische Idealität“ aus.⁵ Das heißt nicht, dass der ästhetische Gehalt des Komischen schlicht durch die Situierung in der Kunst begründet wäre,⁶ sondern unterstreicht, dass das Komische auch dann eine quasi-künstlerische Hervorbringung ist, wenn es außerhalb der Kunst vorkommt. Etwas zu komisieren ist demnach „eine Form von Inszenierung, von Konstruktion“ und „ein Ausdruck intellektuellen Raffinements“.⁷

Dies ist deswegen zu betonen, da hierin die entscheidende *Distinktion des Komischen vom Lächerlichen* liegt. Die Frage nach eben dieser Abgrenzung mag angesichts des heutigen Sprachgebrauchs, in dem das Lächerliche einen niedrigeren Rang als das Komische einnimmt, zunächst redundant erscheinen.⁸ Doch während sie ab dem 18. Jahrhundert intensiv diskutiert wurde,⁹ sind gerade an ihr entscheidende Bestimmungen des Komischen ermittelt worden. Das Komische sollte nämlich spezifischer gefasst werden als das Lächerliche, das allgemein verwendet wurde für alles, worüber Menschen lachen, und damit auch die negativ konnotierten Seiten des Lachens, etwa das Verlachen anderer bei Missgeschicken, involvierte.¹⁰ So meint Hegel etwa:

Das Plattste und Abgeschmackteste kann sie dazu bewegen, und oft lachen sie ebenso sehr über das Wichtigste und Tiefste, wenn sich nur irgendeine ganz unbedeutende Seite daran zeigt, welche mit ihrer Gewohnheit und täglichen Anschauung in Widerspruch steht. Das Lachen ist dann nur eine Äußerung der wohlgefälligen Klugheit, ein Zeichen, daß sie

⁵ Baudelaire: Vom Wesen des Lachens, S. 295.

⁶ Die Frage nach dem ästhetischen Gehalt des Komischen hat mitunter – und so etwa bei Émile Souriau und Hans Robert Jauss – zu dem Missverständnis geführt, das Komische sei der Kunst, das Lächerliche der Lebenswelt zuzuschlagen: Während das Lächerliche „oft über die Schranken des Anstands, der Moral oder des Geschmacks hinweg“ Lachen verursache, sei das Komische „ästhetisch geläutert, ethisch gerechtfertigt und zur kommunikativen Funktion erhoben.“ Das sich im Komischen ausdrückende „ästhetische Vermögen“ fungiere als „eine Art Filter, der die bloße Negativität und ethische Insuffizienz des Lachens“ positivieren könne. Jauss: Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen, S. 361. Jauss attestiert der Kunst eine grundsätzlich ethische Dimensionierung, derzufolge die Darstellung von ethisch Fragwürdigem immer schon hieße, dass dieses in einem ethischen Sinne zur Disposition gestellt werde. Daher erscheint ihm das Komische der Kunst als ethisch gut und das Lächerliche der Lebenswelt als ethisch zumindest heikel. Dass diese Unterscheidung allerdings seinerseits einer subjektiven ethischen Gesinnung entspringt, verdeutlicht der Diskurs um Holocaust- und Exilkomödien, in dem etwa seitens der Kritischen Theorie sogar *insbesondere* das Komische der Kunst als „ethisch insuffizient“ aufgefasst wurde.

⁷ Bachmaier: Nachwort, S. 125.

⁸ Greiner: Art. ‚Komische (das)‘, S. 196. Heute tritt der Ausdruck „lächerlich“ zumeist als stark abwertendes Prädikat für eine Sache auf, die gar nicht eigentlich belacht, sondern bloß als „nicht ernst zu nehmend“ herabgesetzt werden soll. Kindt: Komik, S. 2.

⁹ Schwind: Art. ‚Komisch‘, S. 332.

¹⁰ Schwind: Art. ‚Komisch‘, S. 333.

auch so weise seien, solch einen Kontrast zu erkennen und sich darüber zu wissen. Ebenso gibt es ein Gelächter des Spottes, des Hohns, der Verzweiflung usf.¹¹

Im Falle des Lächerlichen liegt nach Hegel der Lachanlass lediglich im Selbstgenuss desjenigen, der an einer Sache einen Gegensatz zu seiner eigenen Gewohnheit feststellt. Das Lachen entspringt dann dem subjektiven Bedürfnis nach geistiger Selbsterhebung, für das die belachten Dinge äußerliche Anlässe darstellen, die gar nicht komisch intendiert sind. Das Komische hingegen ist im Unterschied dazu gerade nicht im Subjekt verortet, sondern im Gegenstand selbst, der gerade dafür *konstruiert* ist, dass an ihm ein Widerspruch als komischer sichtbar werde. Während das Lächerliche also bloß „kontingenter Wildwuchs“,¹² ein subjektiver Fund ist, der erst im rezipierenden Geist lächerlich *gefunden* wird, so ist im Komischen das Lächerliche „zur wirklich künstlerischen Gestaltung erhoben“,¹³ wie Georg Lukács bei Hegel erkennt.

Die allgemeine Bestimmung, ein Gegensatzverhältnis in sich zu tragen, teilt sich das Lächerliche zunächst mit dem Komischen, welches sich sodann durch seine absichtsvolle Gestaltung unterscheidet. In seiner *Ästhetik* bestimmt Hegel das Lächerliche allgemein als „Kontrast des Wesentlichen und seiner Erscheinung, des Zwecks und der Mittel [...], ein Widerspruch, durch den sich die Erscheinung in sich selber aufhebt und der Zweck in seiner Realisation sich selbst um sein Ziel bringt.“¹⁴ Auch er fokussiert also, wie die meisten der von Marquard angeführten Definitionen, die Gegensinnigkeit im Gegenstand, fasst diese jedoch spezifischer: Lächerlich sei ein Gegenstand, der als etwas erscheint, das er eigentlich nicht ist, oder eine Person, deren Handlung nicht zu ihrer Absicht passt.¹⁵

Eben diesen komikerzeugenden Umschlag nennt Kant die „Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“ und betont dabei die *Plötzlichkeit*, mit der dieser Umschlag vonstatten zu gehen habe, um komisch zu sein.¹⁶ Auch dieser Aspekt findet sich vielfach reformuliert. Jean Paul etwa schreibt: „[B]loß die Allmacht und Schnelle der sinnlichen Anschauung zwingt und reißt uns in dieses Irr-Spiel hinein.“¹⁷ Lukács wiederum fasst die zeitliche Kategorie der Plötzlichkeit als in

¹¹ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, S. 528.

¹² Jauss: Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen, S. 362.

¹³ Lukács: Zur Frage der Satire, S. 85.

¹⁴ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, S. 527.

¹⁵ Auf diese Bestimmung rekurriert Brecht in den *Flüchtlingsgesprächen*, wenn seine Figur Ziffel in Hegels dialektischer Logik selbst schon Komik realisiert sieht und seinem Gesprächspartner Kalle in seinerseits komischer Vereinfachung erklärt: „Den Witz einer Sache hat [Hegel] die Dialektik genannt. Wie alle großen Humoristen hat er alles mit toderntem Gesicht vorgebracht.“ Brecht: *Flüchtlingsgespräche*, S. 263.

¹⁶ Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 437. Diese Bestimmung ist allerdings zu präzisieren: Wenn die Erwartung tatsächlich in einem völligen Nichts resultiert, dann kann Lachen *daraus* nicht folgen, da aus dem Nichts nichts folgen kann. Das Lachen muss also vielmehr aus der negierten Erwartung folgen, die *als negierte* im Bewusstsein *begriffen* bleibt.

¹⁷ Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, S. 111.

der Gestaltung angelegte *Unmittelbarkeit*: Weil „die Dialektik von Erscheinung und Wesen [...] – z. B. im Roman – durch ein ganzes bewegliches System von *Vermittlungen* hindurch zur Geltung kommen“ könne, habe das Komische diese Vermittlungen bewusst auszuschalten,¹⁸ sodass der Kontrast unmittelbar sinnlich und ohne weitere Erklärung oder Analyse zum Vorschein kommen könne.¹⁹ Das also ist die „Fragilität der komischen Erfahrung“,²⁰ die als Theorieproblem aufgefasst wurde.

Über die Harmlosigkeit des Komischen

So weit ist das Komische also bestimmt als ein auf *Gegensatz* beruhendes Verhältnis, das *ästhetisch gestaltet* ist sowie *unmittelbar* hervortritt. Zurecht wäre nun einzuwenden, dass hieraus noch keineswegs per se etwas Komisches resultiert. Ganz im Gegenteil hätte ein „sich unmittelbar hervortuende[r] Widerspruch“, „etwas sich sofort in sein Gegenteil Verkehrendes“, „etwas unmittelbar sich selbst Vernichtendes [...]“,²¹ als das Hegel das Lächerliche fasst, gleichermaßen das Potential, sich äußerst negativ darzutun. Es bedarf der Klärung einer weiteren, äußerst kontrovers debattierten Facette des Komischen: „Was uns lachen macht (oder machen soll), muß harmlos sein“,²² schreibt Dieter Lamping. Dieses sogenannte „Harmlosigkeitspostulat“ geht auf die Aristotelische *Poetik* zurück, in der das Lächerliche charakterisiert ist als „eine Abweichung vom Schönen, die keinen Schmerz verursacht und nicht zerstörerisch ist.“²³ Zu einem theoretischen Problem wurde die „schmerzlose“, „nicht zerstörerische“ Seite des Komischen,²⁴ da das Diktum oftmals als normative Setzung aufgefasst wurde statt es als *deskriptive* Charakterisierung der antiken Komödie zu behandeln, die Aristoteles hier durch Bestimmung ihrer inneren Notwendigkeit von der Tragödie abzugrenzen sucht. Aus dem normativen Verständnis heraus wurde die Debatte um die Frage, ob Harmlosigkeit als Voraussetzung des Komischen zu gelten habe, nur selten als Sach- und zumeist als moralische Frage behandelt.²⁵

Es blieb derart unzureichend geklärt, was Schmerzlosigkeit und Harmlosigkeit in Bezug auf den komischen Gegenstand bedeuten können. Auffällig ist, dass beide Begriffe bloß eine Negativbestimmung vornehmen: Die Abwesenheit von

¹⁸ Lukács: Zur Frage der Satire, S. 90.

¹⁹ Lukács: Zur Frage der Satire, S. 91.

²⁰ Berger: Erlösendes Lachen, S. XVI.

²¹ Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III, S. 113f.

²² Lamping: Ist Komik harmlos? S. 53.

²³ Aristoteles: Poetik, S. 8.

²⁴ Hier kann nun dezidiert vom Komischen gesprochen werden, da Aristoteles mit der Komödie seiner Zeit einen ästhetischen Gegenstand im Blick hat.

²⁵ So argumentiert András Horn etwa für die Harmlosigkeitsnorm im Komischen und operiert mit einem präskriptiv-moralischen Begriff des Harmlosen. Er meint, es gelte „ohne Einschränkung: dasjenige, worüber wir lachen sollen, muß überhaupt harmlos sein, unschädlich sein, nicht nur für uns, die außenstehenden Beobachter, sondern auch für jene, die vom fraglichen Fehler betroffen sein können [...] und auch für den komischen Gegenstand, den zu verlachenden Menschen selber.“ Horn: Das Komische im Spiegel der Literatur, S. 42.

Schmerz lässt die Frage nach der positiven Qualität des komischen Widerspruchs offen, insofern ein Widerspruch, nur da er nicht tragisch, noch lange nicht komisch ist. Statt dieser Frage nachzugehen, wurde in der Forschungsdebatte schlichtweg der alltagssprachliche Begriff der Harmlosigkeit auf den Inhalt und die Darstellung des Komischen bezogen, um sodann darauf zu verweisen, dass auch ernste und bedrohliche Dinge komisch dargestellt würden. An dieser Stelle ergab sich dann bisweilen ein zusätzlicher Dissens darüber, ob die komisierende Darstellung derart auch ihre Stoffe automatisch verharmlose oder nicht. Zu denken ist etwa an Adorno, der den literarischen Humor als ästhetisches Medium nach 1945 grundsätzlich als „veraltet“ und „widerlich“ verwarf, da es nichts „Harmloses zwischen Himmel und Erde“ mehr gäbe, „das erlaubte, belacht zu werden“.²⁶ Weil es also in der Wirklichkeit keinen harmlosen Stoff mehr gäbe, könne auch keine Komik mehr sein, da sie jeden vorhandenen Stoff durch ihre ästhetische Eigenart nur als harmlos ausgeben könne. Auf der anderen Seite wiederum schlossen Fürsprecher/innen komischer Literatur aus der ja nichtsdestotrotz vorhandenen Komik – zumal jener, die sich gravierenden Themen zuwandte –, dass sie nicht grundsätzlich harmlos sein müsse. Gerade im Lichte von Analysen literarischer Komiken, die Nationalsozialismus und Exil zu ihrem Inhalt haben, wurde eingewendet, dass *diese* Komik doch nicht harmlos sei. Mit eben diesem Harmlosigkeitsbegriff operierend und in Parteinahme für komische Exiltexte wendet Moritz Wagner in seiner Arbeit zur Exilkomik daher ein:

Das bis ins 20. Jahrhundert wiederkehrende – und auf Aristoteles' *Poetik* zurückgehende – Postulat der Harmlosigkeit des Komischen, wonach der Gegenstand oder zumindest die Darstellung des Komischen harmlos zu sein habe, ist in seiner einengenden Apodiktik nicht zu halten.²⁷

Was aber bedeutet Harmlosigkeit als positiv formulierte Qualität des Komischen, wenn Aristoteles – zumindest seiner Formulierung nach – keinesfalls eine „einengende Apodiktik“ postulierte, sondern sich um die Beschreibung seines Gegenstandes, die Komödie seiner Zeit, mühte?

Einen entscheidenden Hinweis gibt Søren Kierkegaard: „Das Gesetz für das Komische ist ganz einfach: es ist überall, wo Widerspruch da ist, und wo der Widerspruch dadurch schmerzlos ist, daß er als aufgehoben gesehen wird [...]“.²⁸ Ein Widerspruch wird demnach nur dann komisch, wenn seine Gestaltung ihn als aufgehoben ausweist. Genauer: Im Komischen ist *der Maßstab der Gültigkeit des Widerspruchs negiert*. Gilt der Maßstab im Widerspruch fort und bleibt unerfüllt, so handelt es sich, mit Kierkegaard gesprochen, um einen „leidende[n] Widerspruch“, das Tragische:²⁹

²⁶ Adorno: *Noten zur Literatur*, S. 300.

²⁷ Wagner: *Babylon – Mallorca*, S. 12.

²⁸ Kierkegaard: *Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift 2*, S. 233.

²⁹ Kierkegaard: *Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift 2*, S. 223.

Der Unterschied zwischen dem Tragischen und dem Komischen liegt im Verhältnis des Widerspruchs zur Idee. Die komische Auffassung bringt den Widerspruch hervor oder läßt ihn offenbar werden, während sie den Ausweg im Sinn (in mente) hat, daher ist der Widerspruch schmerzlos. Die tragische Auffassung sieht den Widerspruch und verzweifelt über den Ausweg.³⁰

Der geistige „Ausweg“ liegt darin, die Ungültigkeit des komischen Gegensatzes, wegen der aus dem Komischen nichts notwendig folgt, zu erkennen.³¹ Während der tragische Widerspruch seine Gültigkeit behält, hebt der komische Widerspruch sich *selbst* auf.

Eben in dieser Negation des Gültigkeitsmaßstabs liegt die „befreiende“ Seite des Komischen: „Der Grund des Vergnügens an komischen Gegenständen ist die Tatsache, dass Dinge, die auf die eine oder andere Art daneben sind, uns eine gelöste Bewegung erlauben.“³² Als gelöst erweist sich das Subjekt in seinem komischen Umgang mit einer Sache, weil von der Sache *als komisierter* nichts abhängt und nichts abhängen kann. Anne Thill hat dies auf den Humor als Einstellung bezogen und ihn als „nicht ernst genommene[n] Ernst“ umschrieben, „als Haltung der Welt und dem (eigenen) Leben gegenüber, die sich des ernstesten Fundaments durchaus bewusst ist, sich aber mit souveräner Gelassenheit seiner Relevanz verweigert.“³³ Eben diese Haltung figuriert in der Gespenstergestalt, als die sich Albert Drachs Ich-Erzähler des *Beileids* begreift: Angesichts des Ausmaßes der erfahrenen Unzulänglichkeiten in seinem Leben stellt er sich seinen Tod vor, um überhaupt wieder „humorfähig“ zu sein. Dies einmal vollzogen lebt er in völliger Folgenlosigkeit und nimmt „eine gelassene Haltung gegenüber den Unzulänglichkeiten des Lebens“ ein.³⁴ So wappnet er sich diesen gegenüber und bringt sich selbst in die Verfassung, seine Lage zu komisieren.

Zum Moment der Folgenlosigkeit ist eine wichtige Unterscheidung festzuhalten: Wo Verfechter/innen der Harmlosigkeit von Inhalt und Darstellweise darauf verweisen, dass herablassende, verlachende Komik oder auch Witze über bedrohliche Dinge für ihre Rezipient/innen mitunter durchaus verletzende Folgen haben können, werden wiederum *subjektive Wirkungen* in den Blick genommen, die keine Notwendigkeit haben. „Folgenlosigkeit“ als Bestimmung des Komischen meint hingegen das Charakteristikum des Gegenstandes, d.i. seine *innere* Logik, die trivial und wiederum negativ formuliert darin besteht, dass sie *nicht ernst gemeint* ist. Das also, die Aufhebung des inneren Maßstabs, ist der Sachgehalt der Harmlosigkeit, wenn sie auf das Komische als Gegenstand bezogen ist: Harmlosigkeit meint dann *das An-sich* und *nicht das Für-uns* der Komik.

³⁰ Kierkegaard: Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift 2, S. 225ff.

³¹ Kablitz: Art. ‚Komik, Komisch‘, S. 290.

³² Bittner: Über den Grund des Vergnügens an komischen Gegenständen, S. 10.

³³ Thill: Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards, S. 42.

³⁴ Kindt: Humor, S. 7.

Vor diesem Hintergrund plausibilisiert sich Odo Marquards Bemerkung, eine Komiktheorie sei per se eine „Nichtgeschichtsphilosophie“:³⁵ Mit dem, was nicht ernst ist und also nicht gilt, ist keine Geschichte zu machen.³⁶ Das Komische ist „ein an sich selbst Nichtiges, eine falsche und widersprechende Erscheinung“,³⁷ so Hegel. Wohl gerade deswegen wird der Geschichte machende Ernst seit eh und je von der Komik begleitet und in ihr von seiner Gültigkeit dispensiert. Unabhängig von der Ernsthaftigkeit der jeweiligen Themen, die außerhalb des Komischen noch so schädlich sein können, behauptet die komische Gestaltung die immanente Harmlosigkeit als eine Ungültigkeit des jeweilig konstruierten Gegensatzes. Ob Komik harmlos sei oder nicht, ist also weder eine Frage der Moral noch eine Frage des Stoffes: Komik ist harmlos, weil es sonst keine Komik wäre.³⁸

Aus den angestellten Überlegungen über die allgemeinen Bestimmungen des Komischen ergibt sich nun: Das Komische ist der ästhetisch gestaltete, unmittelbar hervortretende Gegensatz von Erscheinung und Wesen, in dem der Maßstab der Gültigkeit negiert ist, wodurch sich der Gegensatz außerhalb seiner Gestaltung aufhebt. Für die Analyse literarischer Komik folgt daraus, dass sie stets die *Analyse von Gegensätzen und der kontrastierenden Gestaltungsweise ihres Zusammenschlusses* zu sein hat. Seinem allgemeinen Begriff nach hat das Komische folglich keine ethische Dimension, die bei der Analyse als zusätzlicher Prüfstein anzulegen wäre. Wird mit einer Komik ein moralisches „Problem“ verbunden, so liegt dieses in der Weigerung, die Negation des Gültigkeitsmaßstabs zu akzeptieren – in der Auffassung, dass manchen Gegenständen auch in der komisierten Umformung nicht die Gültigkeit entzogen werden dürfe.

Daher betreffen moralische Vorbehalte insbesondere das *Zynisch-Komische*, das in dieser Hinsicht einen Sonderfall darstellt. „Cynicism is merely the art of seeing things as they are instead of as they ought to be“,³⁹ schreibt Oscar Wilde und liefert derart den entscheidenden Unterschied: Während Komik der Widerspruch von Erscheinung und Wesen ist, der sich in sich aufhebt, enthüllt die zynische Rede Gegensätze von Erscheinung und Wesen, wie sie als zunächst unkomische Widersprüche, Irrtümer, Illusionen oder Ideale in der Welt vorkommen, aber als solche *verschleiert* sind. Sie deckt kritisch die akzeptierte Selbstverständlichkeit der Ordnung der Welt auf und entlarvt so unmittelbar die *Gültigkeit* ihrer

³⁵ Marquard: Exile der Heiterkeit, S. 148.

³⁶ So ist auch Marquards eigene, stark an Joachim Ritter angelehnte Komikdefinition zu verstehen: „Komisch ist und zum Lachen bringt, was im offiziell Geltenden das Nichtige und im offiziell Nichtigen das Geltende sichtbar werden läßt.“ Marquard: Exile der Heiterkeit, S. 141.

³⁷ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 97.

³⁸ Harmlosigkeit heißt also trivialerweise, dass ein Witz als Witz erkennbar sein muss. Der Verdacht, etwas sei gar nicht nur komisch, sondern eigentlich doch ernst gemeint, reduziert in der Rezeption die komische Empfindung: „[I]m gleichen Maße, als der Eindruck von Harmlosigkeit schwindet, schwindet auch die Komik.“ Horn: Das Komische im Spiegel der Literatur, S. 42.

³⁹ Wilde: Epigrams, S. 109.

nicht unmittelbar hervortretenden Widersprüche. Der Zynismus hat daher den Charakter des Einspruchs und des Widerworts, weswegen er auch in negativer Wertung als „Haltung und sprachlicher Gestus spöttischer Überlegenheit“ verstanden wird.⁴⁰

Komisch erscheint der zynische Widerspruch, wenn er als komischer gestaltet wird: Der Ästhetizist Wilde schreibt von „the *art* of seeing things as they are“ und unterstreicht so auch hier die ästhetische Konstruktion, die den zynischen Widerspruch hervorkehrt. Derart entsteht eine quasi umgekehrte Komik, die keine Widersprüche erschafft, sondern existierende, gemeinhin akzeptierte, wenn auch unreflektierte Widersprüchlichkeiten entlarvt, die in der Realität ihre Gültigkeit behalten. Darin liegen die komischen Tendenzen des Zynismus, auch wenn der Zynismus durch die in ihm waltende Affirmation (statt Negation) des Maßstabs der Gültigkeit der Sache nach vom Komischen zu unterscheiden ist. Aufgrund dieser Charakteristika kann der Zynismus sowohl in kritischer wie in affirmativer Absicht eingesetzt werden:⁴¹ Der Zyniker konfrontiert seinen Gegenstand nicht mit einem idealistischen Sollen, das sich diesen seinem Potential nach als guten denkt („things [...] as they ought to be“), sondern benennt diesen illusionslos: entweder als amoralischer Kritiker, der auf das fehlerhafte und schlechte Sein der Sache verweist („things as they are“), oder „als überlegener und arroganter Vertreter der Macht [...], der den Machtbesitz kaltblütig bejaht“ und die Sache also in ihrem unverrückbaren Status quo affirmiert.⁴²

Die Harmlosigkeit des Taubenvergiftens – ein Beispiel

Abschließend soll an Georg Kreislers populärem wie kontroversem „Frühlingslied“, seinem „Abgesang aufs goldene Wiener Herz“,⁴³ verdeutlicht werden, wie die „Harmlosigkeit“ des Appells zum Taubenvergiften markiert wird, und weiter, dass das Komische trotz dieser Markierung nicht vor Fehlrezeptionen gefeit ist. Dafür genügt der zweite Refrain des Liedes, der lautet:

Ja, der Frühling, der Frühling, der Frühling ist hier,
gehen wir Taubenvergiften im Park!
Kann's geben im Leben ein größeres Pläsir
als das Taubenvergiften im Park?
Der Hansl geht gern mit der Mali,
denn die Mali, die zahlt's Zyankali.
Die Herzen sind schwach, und die Liebe ist stark
beim Taubenvergiften im Park.
Nimm für uns was zu naschen –
in der anderen Taschen!
Gehen wir Taubenvergiften im Park! (LfmT 24f.)

⁴⁰ Largier: Art. ‚Zynismus‘, S. 901.

⁴¹ Über die antiken Ursprünge des Zynismus im Kynismus, vgl. Kapitel 5.4

⁴² Largier: Art. ‚Zynismus‘, S. 902.

⁴³ Meyer: Kein Meucheln auf offener Bühne mehr, S. 12.

Das Taubenvergiften wird nicht nur als vergnüglicher, sondern zugleich als gesellschaftlich akzeptierter Schönwetterzeitvertreib dargestellt. Hansl hat sich gar seine Partnerin Mali nur darum ausgewählt, da diese sich das Gift Zyankali leisten kann und es ihm spendiert. Das Taubenvergiften, das parallel zum gemeinsamen Picknick im Park stattfindet, wird zur Triebfeder ihrer Liebesbeziehung: *Beim Taubenvergiften sei die Liebe stark*. Diese inhaltliche Markierung der Komik wird unterstützt durch den musikalischen Kontrast, den „frischfröhlichen Rhythmus des Wiener Walzers“, ⁴⁴ sowie durch eine naive Reimform, die selbst noch durch die dem Gift gemäße Wahl des ungewöhnlichen Namens Mali mitpersifliert wird. Die getroffenen Aussagen über Freizeitgestaltung und Partnerschaft blamieren sich schlicht an der Realität: Sie sind harmlos, weil sie keine Gültigkeit haben.

Mit dem Lied prägte Kreisler das „Markenzeichen seiner künftigen Popularität“: ⁴⁵ den sogenannten schwarzen Humor. Tatsächlich löste es zum Zeitpunkt seines Erscheinens im Jahr 1956 neben Begeisterung auch öffentliches Entsetzen aus und wurde von den Radiosendern in den ersten drei, vier Jahren nicht gespielt. ⁴⁶ Angesichts der aus der Verkehrtheit der Aussagen hervorgehenden Komik bedeutet diese Empörung, die Komik aus moralischen Gesichtspunkten nicht erkennen zu wollen. Auch dies liefert also einen neuerlichen Beleg dafür, dass das Komische grundsätzlich nicht über seine Rezeption erklärbar ist. Die Reaktionen kommentiert Kreisler in seiner Autobiografie und stellt zugleich seine eigene Aussageabsicht klar, in der er sich ebenfalls auf die Frage der Harmlosigkeit bezieht:

Das Lied löste, 1956, bei manchen Leuten Entsetzen aus, seine Verbreitung durch Rundfunk und Fernsehen wurde verboten, es war also alles andere als harmlos, ja, man könnte es fast als eine Verniedlichung von Auschwitz betrachten, wo das Töten von Menschen auch als nützlich und vergnüglich begriffen wurde. Die Tauben, wie die Menschen, wurden nur vergiftet, weil sie lästig waren. Sie dienten nicht als Nahrung oder sonst einem Zweck, sie störten einfach, es waren ihrer zu viele, man wollte mit ihnen nichts zu tun haben, also tötete man sie und warf sie weg.

Um Missverständnissen vorzubeugen: In meinem Lied wurde das Taubenvergiften nicht empfohlen, sondern angeprangert. Man lachte darüber, weil es nicht stimmte, kein Mensch fand Vergnügen daran, die Tiere zu vergiften. Man lachte über die Übertreibung, die Verzerrung, das Taubenvergiften fand zwar statt, aber nicht so, wie es im Lied beschrieben wurde. Daher hatten die Leute, die entsetzt waren, recht, und im Rundfunk war

⁴⁴ Rothschild: Georg Kreisler, S. 108.

⁴⁵ Hackert: Georg Kreisler. Ein Umweg über Amerika, S. 299.

⁴⁶ Fink/Seufert: Georg Kreisler gibt es gar nicht, S. 180. Dazu Kreisler: „Im europäischen Rundfunk soll die bestehende Gesellschaftsordnung bestätigt werden, daher haben aufmüpfige Lieder nichts darin zu suchen. Jahre später schrieb mir einmal ein österreichischer Rundfunkzensor: ‚Wir üben keinerlei Zensur aus, denn wir leben ja in einer Demokratie. Wir entscheiden lediglich, was man der Masse vorsetzen kann und was nicht.‘ Es klingt komisch, aber er meinte es leider ernst.“ (DabL 33) Kreisler verweist auf den Widerspruch der Aussage des Redakteurs, indem er nahelegt, sie müsste eigentlich scherzhaft gemeint, also ihrem Sachgehalt nach ungültig sein. Das offizielle Amt des Rundfunkredakteurs, von dem aus die Aussage gültig ist, gibt ihm zu erkennen, dass es sich um einen ideologischen statt komischen Widerspruch handelt.

das Lied verboten, weil es eine Welt beschrieb, in der man nicht leben wollte oder an die man nicht erinnert werden wollte. (LL 51)

Kreisler nimmt hier zwei verfehlte Rezeptionsweisen in den Blick und vergleicht diese mit seiner künstlerischen Idee: Die Aufforderung zum Taubenvergiften sei keine eigentliche Aufforderung gewesen, sondern in ihrem Status als Aufforderung, als die sie vorgebracht wurde, nicht ernst zu nehmen, also ungültig. Wer aber, so Kreisler, bloß *darüber* lachte, also meinte, dass sich der Witz in dieser „Übertreibung“ und „Verzerrung“ erschöpfe, habe ihn nicht *ganz* begriffen, da er gerade mit dem uneigentlichen Appell auf die eigentlich grausame Wirklichkeit verweisen wolle, in der erst vor elf Jahren die systematische, mitunter durch Gift vollzogene Tötung von Menschen aufgehört hatte: Kreisler thematisiert „das Unbehagen an dieser Möchtegernidylle“ und kritisiert die „Ist doch fast gar nix passiert“-Mentalität.⁴⁷ Implizit greift er derart zugleich das nationale Narrativ an, demzufolge die Österreicher/innen „die ersten Opfer von Hitlers Aggression“ gewesen seien, als solche keinesfalls überzeugt am Nationalsozialismus mitgetan hätten und sich deswegen nun um die Abgrenzung vom unleugbar moralisch befleckten Deutschland mühten.⁴⁸ Die komische Verzerrung dient somit dem Aufzeigen der gesellschaftlichen Doppelmoral, die in der vergnüglichen Freizeitgestaltung das reelle Grauen nicht als solches wahrnimmt.

Mit zynischem Witz konstatiert Kreisler weiter, dass nun aber gerade diejenigen, die sich empörten, das Lied richtig verstanden hätten: Gerade wer die Negation des Gültigkeitsmaßstab *nicht* wahrgenommen habe oder nicht wahrnehmen wollte, also den Appell als empfohlene Brutalität an den Tauben, über die die Wiener Zeitungen zu dieser Zeit schrieben, sie seien zur Plage geworden,⁴⁹ als anstößig empfand, sei seiner Aussageabsicht näher gekommen. So erklärt Kreisler implizit, dass es ihm um die Provokation der öffentlichen Moral ging: Die Österreicher/innen fühlten sich herausgefordert, da ihnen das Taubenvergiften scherzhaft empfohlen wurde und sie dadurch ihr Sittlichkeitsideal verletzt sahen. Weil es dem nach Wien remigrierten Kreisler, wie er in seiner Erklärung anklingen lässt, um die Entblößung der österreichischen Scheinheiligkeit ging, gibt er ironisch der empörten Reaktion Recht, in der sich eben der Moralismus entlud, den er in kritischer Absicht herausfordern wollte.

Mit dieser Ironisierung gibt er sodann auch seine eigentliche Botschaft preis: Gerade weil das Taubenvergiften *nicht* als Empfehlung gemeint, also harmlos ist, vermag es auf die nicht harmlose Realität zu verweisen. Folglich verharmlost Komik nicht notwendigerweise, weil die harmlose Uneigentlichkeit zu ihrem Wesen gehört: Komik als Komik zu verstehen heißt, diese Uneigentlichkeit zu durchschauen.

⁴⁷ Fink/Seufert: Georg Kreisler gibt es gar nicht, S. 181.

⁴⁸ Clare: Letzter Walzer in Wien, S. 351.

⁴⁹ Fink/Seufert: Georg Kreisler gibt es gar nicht, S. 179.

3.3 Der jüdische Witz als Merkmal kollektiver Identität

Die Komik jüdischer Autor/innen – und so auch die von Alfred Polgar,¹ Albert Drach² und Georg Kreisler³ – wird häufig mit dem Phänomen des jüdischen Witzes in Verbindung gebracht, welches bis heute umfangreich diskutiert wird. So wird Georg Kreisler in einem Interview mit der Wochenzeitung *Die Zeit* darauf angesprochen, dass er sich in seinen Liedern auch über Juden lustig mache. Darauf antwortet Kreisler zustimmend: „Natürlich. Das machen alle Juden. Das ist der jüdische Witz. Eine Art Galgenhumor.“⁴ Kreislers Identifizierung des jüdischen *Witzes* als eine Art *Galgenhumor* führt zunächst in die Irre: Während der Humor einer Person zugehörig ist,⁵ bezeichnet der Witz geläufigerweise „eine knappe, scherzhafte Äußerung, meist in Form einer komischen (Kürzest-) Geschichte, die mit einer Pointe endet“,⁶ d.i. eine *Gattung* des Komischen. Friedrich Theodor Vischer pointierte diese Unterscheidung in aller Kürze: „Der Witz macht immer nur einzelne Witze: der Humor ist eine Weltanschauung, ein Geist.“⁷

Kreislers Parallelisierung der beiden Begriffe ergibt sich aus der doppelten Bedeutung von Witz: Dieser bezeichnet ebenso „die verstandesmäßige Fähigkeit zum überraschenden Einfall (der komisch sein kann, aber nicht muss)“,⁸ wie sie auch das englische Wort „wit“ ausdrückt. In diesem Sinne wird Witz also, wie noch bei Heinrich Heine geläufig,⁹ als Esprit und Geist und damit synonym zu Vischers Humorbestimmung gefasst. Tautologisch formuliert ist „Gewitztheit“ die Fähigkeit, die Witz hervorbringt. Als jüdischer Witz werden folglich sowohl spezifisch jüdische *Einzelwitze* als auch ein spezifisch jüdischer *Gruppenhumor* bezeichnet.

Zusätzlich ist Kreislers kurzer Äußerung die Bestimmung des jüdischen Witzes als *Galgenhumor* zu entnehmen, der dem zum Galgen Verurteilten eignet. Dies veranschaulicht Freud, der zur Erklärung des Humors das Bild des Verurteilten einsetzt, um diesem beim Gang zur Hinrichtung die Worte „Na, die Woche fängt gut an“ in den Mund zu legen. Freud hebt auf den Einpersonencharakter dieses Spruchs ab: „[D]er humoristische Vorgang vollendet sich an seiner Person und trägt ihm offenbar eine gewisse Genugtuung ein.“¹⁰ Der Verurteilte kann zwar weder seinen Freispruch erwirken, noch sich anderweitig aus seiner Lage befreien,

¹ Teller: Davids Witz-Schleuder, S. 17.

² BenGershôm: Der Esel des Propheten, S. 46f.

³ Patka/Stalzer: Alle meschugge? Jüdischer Witz und Humor, S. 329.

⁴ Kreisler/Kümmel/Rückert: „Man schreibt Böses, um Gutes zu bewirken“, S. 15. Gleichlautend äußerte sich auch Albert Drach: „Mein Humor ist Galgenhumor. Das ist Zynismus.“ Vikas: Der Außenseiter Albert Drach, S. 244.

⁵ Kindt: Humor, S. 7.

⁶ Willer: Witz, S. 11.

⁷ Vischer: Über das Erhabene und Komische, S. 204.

⁸ Willer: Witz, S. 11.

⁹ Michels: Der jüdische Witz/Geist bei Heine und Freud, S. 192.

¹⁰ Freud: Der Humor, S. 402.

aber er bemächtigt sich der Situation ideell: Mit seinem Spruch zeigt er, dass er zumindest geistig Herr der Lage ist, dass er seine Situation *begriffen* hat. Dabei hat er sich selbst zum Adressaten: Seine „gewisse Genugtuung“ entspricht der Reaktion eines Rezipienten. Als die Leistung des Humors für das Subjekt nennt Hegel die „Wegschaffung der innerlichen Empfindungen“,¹¹ durch die der Mensch seine „geistige Freiheit“ wiederherstelle.¹² Freuds Delinquent will sich demnach in geistiger Freiheit hinrichten lassen, wenn er diese schon nicht reell zu erlangen vermag. Bezogen auf Kreislers Fassung des jüdischen Humors als Galgenhumor heißt das, dass der zum Galgen Verurteilte als Personifikation des jüdischen Kollektivs zu verstehen ist, das sich mit dem Witz ideell gegen die unabänderlichen Widrigkeiten seiner Geschichte behauptet.

Als These ist aus Kreislers knapper Bestimmung somit abzuleiten, der jüdische Witz sei der spezifische Humor des jüdischen Kollektivs, das unter *und* über einander sein geteiltes Schicksal mit Witzen kommentiert und auf diese Weise eine spezifische Sorte Witz hervorgebracht habe. Demgegenüber besteht allerdings noch in neuerer Forschung eine weitgehende Ratlosigkeit über die Klärung des Phänomens. So schreibt André Michels: „Worin besteht nun ein jüdischer Witz? Was zeichnet ihn vor irgendeinem anderen aus? Die Frage [...] behaupte ich nicht auch nur annähernd beantworten zu können.“¹³ Auch Burkhard Meyer-Sickendiek und Gunnar Och sprechen im Untertitel ihres 2015 erschienenen Sammelbandes zum jüdischen Witz von der „unabgegoltenen Problematik einer alten Kategorie“. Es zeigt sich mithin, dass die Frage, was dem jüdischen Witz spezifisch sei, keinesfalls geklärt ist.

Dan Ben-Amos hat mit seinem Aufsatz „Der ‚Mythos‘ vom jüdischen Humor“ bereits eine Auflösung dieser Unklarheit vorgeschlagen. Der Text erschien erstmals im Jahr 1973 in englischer Sprache, blieb offenbar aber weitgehend unbeachtet, sodass Meyer-Sickendiek und Och ihn in deutscher Übersetzung in den genannten Sammelband von 2015 aufnahmen. Ben-Amos argumentiert, es sei ein Mythos, dass der jüdische Humor eigene Funktionsweisen hervorgebracht habe, die ihn abgesehen von jüdischen Inhalten und jiddischer Dialektsprache von anderen gruppengeprägten Humorauffassungen unterscheide, welche ja wiederum ihre eigenen Inhalte und sprachlichen Besonderheiten hätten.¹⁴ Der jüdische Witz sei „einfach nur ein besonderer Fall eines allgemeinen soziologischen Prinzips.“¹⁵ Um dieses Urteil zu prüfen und um die bei Michels offen bleibende Frage zu beantworten, was der jüdische Witz der Sache nach sei, sind nun einige Ausführungen kritisch in den Blick zu nehmen, die die Spezifika des jüdischen Witzes zu benennen suchen.

¹¹ Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III, S. 115.

¹² Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III, S. 116.

¹³ Michels: Der jüdische Witz/Geist bei Heine und Freud, S. 192.

¹⁴ Ben-Amos: Der „Mythos“ vom jüdischen Humor, S. 110.

¹⁵ Ben-Amos: Der „Mythos“ vom jüdischen Humor, S. 105.

Selbstkritik nach innen, Verteidigung nach außen

Eine frühe, wenngleich äußerst kurze theoretische Befassung mit dem jüdischen Witz stammt von Sigmund Freud und ist in seinem Text *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* aus dem Jahr 1905 enthalten. Freuds Betrachtung leitet sich aus seiner Unterscheidung zwischen Witzen mit und Witzen ohne einer bestimmten Absicht ab. Sein theoretisches Modell des „harmlosen“ Witzes, den er als einen sozialen Prozess zwischen Witzproduzent und Witzhörer begreift, beschreibt einen Witz, der neben der Lusterzeugung keine weitere Absicht verfolgt.¹⁶ Stelle sich ein Witz nämlich in den Dienst einer Absicht, werde er tendenziös und verunsichere dadurch den harmonischen Ablauf dieses Modells: „Nur derjenige Witz, welcher eine Tendenz hat, läuft Gefahr, auf Personen zu stoßen, die ihn nicht anhören wollen.“¹⁷ Die Tendenz eines Witzes hängt nach Freud mit der Beteiligung einer dritten Instanz zusammen: Neben dem Witzproduzenten und dem Witzhörer, an dem sich die Absicht, Lust zu erzeugen, zu erfüllen habe, sei eine weitere Person vonnöten, die „zum Objekt der feindseligen oder sexuellen Aggression“ gemacht werde.¹⁸ Diese Herabsetzung könne produktives Potential entfalten, da sie in der Lage sei, „Großes, Würdiges und Mächtiges“ anzugreifen, das sich sonst gegen Herabsetzungen immunisiere. Anders stehe es allerdings um Witze, die vermeintlich minderwertige Personen oder Personen mit keiner oder nur wenig Macht attackieren und verhöhnen und derart im Gewand des Witzes eine verletzende Qualität entwickeln.¹⁹ Freud nimmt hier also nicht den Witz als ästhetischen Gegenstand in den Blick, sondern sucht diesen via seiner möglichen *Funktionen* und subjektiven *Wirkungen* zu erschließen.

An dieser Stelle reflektiert Freud nun auf den Unterschied zwischen „Judenwitzen“ und „jüdischen Witzen“. Erstere gehören zu den verletzenden Witzen, die Nicht-Juden über Juden machen, in denen also die Juden in der Dreigliedrigkeit des tendenziösen Witzes die Stelle des Objekts der Aggression einnehmen und in ihrer Zugehörigkeit zu einer machtlosen Gruppe getroffen werden.²⁰ Anders ver-

¹⁶ Im Laufe seiner Argumentation revidiert Freud jedoch sein Urteil: Der Witz, so meint er nun, sei eigentlich nie tendenzlos. Vielmehr verfolge dieser die Absicht, „den Gedanken durch Vergrößerung zu fördern und ihn gegen die Kritik zu sichern.“ Sein Befund heißt also, ein Witz sei immer schon Parteinahme *für* den in ihm thematisierten Gegenstand. Dagegen stellt Freud nun den *Scherz*, den er als tendenzlos definiert: Dieser also, und nicht der Witz, diene allein der Absicht, Lust zu erzeugen. Freud: *Der Witz*, S. 148f.

¹⁷ Freud: *Der Witz*, S. 98.

¹⁸ Freud: *Der Witz*, S. 109.

¹⁹ Freud: *Der Witz*, S. 115.

²⁰ Albert Drach führt im *Beileid* einen „Judenwitz“ an, der spezifisch der unmittelbaren Nachkriegszeit angehört. Darin wird unterstellt, die Juden seien hinsichtlich ihrer materiellen Lage bevorteilt. Ihre Armut sei nur vorgetäuscht, da sie eigentlich mit den russischen Besatzern zu identifizieren seien: „Nun wird bekundet, wie der Lehrer auf seine Frage an Franz, was sie zu Hause äßen, die Antwort ‚Runkelrüben‘ bekommt und, was der Vater sei, die Information erhält, dieser wäre Beamter. Fritz, dessen Erzeuger Schuster ist, muß bekennen, daß es bei ihnen hie und da Fleisch gebe. Der kleine Moritz schließlich wird zum Geständnis ge-

halte es sich mit jüdischen Witzen, die für Freud unter den tendenziösen Witzen eine *besondere* Stellung innehaben:

Ein für den tendenziösen Witz besonders günstiger Fall wird hergestellt, wenn die beabsichtigte Kritik der Auflehnung sich gegen die eigene Person richtet, vorsichtiger ausgedrückt, eine Person, an der die eigene Anteil hat, eine Sammelperson also, das eigene Volk zum Beispiel. Diese Bedingung der Selbstkritik mag uns erklären, daß gerade auf dem Boden des jüdischen Volkslebens eine Anzahl der trefflichsten Witze erwachsen sind [...]. Es sind Geschichten, die von Juden geschaffen und gegen jüdische Eigentümlichkeiten gerichtet sind. Die Witze, die von Fremden über Juden gemacht werden, sind zu allermeist brutale Schwänke, in denen der Witz durch die Tatsache erspart wird, daß der Jude den Fremden als komische Figur gilt. Auch die Judenwitze, die von Juden herrühren, geben dies zu, aber sie kennen ihre wirklichen Fehler wie deren Zusammenhang mit ihren Vorzügen, und der Anteil der eigenen Person an dem zu Tadelnden schafft die sonst schwierig herzustellende subjektive Bedingung der Witzarbeit. Ich weiß übrigens nicht, ob es sonst noch häufig vorkommt, daß sich ein Volk in solchem Ausmaß über sein eigenes Wesen lustig macht.²¹

Freud charakterisiert den jüdischen Witz nicht damit, dass dieser „Großes, Würdiges und Mächtiges“²² angreife, sondern dass sich in diesem – wie ja auch Kreisler meint – der jüdische Witzproduzent in seiner Zugehörigkeit zum jüdischen Kollektiv selbst zum Objekt des Witzes macht. Daher bedeutet der jüdische Witz nach Freud im Wesentlichen ein Über-sich-selbst-lachen, das notwendig an die jüdische Identität gebunden ist.²³ Nur wer sich als Subjekt in prinzipieller Identität mit dem „eigenen Volk“ wähnt, wird überhaupt der Auffassung sein, es gäbe „jüdische Eigentümlichkeiten“ und ein „eigenes Wesen“, das für die eigene Person wie für die anderen Volkszugehörigen gleichermaßen Geltung hätte. Dass Freud „auf dem Boden des jüdischen Volkslebens eine Anzahl der trefflichsten Witze“ ausmacht, begründet er also damit, dass sich diese Witze nicht aggressiv gegen eine dritte Person richten, sondern sich jeweils anteilsweise selbstironisch auf den Witzproduzenten beziehen. In diesem Sinne vollzieht Freud eine ethische Dimensionierung des jüdischen Witzes.

Mit der Unterscheidung von „Fehlern“ und „Vorzügen“ setzt Freud weiter einen sittlichen Maßstab voraus, an dem ein Volk sich selbst messe. Der einzelnen Person bleibt dabei weder der Einwand vorbehalten, dass sie mit bestimmten Fehlern oder Vorzügen gar nichts zu tun habe, noch dass sie diese ganz anders verorten würde. So unterstellt Freud, es sei nicht möglich, sich willentlich über gewisse

bracht, daß sie einfach alles hätten. Befragt, was sein Vater vorstelle, erklärt er: „Bei Tag ist er ein armer Jud, bei Nacht ein russischer General.““ (B 91)

²¹ Freud: Der Witz, S. 122f.

²² Freud: Der Witz, S. 115.

²³ Dies unterstreicht neuererseits Doron Rabinovici: „[J]ede Pointe hängt davon ab, wer sie wie erzählt; und wem; und wann. Wird diese Wahrheit nicht beachtet, kann unversehens der jüdische Witz zum Judenwitz geraten, zur antisemitischen Zote. Jüdischer Humor ist das Lachen über sich selbst und nicht der Spott über die anderen.“ Rabinovici: Hundertundsieb-zehn, S. 61.

Voraussetzungen des sozialen Lebens zu erheben,²⁴ sodass der Einzelne sich nicht entscheiden könne, ob er an seine Herkunftsgruppe, die sein „eigenes Wesen“ bestimme, gebunden bleibe.²⁵

Freud geht somit von einer weitgehend homogenen Gruppierung aus bzw. von einer „gewisse[n] gemeinsame[n] Seelensituation zwischen dem Erzählenden und dem Hörer“, wie Alexander Moszkowski im Jahr 1923 schreibt.²⁶ Dies veranlasst Dan Ben-Amos zu dem Einwand, dass die Tatsache der gleichen Religionszugehörigkeit keinesfalls Homogenität innerhalb einer Gruppe stifte. Im Gegenteil sei die jüdische Gemeinschaft „ein komplexes, heterogenes soziales Umfeld, in dem jedes Individuum sexuelle und religiöse Rollen bekleidet, zu bestimmten Altersgruppen und Berufsgenossenschaften gehört und sich als Angehöriger einer ökonomischen Klasse definiert.“²⁷ Weiter führt Ben-Amos vor, wie sich Freuds Modell, das „eine direkte Beziehung von gesellschaftlicher Identifikation zwischen dem Erzähler und dem Gegenstand seines Witzes“ unterstellt,²⁸ plausibilisieren ließe, indem er es an eben den Figuren durchdekliniert, die sich in jüdischen Witzanthologien finden lassen und dort für die *verschiedenen* gesellschaftlichen Rollen stehen:

Ein Kuppler muss Kuppler verspotten, ein Mohel muss sich über Mohels lustig machen und eine Schwiegermutter müsste über Schwiegermütter lachen und über keine anderen Mitglieder der Gemeinschaft. Kurzum, wenn Selbstverspottung eine Eigenschaft des jüdischen Humors sein soll, dann sollte sie zuallererst im tatsächlichen Witzeln der Juden eine Rolle spielen.²⁹

Gerade weil neben der gemeinsamen Religionszugehörigkeit keine Gleichheit zwischen den sozialen Rollen besteht, erklärt Freud die vom Subjekt betriebene Identifikation mit dem Kollektiv *jenseits* aller Unterschiede zur „subjektiven Bedingung der Witzarbeit“: Der Witzproduzent und das Witzobjekt müssen sich zur gleichen „Sammelperson“ zählen. Bei Freud ist somit die Stellung des Witzproduzenten ausschlaggebender als der Inhalt und die Struktur des Witzes, da die korrekte allgemeine Unterscheidung von Fehlern und Vorzügen automatisch aus der subjektiven Bedingung hervorgehe. Die Stimmigkeit der Witztendenz hängt damit allein vom identifikatorischen Bezug der Sprechinstanz aufs jüdische Kollektiv ab,

²⁴ Steinfeld: Ich weiß nicht, wer ich bin, S. 9.

²⁵ Michels führt aus, dass Freud auch Heinrich Heine dezidiert hinsichtlich dessen Jüdisch-Seins liest, und schließt *daraus*, dass die Psychoanalyse in Gänze als ein jüdisches Phänomen zu charakterisieren sei: „Heine steht bei Freud für den jüdischen Witz, d. h. für einen Geist, der in jedem Wort, in jedem Satz mitspricht, ohne den die Behandlung des Themas – und damit die Psychoanalyse – eine ganz andere Richtung eingeschlagen hätte. Jeder Versuch, das Jüdische aus ihr zu entfernen – Carl Gustav Jung ist nur ein Beispiel dafür – würde sie in ihrem Kern treffen.“ Michels: Der jüdische Witz/Geist bei Heine und Freud, S. 192

²⁶ Moszkowski: Der jüdische Witz und seine Philosophie, S. 8.

²⁷ Ben-Amos: Der „Mythos“ vom jüdischen Humor, S. 108.

²⁸ Ben-Amos: Der „Mythos“ vom jüdischen Humor, S. 109.

²⁹ Ben-Amos: Der „Mythos“ vom jüdischen Humor, S. 109.

weswegen *derselbe* Witz sein Potential zur Lusterzeugung einbüße, sobald er von außen gemacht wird.

Salcia Landmann wiederum, die mit ihrem viel beachteten und viel kritisierten Buch *Der jüdische Witz. Soziologie und Sammlung* maßgeblich zur Popularität wie auch zur Vorstellung von einem genuin jüdischen Witz beigetragen hat, betont als Maßstab weniger die Sprechinstanz als den Inhalt. Zur Unterscheidung von jüdischem und antijüdischem Witz bietet sie die Maxime: „Nur der echte Judenwitz wirft den Juden ihre wirklichen Fehler und Sünden vor und nicht erfundene.“³⁰ Sie geht damit von einem moralischen Konsens innerhalb des Judentums aus: Komme im Witz ein „wirklicher Fehler“ der Juden vor, handele es sich um einen echten jüdischen Witz. Landmann schließt also aus, dass auch Antisemit/innen Witze über die „wirklichen Fehler“ der Juden machen könnten. An diesem Punkt registriert auch sie, dass sich kollektive Selbstkritik nach innen und Verleumdung von außen inhaltlich nicht klar voneinander unterscheiden lassen und führt an einem Beispiel eine mittlere Option ins Felde:

Wucher und Schacher sind tatsächlich die negativen Seiten des Geldverleihs. Und da die Juden Mitteleuropas lange Zeit hindurch keinen anderen Beruf ausüben durften, gab es bei ihnen natürlich auch alle entsprechenden Verfehlungen. Der Witz, der dem Juden Wuchergesinnung nachweisen will, ist daher eine Mischform aus Selbstkritik und antisemitischer Verleumdung.³¹

Landmann geht hier dem realen historischen Ursprung des Schachervorurteils nach, den sie in der Beschränkung der Freiheit in der Berufswahl der Juden erkennt, welche dazu führte, dass diese angesichts des Zwangs zur Bestreitung ihres Lebensunterhalts hauptsächlich auf die Handels- und Finanzberufe ausweichen mussten. Landmann kritisiert die Beschränkung der Berufsfreiheit jedoch nicht als Ausweis der ökonomischen Zwangslage, sondern als Grund für die Verhinderung eines moralisch makellosen Charakters, der frei von diesen „Verfehlungen“ wäre. Mit ihrer Diagnose von Fehlern legt sie widersprüchlicherweise nahe, die Juden hätten in einem Bereich eigenverantwortlich handeln sollen, dessen Subjekt sie offenbar gar nicht waren und dessen eigene Sachzwänge unbenannt bleiben.³²

³⁰ Landmann: *Der jüdische Witz*, S. 31f.

³¹ Landmann: *Der jüdische Witz*, S. 32.

³² Vielmehr wäre der (Selbst-)Kritik im Schacherwitz mit einer Bestimmung des „Schachers“ zu begegnen: Bezeichnenderweise gehört es zur kapitalistischen Wirtschaftsweise, in der der Aufbewahrung von abstraktem Reichtum in Geldform prinzipiell keine Grenzen gesetzt sind, dass diejenigen kritisiert werden, die sich innerhalb dieser gültigen Prinzipien als ökonomisch erfolgreich behaupten. Der diffamierende Begriff des Schachers kennzeichnet das Anzweifeln von Wert als maßlos und daher moralisch verwerflich. Derart wird suggeriert, den strukturell bedingten materiellen Gegensätzen sei durch die Geißelung einzelner ökonomischer Akteure beizukommen. Die Bestimmung des seinerseits widersprüchlichen Schachervorwurfs ist somit von religiösen Fragen gar nicht betroffen, sondern allein abhängig von der ökonomischen Rolle des Einzelnen.

Dass sich jedoch gerade *die Klischees vermeintlicher Fehler* als Material für Witze eignen, lässt sich exemplarisch an einem Vers Georg Kreislers zeigen: Im Chanson „Ich fühl mich nicht zu Hause“ von 1966, in dem das Ich Verwandte in der Diaspora besucht, um für sich nach einem geeigneten Lebensort zu suchen, hält es über seine Zwischenstation in Israel fest: „Hier gibt mir niemand ein' Kredit.“ (LfmT 270) Die Zeile greift das antisemitische Vorurteil vom Geiz der Juden auf, bezieht mit der Benennung des feindlichen Klischees jedoch die antisemitische Stereotypisierung selbst in den Gegenstand des Spotts mit ein. Kreislers Zeile, die ja von der Warte einer Figur formuliert ist, die selber über *kein* Geld verfügt, ist zudem Ausweis der unterschiedlichen Lagen innerhalb des jüdischen Kollektivs und ein implizites Dementi gegen die Vorstellung von der Identität eines Subjekts mit einem Kollektiv.

Die angenommenen Leistungen des jüdischen Witzes – Selbstkritik nach innen und Verteidigung nach außen – werden als zwei Seiten der gleichen Medaille gefasst: Die Reflexion kollektiver „wirklicher Fehler und Sünden“ wird den Gegner/innen des Kollektivs aus der Hand genommen, während die „erfundenen Fehler und Sünden“ gegen die Verleumder/innen gewendet werden.³³ So findet sich die Akzentuierung des jüdischen Witzes als Zurwehrsetzung gegen antijüdische Ressentiments auch in Salcia Landmanns Überlegungen wieder: Sie bestimmt die von ihr vorausgesetzte besondere komische Qualität jüdischer Witze hinsichtlich ihrer *Funktion*, die darin liege, dass der Witz als ideelle Waffe gegen Diskriminierung und Verfolgung eingesetzt wurde.³⁴ Die Ursprünge des Phänomens verortet sie in der Moderne: Aufgrund der gesellschaftlichen Lage der Juden konstatiert sie, „that the European Jew of that particular era and environment represented a creator of wit *par excellence*.“³⁵ Die besondere jüdische Gewitztheit folge also aus ihrer Funktion innerhalb der sozialen Umstände. Diese instrumentelle Witzbestimmung betonte bereits Heinrich Heine – aber *ohne* Rekurs auf einen dezidiert jüdischen Witz: „Seitdem es nicht mehr Sitte ist, einen Degen an der Seite zu tragen, ist es durchaus nöthig, daß man Witz im Kopfe habe.“³⁶

Der jüdische Witz und sein Zusammenhang mit dem Tragischen

Weiter wird der Aspekt der Schicksalshaftigkeit, für den das Bild des Galgens steht, in der Auseinandersetzung mit dem jüdischen Witz als dessen inhärente tragische Qualität herausgestellt. So schreibt André Michels dem jüdischen Witz eine ihm eigene Dialektik von Tragik und Komik zu:

Der jüdische Witz jedenfalls scheint aus einer tief empfundenen, gelebten Tragödie hervorzugehen, als das vorzüglichste, stärkste diskursive Mittel, ihr zu begegnen oder zu ent-

³³ Landmann: Der jüdische Witz, S. 31f.

³⁴ Landmann: On Jewish Humour, S. 197.

³⁵ Landmann: On Jewish Humour, S. 197.

³⁶ Heine: Die deutsche Literatur, S. 241.

kommen. Tragisch ist das „Schicksal“, das der Einzelne mit seinen „Volksgenossen“ teilt und an das ihn die Geschichte immer wieder – manchmal sehr brutal – erinnert.³⁷

Michels benennt die tragischen *Entstehungsbedingungen* des jüdischen Witzes, mit denen der Witz in seiner Funktion als „diskursives Mittel“ einen geistigen Umgang ermöglichen und über die er zur Erkenntnis verhelfen soll. In dieser Fassung steht der Witz sowohl für „ein bestimmtes, mehr ernstes denn scherzhaftes Erkenntnisvermögen“³⁸ als auch für ein mehr scherzhaftes denn ernstes Mittel zeitweiliger Kompensation für die erlebte Tragik. Der Zusammenhang von Witz, Diaspora und Exil erscheint in diesem Lichte naheliegend, vermag ein Witz das Schicksal innerhalb einer jüdischen Exil- oder diasporischen Gemeinschaft, die also gerade *durch* das aufgezwungene Schicksal zusammengeschlossen ist, zu reflektieren, zu kritisieren, zu erinnern und/oder es gleichzeitig im befreienden Moment der Witzeslust zu überwinden.³⁹

Auch Landmann nimmt die Bedingungen der Witzentstehung in den Blick: „In order to be really witty, the Jew must at one and the same time be defenceless and unwilling to accept the simultaneous burden of persecution on the one hand and of a strict religious discipline on the other.“⁴⁰ Demnach seien es also gerade die negativen Erfahrungen und die unterlegene Rolle der Juden gewesen, die die Vortrefflichkeit des Witzes hervorgebracht hätten. Die Gewitztheit folge somit aus den Erfahrungen der Verfolgung, der Schutzlosigkeit sowie des belastenden Zwangs selbst auferlegter religiöser Disziplin, denen mit Blick aufs Resultat, dem Witz, etwas Positives abgerungen wird. Die Betonung liegt hier weniger auf dem Witz als *Ausdruck* des Leidens, sondern auf dem Leid als *Bedingung* des Witzes, dessen Gegenständlichkeit allerdings mit der Nennung von ihm äußerlichen Faktoren unbestimmt bleibt. Weiter zeigt bereits die Geläufigkeit des Schlagworts Galgen-

³⁷ Michels: Der jüdische Witz/Geist bei Heine und Freud, S. 193.

³⁸ Wagner: Babylon – Mallorca, S. 60.

³⁹ Auf diese Weise kommt der jüdische Witz stofflich in Albert Drachs *Unsentimentaler Reise* vor. In einer französischen Kaserne in Erwartung ihres Abtransports erzählt Kucku anderen Flüchtlingen einen Witz, der mit jiddischen Ausdrücken durchsetzt ist: „Ich saß, umringt von den anderen, im Hof und erzählte den Witz von den schwarzen Flöhen. ‚Rebbeleben, warum sennen die Fleh schwarz?‘ ‚Die Fleh sennen schwarz, weil sie sennen in Trauer, as man hat ihnen geknickt Tate und Mamme.‘ ‚Rebbeleben, wenn sie sennen in Trauer, missen sie doch sitzen Schibbe.‘ ‚Es steht geschrieben, as man ist in Gefahr, braucht man nicht sitzen Schibbe.‘ ‚Aber am Schabbes dirfen sie nix rennen.‘ ‚Auch am Schabbes dirfen Fleh rennen. Fleh sennen keine Kreatur. Fleh hat der Teufel gemacht aus Staub und Dreck.‘ ‚Rebbeleben, wenn die Fleh sennen keine Kreatur, haben sie nicht gehabt Tate und Mamme, hat man ihnen nicht geknickt Tate und Mamme. Brauchen sie nicht zu tragen Trauer. Darum ist meine Frage doch: Warum sennen Fleh schwarz?‘ ‚Bocher, sennen Fleh überhaupt schwarz?‘ Ein melancholischer Offizier, der nicht der herrschenden Meinung war, sah dieser Witzeerzählung zu, die er sonst nicht verstand und auch unverständlich fand. Und während wir über die Pointe lachten, weinte er verstohlen in sein Taschentuch, denn am nächsten Morgen sollte unser Transport abgehen. Doch diese Pointe war uns wieder nicht voll bewußt, während wir uns über sie hinwegsetzten.“ (UR 29f.)

⁴⁰ Landmann: On Jewish Humour, S. 197.

humor an, dass der komische und zynische Umgang mit negativen Erfahrungen – wie zuvor die Idee des Witzes als Waffe – ebenfalls keine jüdische Eigenart ist, wenngleich natürlich im jüdischen Witz die spezifisch jüdischen Erfahrungen galgenhumoristisch thematisiert werden können.

Das religiöse Narrativ als „kollektive Erwartungsenttäuschung“

Als weitere Grundlage des jüdischen Witzes wird häufig auf das religiöse Grundverständnis verwiesen. Ezra BenGershôm betont die prinzipiell religiöse Seite des Humors, indem er diesen allgemein als „kosmischen Humor“ auffasst: In ihm manifestiere sich „Weltbild und Selbstbild, von dem ein Mensch sich tragen läßt, kurz, sein Glaube.“⁴¹ Wie sich im Humor das Selbstbild und der Glaube ausdrücke, so sei auch umgekehrt das Verständnis jüdischen Glaubens insgesamt von seinem inhärenten Humor abhängig.⁴² So rekurriert BenGershôm auf eine durch die Inhalte der Religion vermittelte Genealogie des Humors bis zurück zum antiken Judentum. Um die Welt komisch zu empfinden, so lautet BenGershôm's Allgemeinplatz, müsse man in sie verstrickt sein.⁴³ Auch für nicht-religiöse Menschen gelte daher die Bestimmung des Humors als kosmisch: „Kosmischer Humor umfaßt das menschliche Dasein in seiner Totalität, er umfaßt die Welt.“⁴⁴ Aus diesem allgemeinen Humorbegriff schließt BenGershôm jedoch „das weltverneinende Verlachen des Daseins, die antihuman zynische Lebenshaltung“ aus. Diese kritisierte Lebenshaltung äußere sich „in Selbsterhöhung durch Lächerlichmachen anderer, in destruktivem Spott und in der Neigung, alle menschliche Güte und Würde zu ‚entlarven‘.“⁴⁵ Sein ethisches Humorverständnis fasst also keine Komiken der Abgrenzung und der Überlegenheit. Das ist eine für seine Ausführung notwendige Einschränkung, insofern die prinzipielle Verstricktheit aller mit allen noch in jedem Humor das Moment der Selbstironie entdecken ließe. Derart schließt BenGershôm die als unmoralisch („antihuman“) empfundenen Seiten des Humors aus und weitet ihn zugleich ins Kosmische, wo dieser nun unspezifisch „das menschliche Dasein in seiner Totalität“ umfasst. BenGershôm vertritt somit einen moralischen Humorbegriff, in dem wiederum das spezifisch jüdische Moment allein vermittels eines jüdischen Selbstbildes aufscheint.

Weitere Autor/innen referieren zwar auch auf die Bedeutung der jüdischen Religiosität, aber fokussieren hierbei das Auseinanderfallen von religiösem Narrativ und historischer Realität.⁴⁶ Gemeint ist die Diskrepanz zwischen dem Mythos des ruhmreichen Schicksals des auserwählten Volkes und den tatsächlichen prekären

⁴¹ BenGershôm: Der Esel des Propheten, S. XIII. Hervorhebungen getilgt P.W.

⁴² Dies dementiert wiederum Landmann, die schreibt, „that this specific and prolific humorous tradition of the Jews does not go back very far into the past. The Bible, the most ancient written document of the Jews, is almost completely devoid of humour.“ Landmann: On Jewish Humour, S. 194.

⁴³ BenGershôm: Der Esel des Propheten, S. 116.

⁴⁴ BenGershôm: Der Esel des Propheten, S. 114.

⁴⁵ BenGershôm: Der Esel des Propheten, S. 16.

⁴⁶ Hierauf verweist auch Landmann: On Jewish Humour, S. 198.

Notlagen, in denen es sich immer wieder befand:⁴⁷ ein Widerspruch, der sozusagen als kollektive Erwartungsenttäuschung im Kantschen Sinne bereits komisches Potential aufweise und den Hintergrund eines jeden jüdischen Witz darstelle. Sarah Blacher Cohen schreibt, es sei ein „cruel joke“, dass die Juden von Gott als das „light unto the nations“ auserwählt wurden, um dann aber eine gottverlassene Existenz zu führen.⁴⁸ Der Glaube ans Auserwählt-Sein, der in Widerspruch zur realen gesellschaftlichen Lage stand, wurde, so Irving Howe, im Witz selbstironisch reflektiert:

For here was a people which clung to the myth of the Chosen People despite the most extreme adversity and persecution. Despite its pride it was much too realistic not to recognize how grandiose an anomaly was the contrast between its claim and its position. Hence the characteristic strategy of its humor was an irony which measured the distance between pretension and actuality, held it up for public inspection and then made of it the salt of self-ridicule.⁴⁹

Howe bezieht die Diskrepanz zwischen Narrativ und Realität auf die Vorstellung einer spezifisch jüdischen Witzstrategie: Diese bestehe darin, dass sie stets das Auseinanderfallen von Anspruch und Wirklichkeit zu ihrem Gestaltungsprinzip mache. Wenngleich das religiöse Grundnarrativ einen potentiellen *Stoff* für jüdische Witze stiftet, so ist dieses aber nicht in allen Witzen fassbar, wie überhaupt aus dem Narrativ kein spezifischer Humor folgt. Tatsächlich erweist sich das hervorgehobene Merkmal der Gestaltung dieses Gegensatzes als eine Reformulierung des allgemeinen Komikbegriffs, womit sich ein solches „Auseinanderfallen“ als abstrakter Inhalt in jedem komischen Gegenstand finden ließe.⁵⁰ Howes Lesart nach überantwortet der Witz das thematisierte Auseinanderfallen der „public inspection“, d.i. der Witzrezeption, um dann mittels „self-ridicule“ einen gegen Diskriminierung immunisierenden Anspruch zu erfüllen und das kollektive „self“ zu stärken: „[Humor] has helped the Jewish people to survive, to confront the indifferent, often hostile universe, to endure the painful ambiguities of life and to retain a sense of internal power despite their external impotence.“⁵¹ Er fokussiert hier also ebenfalls die *Leistung* des Witzes für die Identität und den Zusammenhalt des Kollektivs. Spezifische Eigenschaften des jüdischen Witzes gehen auch hieraus nicht hervor.

⁴⁷ Cohen: *The Varieties of Jewish Humor*, S. 1.

⁴⁸ Cohen: *The Varieties of Jewish Humor*, S. 2.

⁴⁹ Howe: *The Nature of Jewish Laughter*, S. 19.

⁵⁰ Zu denken ist an die gleichbedeutende Formulierung Hegels, das Komische sei ein „Kontrast des Wesentlichen und seiner Erscheinung, des Zwecks und der Mittel [...], ein Widerspruch, durch den sich die Erscheinung in sich selber aufhebt und der Zweck in seiner Realisation sich selbst um sein Ziel bringt.“ Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* III, S. 527.

⁵¹ Cohen: *The Varieties of Jewish Humor*, S. 13.

Das Vergnügen an unlogischem Verhalten

Eine Vielzahl der tradierten jüdischen Witze macht das Vergnügen an unlogischem Verhalten zum Gegenstand:⁵² „Theirs was a cerebral comedy of errors which showed the limitations of strained thinkers – the circularity of their reasoning, their faulty premises and absurd proofs“,⁵³ so charakterisiert Sarah Blacher Cohen dieses Moment des jüdischen Witzes. Alfred Polgar wiederum hält diesen Aspekt des Witzes in einem Aphorismus *allgemein* fest: „WITZ ist Unzucht wider die Kausalität.“ (KS3 410) Die hier vorangestellte Bestimmung des Komischen als ein gestaltetes Gegensatzverhältnis spricht für Polgars aphoristische Witzdefinition und lässt zugleich Cohens Charakterisierung des jüdischen Witzes fraglich erscheinen.

Als Beispiel für eine solcherart amüsan-verkehrte Logik, die ihren Witz gerade darin hat, dass sie gleichwohl formal als in sich schlüssige Logik erkennbar bleibt, liefert Cohen diesen tradierten Witz:

A traveler, arriving in a Galician town, orders a pair of trousers from a Jewish tailor. Three months later he leaves, without the trousers. After seven years he happens to pass through the same place again and, lo and behold, the tailor comes to deliver the trousers. „Well,“ the traveler exclaims, astounded, „God created the world in seven days – but you take seven years for a pair of trousers!“ „True,“ the Jew agrees, quite unimpressed, „but look at the world – and look at my trousers.“⁵⁴

Cohen zeigt die verschiedenen Aspekte auf, über die der Witz sich zugleich lustig macht, und belegt derart seine komische Qualität: Zunächst wird die Unzuverlässigkeit des Schneiders auf den Arm genommen, der sein Wort nicht halten kann, aber auf dreiste Weise jede Kritik von sich abweist. Weiter hebt der Witz auf die Unverschämtheit ab, sich selbst als Konkurrent Gottes und als besserer Handarbeiter zu sehen, da er seine Hose – in einem völlig inkongruenten Vergleich – für ein besseres Werk als Gottes Schöpfung hält. Zugleich wird derart ein Scherz mit Gott getrieben, da seine Schöpfung unwidersprochen als unperfekte Welt dargestellt wird.⁵⁵

Die Komikgattung Witz wird vom zitierten Beispiel ihrer Form nach muster-gültig ausgeführt: Es handelt sich um eine „komische (Kürzest-) Geschichte, die mit einer Pointe endet“,⁵⁶ die weder eine strukturelle Besonderheit aufweist noch ein bestimmtes Wissen über die jüdische Religion voraussetzt, um verstanden zu werden. Allein die dezidiert jüdisch besetzten Rollen zeugen von einem dezidiert jüdischen Witz. Weil dem Witz aber, wie Polgar in seinem allgemein formulierten Aphorismus herausstellt, grundsätzlich seine „unlogische Logik“ eigen ist, kann diese auch mit unzähligen anderen Rollen ausgeführt werden.

⁵² Landmann: On Jewish Humour, S. 202.

⁵³ Cohen: The Varieties of Jewish Humor, S. 2.

⁵⁴ Landmann: On Jewish Humour, S. 204.

⁵⁵ Cohen: The Varieties of Jewish Humor, S. 4.

⁵⁶ Willer: Witz, S. 11.

Der Witz als Indizienschluss auf die jüdische Identität

Sarah Blacher Cohen fokussiert den jüdischen Witz weiter hinsichtlich seiner identitätsstiftenden Funktion in zwei verschiedenen historischen Kontexten: Er lasse sich in seiner typischen Erscheinung bei osteuropäischen Juden des späten 19. Jahrhunderts,⁵⁷ den Aschkenasim, nachweisen und habe für diese den Zweck gehabt, die Gruppenidentität zu definieren und zu bewahren.⁵⁸ Sie hebt also nicht auf eine spezifische Witzstruktur ab, sondern auf den Nutzen des Witzes als Merkmal kultureller Identität. In dieser Hinsicht ist es in der Forschung allerdings umstritten geblieben, ob die weitgehende *Isolation* in den europäischen Ghettos und den kleinen Shtetl als der entscheidende soziale Kontext zu fassen sei oder der Prozess jüdischer *Integration* in die Mehrheitskultur, im Zuge dessen sich nicht nur eine säkulare Auffassung vom Judentum und vom jüdischen Witz ausprägte, sondern zudem traditionalistische jüdische Verhaltensweisen in ihrem Verhältnis zur dominierenden Kultur belächelt wurden.⁵⁹

Es erscheint nun fraglich, ob die beiden verschiedenen Kontexte überhaupt zueinander im Widerspruch stehen, ob sie also hinsichtlich der Funktion des Witzes einen Unterschied bedeuten. Schließlich dient der Witz in beiden Fällen der Vergewisserung jüdischer Identität: einmal innerhalb der religiösen Gemeinschaft, die sich qua Witz nach innen kollektiviert und nach außen hin distinguiert, das andere Mal innerhalb der vorrangig christlichen Gesellschaft, in der der Witz für den Einzelnen als Moment jüdischer Identität bestehen bleiben konnte, während sich andere religiöse Traditionen im Zuge der Säkularisierung und der Anpassung an die Erfordernisse der bürgerlichen Gesellschaft aufzulösen begannen. Salcia Landmann betont die Relevanz von Traditionen, zu denen sie den jüdischen Witz zählt, für die Stärkung kollektiver Identität. Mit Bezug auf Hegel argumentiert sie, dass das religiöse Kollektiv ohnehin nur aufgrund seines Bewusstseins von sich als Gruppe fortexistieren kann:

There is more truth for the Jews than for any other people in the world in Hegel's dictum that their existence is indissolubly linked to their consciousness of it. If they were to forget and abandon their traditions they would soon cease to exist as a separate entity and become absorbed among the peoples of their environment.⁶⁰

Ausgehend von dem Wunsch, sich als Kollektiv mit eigenen Besonderheiten zu distinguierten, bilden Menschengruppen ihre eigenen Charakteristika und Habitus

⁵⁷ Als im 19. Jahrhundert der Diskurs über den jüdischen Witz zuerst aufkam, wurde das Phänomen noch von Nicht-Juden als „Judenwitz“ diffamiert: Darin habe sich das „Ressentiment gegenüber dem als ‚zersetzend‘ wahrgenommenen jüdischen Witz als einer fremden, die friedliche Homogenität der eigenen Kultur bedrohenden Kraft“ artikuliert. Erst gegen Ende des Jahrhunderts wurde der Begriff „jüdischer Witz“ auch von Juden verwendet wird, nicht ohne weiterhin antijudaistischer bzw. antisemitischer Ressentiments ausgesetzt zu sein. Meyer-Sickendiek: *Der ‚jüdische Witz‘*, S. 100, 103f.

⁵⁸ Cohen: *The Varieties of Jewish Humor*, S. 2.

⁵⁹ Ben-Amos: *Der „Mythos“ vom jüdischen Humor*, S. 106.

⁶⁰ Landmann: *On Jewish Humour*, S. 195.

aus, die sodann als solche ausgestellt werden. Denkt Landmann bei ihrer Betonung, dass dieser Umstand für Juden eine größere Geltung habe „than for any other people in the world“, an die besondere antisemitische Gewalt, die das Judentum erfuhr und bis heute erfährt, so ist gerade dieser ja auch nicht mit Witz und Tradition beizukommen: Die Vorstellung vom jüdischen Witz als Waffe erweist sich als „bloß“ ideeller Baustein zur Identitätskonstitution. Landmanns Bestimmung der Religion als Bewusstseinsfrage erklärt jedenfalls, warum im jüdischen Humor mitunter die Sanktionierung von Abweichungen und religiöser Nachlässigkeit vorkommen. Solche Witze verfolgen, mit Henri Bergson gesprochen, „den nützlichen Zweck einer allgemeinen Vervollkommnung“, ⁶¹ indem sie den Einzelnen an seine Gruppenzugehörigkeit gemahnen.

Aus ihrer Betrachtung exemplarischer Witze, die sich als äußerst verschieden erweisen, schließt Landmann auf die Heterogenität des Phänomens. Sie weist also keine spezifisch jüdische Witztechnik nach, sondern macht die Heterogenität selbst zur Spezifik des jüdischen Humors. Die Vielfalt dessen, was als jüdischer Witz gefasst wird, gilt ihr als Beleg dafür, „that Jewish humour is more profound, more varied and altogether richer than that of other peoples.“ ⁶² So wird ihr gerade der Umstand, dass der jüdische Witz nicht klar zu umreißen sei, zum Ausweis seiner Qualität. Dies zeugt von einem tautologischen Verfahren: Die Festsetzung jüdischer Identität geht ihrer Betrachtung voraus, sodass die Witze schon in der Absicht, jüdische Merkmale festzustellen, betrachtet werden. Als jüdischer Witz qualifiziert sich jeder Witz von jüdischen Sprecher/innen und Schreiber/innen. Die zum Teil äußerst disparaten Merkmale, die sich gehäuft in verschiedenen Witzen finden lassen, werden sodann als jüdisch kategorisiert und als gemeinschaftsstiftende Indizien jüdischer Identität festgehalten. Eine spezifisch jüdische Witzstruktur kann dabei jedoch nicht ausgemacht werden, insofern der Witz mit einer „komisch oder auch geistreich überraschende[n] Wendung“ schließt und damit der Gattungsform idealtypisch entspricht. ⁶³

Das *Besondere* des jüdischen Humors liegt demzufolge tatsächlich – wie Ben-Amos argumentiert – darin, dass er von Juden stammt, dass er bisweilen jiddische Sprache bzw. jiddische Einsprengsel aufweist ⁶⁴ und spezifisch jüdische Inhalte behandelt, die etwa die historische Situation oder den Glauben betreffen. ⁶⁵ Das im Witz transportierte „Weltbild und Selbstbild“ ⁶⁶ fällt mit dem Bekenntnis zur jüdischen Identität zusammen. Juden, die sich ihre Witze erzählten, begriffen sich dabei als Juden und damit als zugehörig zum jüdischen Kollektiv. Die Witze, die ihrerseits angenommene Merkmale des Judentums thematisierten, fungierten als

⁶¹ Bergson: Das Lachen, S. 23.

⁶² Landmann: On Jewish Humour, S. 204.

⁶³ Köhler/Müller: Art. ‚Pointe‘, S. 115.

⁶⁴ Zur Besonderheit von „Dialektwitzen“: Ben-Amos: Der „Mythos“ vom jüdischen Humor, S. 111f.

⁶⁵ Landmann: On Jewish Humour, S. 195.

⁶⁶ BenGershôm: Der Esel des Propheten, S. XIII. Hervorhebungen getilgt P.W.

Indiz dafür, der abstrakten Reflexionskategorie Identität „habhaft“ zu sein,⁶⁷ diese also im Witz verobjektiviert zu wissen: Die kollektive Identität wird zugleich *durch den* und *in dem* Witz greifbar.

Dies ist von der Wissenschaft bisher größtenteils unbeachtet geblieben: „Im Verlauf der Analyse gewöhnten es sich die Wissenschaftler problemlos an, diese Begriffe als objektive Gegebenheiten zu erörtern“,⁶⁸ schreibt Ben-Amos. Darauf deuten auch Meyer-Sickendiek und Och, wenn sie den jüdischen Witz begreifen als den Zusammenhang zwischen „einer diskursiven Zuschreibung, entstanden unter den schwierigen Bedingungen der jüdischen Diaspora“ und „den auf diese Zuschreibungen ihrerseits *reagierenden* Autoren einer ‚jüdischen‘ Satire, Groteske, Parodie oder comedy.“⁶⁹ Als *analytische Kategorie* hat der Begriff des jüdischen Witzes folglich nur einen begrenzten Aussagewert, insofern sich der reelle Gehalt des Begriffs einerseits auf die Religionszugehörigkeit der jeweiligen Urheber/innen, andererseits auf deren Involvierung einiger bereits als jüdisch identifizierter Merkmale in ihre Kunst bezieht.

Georg Kreisler und der jüdische Witz im Nachexil

Dieser Befund korrespondiert mit dem Umstand, dass nach 1945 eine neue breite Rezeption einsetzte, im Zuge derer der jüdische Witz außerhalb eines jüdischen Kontexts populär wurde: Ab jetzt wurde häufig, gerade auch seitens der Wissenschaft, in der Literatur von Autor/innen, die den Holocaust überlebten oder diesen in zweiter Generation thematisierten, ein sarkastischer Witz als Qualitätsmerkmal hervorgehoben, der als spezifisch jüdisch betont wurde.⁷⁰ Nicht zuletzt die Popularität von Salcia Landmanns Buch ist Ausweis dieses neuen Interesses. Als Erklärung für dessen immensen Erfolg in Deutschland nennt der Wiener Exilautor Friedrich Torberg kritisch das „Bedürfnis, eine geistige Wiedergutmachung zu leisten“, aus der die dafür notwendige „Bereitschaft, Gesinnung für Qualität zu nehmen,“ hervorgegangen sei. Die Aufwertung des jüdischen Humors in Deutschland ging laut Torberg also aus der als defizitär verstandenen nationalen Identität als Deutsche hervor, die erst den Gesichtspunkt des Interesses am Witz herstellte. Gerade dieses Thema sei laut Torberg dafür prädestiniert gewesen, „weil diese Wiedergutmachung an Hand des jüdischen Witzes – eines der wenigen Lichtpunkte, die man den Juden gemeinhin zubilligt – besonders bequem und eingängig durchzuführen war.“⁷¹ Demzufolge wäre das gemeinhin positive Urteil über den jüdischen Witz sowie der Erfolg von Landmanns Witzsammlung als Ausdruck einer philosemitischen Haltung zu erklären, die sich in Bevölkerungsteilen der Nachfolgestaaten Nazideutschlands im Wissen um die deutsche Judenvernichtung herausgebildet hat.

⁶⁷ Steinfeld: Ich weiß nicht, wer ich bin, S. 9.

⁶⁸ Ben-Amos: Der „Mythos“ vom jüdischen Humor, S. 107.

⁶⁹ Meyer-Sickendiek/Och: Einleitung, S. 13. Hervorhebung P.W.

⁷⁰ Meyer-Sickendiek: Der ‚jüdische Witz‘, S. 106ff.

⁷¹ Torberg: „Wai geschrien!“, S. 64.

Auch wenn die historische Situation der oralen Witzpraxis – sowohl in der jüdischen Isolation im osteuropäischen Shtetl als auch bei der Integration in die Mehrheitskultur – nach der nationalsozialistischen Judenvernichtung nicht mehr bestand, wurde der *Diskurs um* die jüdische Witztradition nach 1945 auf neue Weise lebendig und verstärkt an der Literatur statt an Erzählwitzen festgemacht. Ein besonderes Beispiel dafür liefert Georg Kreislers Chanson „Der Witz“ von seinem Album *Nichtarische Arien* aus dem Jahr 1966, das schon aufgrund des Liedtitels eine Auseinandersetzung mit dem jüdischen Witz nahelegt und zugleich die Erwartung weckt, einen solchen Witz zu enthalten. Auch Kreislers Positionierung des Textes innerhalb seiner Textsammlung *Leise flehen meine Tauben*, in der der Text an erster Stelle der Kategorie „Die alten jüdischen Lieder“ steht, legt dies nahe:

Mein Freund, der Fritz, hat mir
ein' guten Witz erzählt.
Jetzt ist mein Herz so schwer.
Der Witz war wirklich gut,
und ich hab sehr gelacht,
so wie schon lang nicht mehr.

Es trifft der Blau den Grün –
vielleicht auch umgekehrt –
und sagt: „Wie geht es dir?“
Drauf sagt der Grün zum Blau –
oder auch umgekehrt –
„Ich hab kein Geld bei mir.“

Sie reden dies und das,
worüber weiß ich nicht,
ein Wort löst's andere ab.
Dann kommt der Kohn dazu,
und der sagt auch etwas,
was ich vergessen hab.

Und dann kommt die Pointe.
Grad die weiß ich nicht mehr.
Der Witz war aus. Der Fritz ging weg.
Mein Herz war schwer.

Ich ging bedrückt nach Haus
und sagte selbst zu mir:
Wer hätte das gedacht,
daß mich mein eigener Freund,
vielleicht mit Absicht gar,
so melancholisch macht!

Und drum verlang ich am Ende
nur eins von dir, mein lieber Fritz:
Wenn wir uns wiedersehen,
erzähl mir, was du willst,

nur keine Witz'. (LfmT 231f.)

Augenscheinlich handelt der Text von einem Witz, während sein Titel, sein Aufbau und der pointenhafte Schluss ihrerseits suggerieren, ein Witz zu sein: Ein Witz über einen Witz, oder zumindest die witzige Rede über einen Witz, so die Annahme. Im Chanson kommt der jüdische Witz sowohl als Erzähl- wie auch als literarischer Witz vor:⁷² Während das artikulierte Ich den Witz, von dem es im Text berichtet, erzählt bekommen hat, stellt der Chansontext als Ganzes einen literarischen Witz dar, der zugleich ein Meta-Witz ist, insofern er aus einem extradiegetischen und einem intradiegetischen Witz besteht. Dass der intradiegetische Witz ein dem Verständnis nach jüdischer Witz ist, wird im Rahmen der wenigen Angaben indiziert, die über diesen Witz gemacht werden: Als typisch für den jüdischen Witz haben die sprechenden Namen der jüdischen Witzprotagonisten zu gelten,⁷³ die zudem ohne Vornamen oder der Anrede Herr geführt werden. Zwischen Blau und Grün entsteht ein Dialog, die Figur mit dem erkennbar jüdischen Namen Kohn kommt hinzu und der Witz kulminiert in einer Pointe, die unbenannt bleibt. Die Figuren Blau, Grün und Kohn werden als die Freudsche „Sammelperson“ eingeführt: Nicht über konkrete, empirische Personen wird sich lustig gemacht, sondern über typenhafte Figuren, die einer gemeinsamen Gruppe angehören und diese in nuce repräsentieren. Dass einer der Protagonisten darüber klagt, pleite zu sein, und der Witzhörer vergisst, welche der Figuren das äußert, weil es offenbar unerheblich und austauschbar ist, unterstreicht ihre Beliebigkeit. Es erscheint in diesem Zusammenhang zudem als Kreislers Spiel mit dem Klischee, jüdische Witze müssten sich immer auch auf Geld beziehen.

Doch nicht nur diese Aspekte deuten auf die jüdische Witztradition hin: Der Text schildert die extradiegetische Wirkung des Witzes auf das Ich, dessen „Herz [...] schwer“ wird und der sich „bedrückt“ und „melancholisch“ fühlt. Das erscheint zunächst als eine unstimmige Reaktion auf einen erzählten Witz, zumal in der ersten Strophe die außerordentliche Qualität des Witzes beteuert wird: „Der Witz war wirklich gut, / und ich hab sehr gelacht, / so wie schon lang nicht mehr.“ Die verflüchtigte Witzeslust und seine Melancholie benennt das Ich aber erst nach dem Weggang des Witzproduzenten Fritz. Somit ist hier auf das Tragische verwiesen, das der kolportierten Auffassung nach dem jüdischen Witz in der Form eigne, dass es nach dem Verklingen des Witzes erneut präsent werde, weil die Witzeslust „über dessen Abgrund [...] nur vorübergehend hinwegtäuschen kann.“⁷⁴ So besteht ein Witz des Chansons darin, die *Qualität* des Witzes an der auf die Lachreaktion folgenden *Melancholie* festzumachen, welche auch dann

⁷² Meyer-Sickendiek: Der jüdische Witz, S. 94.

⁷³ Die Bedeutung von Namen für einen Witz hat Heinrich Heine betont: Seine Figur Hyazinth heißt eigentlich Hirsch, was die jüdische Entsprechung des deutschen Hyazinths ist. Die selbstgewählte Namensänderung kommentiert dieser so: „Ich versichere Ihnen, es kommt auf dieser Welt viel darauf an wie man heißt; der Name thut viel.“ Heine: Die Bäder von Lukka, S. 116.

⁷⁴ Michels: Der jüdische Witz/Geist bei Heine und Freud, S. 190.

noch bleibt, als die Pointe vergessen ist. Die fehlende Erinnerung an die Pointe und an die Sprecherverteilung im Witz legt die Vermutung nahe, die Beliebigkeit des Witzes solle ausgestellt werden: Offensichtlich ist nicht der eigentliche inhaltliche Hergang des Witzes von Belang, sondern bloß der Effekt, der darin besteht, dass durch das Lachen an das Tragische erinnert werde.

Deutlich wird somit, dass Kreislers Chanson auf das typische *Verständnis* des jüdischen Witzes rekurriert und dieses parodiert. Das wird von der musikalischen Begleitung, die Stefan Balzter als „langsam, leise, ja traurig“ charakterisiert, zugleich konterkariert wie unterstützt – je nach dem, ob in Bezug aufs Lachen oder auf die Melancholie: „womit er nicht nur die latente Melancholie in der jüdischen Komik parodiert, sondern eben auch das Text-Musik-Verhältnis in Liedern wie ‚Taubenvergiften im Park‘ oder ‚Ljuba‘.“⁷⁵ Auf diese Weise kommt der jüdische Witz also in Kreislers Text vor: als Reaktion auf den *Diskurs um* den jüdischen Witz und buchstäblich als (misslungenes) Zitat.

Ausgerechnet der Name des Witzproduzenten Fritz gehört allerdings nicht den sprechenden jüdischen Namen an, sondern erscheint im Gegenteil als der klischeehaft deutsche Witzname,⁷⁶ der sich aufgrund seines Reimklangs für einen nicht näher personalisierten Witzprotagonisten standardisiert hat. Denkbar wird derart die Verdrängung der Pointe durch das Ich, weil Fritz *kein* Jude ist und seine Bezugnahme auf den jüdischen Witz somit als Strategie der von Torberg kritisierten „geistige[n] Wiedergutmachung“⁷⁷ lesbar würde. Auch so ließe sich die Bitte des Ichs erklären: „Wenn wir uns wiedersehen, / erzähl mir, was du willst, / nur keine Witz.“ Diese Deutung hieße, dass der intradiegetische Witz in sich den Kriterien des jüdischen Witzes entspricht, aber dadurch, dass er „von außen“ gemacht wird, als übersteigerte philosemitische Identifikation gedeutet wird.⁷⁸ In diesem Lichte wird zugleich der nachexilische Charakter des Chansons deutlich: Der zurückgekehrte Exilant trifft auf eine neue, von ihm ungeahnte Popularität des zuvor verschmähten jüdischen Witzes, welche er auf kritikwürdige Motive schiebt.

Damit offenbart sich der Chansontext als eine Aktualisierung des jüdischen Witzdiskurses in einer gewandelten historischen Konstellation, nämlich nach der Vernichtung der europäischen Juden durch die Nazis, in der dem Witz nicht mehr die Rolle zukommt, die ihm in den jüdischen Shtetl des 19. Jahrhunderts und bei der Anpassung jüdischer Großstädter zugesprochen wurde. Dadurch, dass das artikulierte Ich den Witz kaum erinnert und somit unfähig ist, den Witz neu zu

⁷⁵ Balzter: Wo ist der Witz? S. 122. Gemeint ist, dass in den genannten Stücken umgekehrt erste, makabre Themen mit fröhlicher Musik unterlegt werden.

⁷⁶ Der Name Fritz, die Kurzform von Friedrich, gilt als typisch deutsch, kann jedoch auch nicht als zuverlässiges deutsches Merkmal betrachtet werden. Zu denken ist etwa an die beiden Wiener Kabarettisten Fritz Grünbaum und Fritz Heller, beide jüdischer Abstammung, die auch Georg Kreisler ein Begriff gewesen sein dürften.

⁷⁷ Torberg: „Wai geschrien!“, S. 64.

⁷⁸ Diese Deutung deckt sich mit der erklärten Aussageabsicht von Kreislers Parodie *Sodom und Andorra*, vgl. Kapitel 6.1

erzählen, wird nicht nur die Erwartung des Hörers enttäuscht; es findet gleichzeitig eine Aktualisierung des Witzdiskurses sowie eine Absage an denselben statt, schließend mit dem Wunsch des Ich-Erzählers, von seinem Freund Fritz keine Witze mehr erzählt zu bekommen. Eine emphatische Wiederbelebung des jüdischen Witzes findet mithin nicht statt.

4. Alfred Polgar

SHAKESPEARE'SCHER NARR. Die Flöte, die er munter bläst, ist aus einer Trauerweide geschnitten.¹

4.1 „Aber die Heimat Fremde“ – Der Feuilletonist und/als Exilschriftsteller

Wenn Alfred Polgar im Exilkontext vorkommt, erschöpft sich dies zumeist in der Wiedergabe seines berühmten chiasmatischen Aphorismus: „Emigranten-Schicksal: Die Fremde ist nicht Heimat geworden. Aber die Heimat Fremde.“ (KS1 221) In seiner Allgemeinheit trifft der Aphorismus das Schicksal der allermeisten Exilant/innen, denen es nach ihrem erzwungenen Ortswechsel und selbst noch nach einer später erprobten oder zumindest erwogenen Heimkehr nicht mehr gelang, in der Heimat erneut die vormals vorhandene Vertrautheit herzustellen: Zum einen existierten eben jene Umstände nicht mehr, in die sie sich einstmals eingewöhnt hatten,² während ihnen umgekehrt die Lebensbedingungen des Exils, in denen sie sich nun zurechtzufinden hatten, fremd blieben. Zum anderen erschienen Exilant/innen oft auch die unveränderten Gegebenheiten der Heimat und „selbst die Erinnerungen, die im Raum geisterten,“ durch den Erfahrungsbruch des Exils nunmehr „verdorben“ zu sein (KS3 236f.), wie Polgars Figur Norman in der Kurzgeschichte „Sonntag Abend“ über seinen Traum von der Heimkehr resümiert. Seine besondere Brisanz erhält der Aphorismus dadurch, dass der Konzessivsatz die Unvertrautheit in der Fremde formal einschränkt, sich inhaltlich jedoch als komplementär erweist: Die fremdgewordene Heimat wird als positiver Ausgleich zur *nicht* Heimat gewordenen Fremde formuliert, wodurch allerdings Heimat und Fremde gleichermaßen negativ durch die Abwesenheit von Vertrautheit charakterisiert werden.

Ulrich Weinzierl sieht daher in Polgars Aphorismus „das Dilemma der Exilanten, der in jeder Hinsicht ‚displaced person‘“ ausgedrückt,³ Sigurd Paul Scheichl meint, es sei „wohl einer der bekanntesten Sätze eines Exil-Autors über das Verhältnis der Vertriebenen zu dem Land, das sie verjagt hat.“⁴ Weil dieses Verhältnis durch die Entfremdung belastet ist, während die Fremdheit am neuen Lebensort nicht aufgehoben werden kann, verbleibt nunmehr der negative Schluss auf den vollständigen Heimatverlust. Damit erhält Polgars Aphorismus, der ganz am Schluss der Glossenreihe „Der Emigrant und die Heimat“ steht, den Status eines Fazits auf die Betrachtungen der konkreten Inhalte dieser Entfremdung, die er im vorangehenden Essay wie in anderen Texten näher benennt.

¹ Polgar: Handbuch des Kritikers, S. 52.

² Hinrichs: Art. ‚Heimat, Heimatkunde‘, Sp. 1038.

³ Weinzierl: Österreichische Schriftsteller im Exil, S. 574.

⁴ Scheichl: Alfred Polgar nach 1945, S. 201.

Trotz dieser essayistischen und literarischen Reflexionen auf Exil und Heimat ist Polgar noch nicht eingehend *als* Exilschriftsteller gewürdigt worden. Ausschlaggebend für die Nichtbeachtung Polgars in der Exilforschung dürfte der Umstand sein, dass sein Exilwerk altersbedingt nur wenig umfangreich ist. Am 17. Oktober 1873 als Sohn des Klavierschulinhabers Josef Polak und seiner Frau Henriette, geb. Steiner, beide ungarisch-slowakische Juden, in Wien geboren,⁵ drängte ihn die politische Situation im Alter von 65 Jahren ins Exil. Bis zu seinem Tod am 24. April 1955 erschienen noch einige Auswahlbände mit Kurzprosa, die neben aktuellen Textproduktionen auch ältere Texte kompilierten und entsprechend vielfältig hinsichtlich ihrer Stoffe sind. Dadurch gibt es neben der erwähnten, stilistisch unüblichen Glossenreihe,⁶ die erstmals in dem 1949 beim Amsterdamer Exilverlag Querido veröffentlichten Band *Anderseits. Erzählungen und Erwägungen* erschienen ist, nicht *den* kanonischen Exiltext Alfred Polgars.

Polgar selbst deutet zudem an, dass seine individuelle Exilerfahrung durch sein Alter bedingt gewesen sei. Über die Schwierigkeiten, sich in der Fremde heimisch zu machen, hält er fest:

Je länger man in der Fremde lebt, desto fremder wird sie. (Im Anfang scheint es ganz leicht, mit ihr vertraut zu werden.)

Je näher man ihr kommt (oder zu kommen glaubt), desto weiter rückt sie weg.

Je genauer man sie kennenlernt (oder kennen zu lernen glaubt), desto stärker wird die Empfindung, daß man sie niemals richtig kennen wird. Aber vielleicht gilt das nur für die reifere Jugend über sechzig. (KS1 220)

Polgar erwägt hier einen Zusammenhang zwischen der Empfindung von Fremdheit und seinem Alter, welches er ironisch als „die reifere Jugend über sechzig“ bezeichnet: Mit der relativ gefassten „Reife“ deutet er auf die mit dem Alter geringer werdende Flexibilität des Einzelnen, sich an *neue* äußere Umstände zu gewöhnen und anzupassen. Dadurch dass die Anpassung an die zwar äußerlich *besser* kennengelernten Umstände mit zunehmendem Alter immer *weniger* gut gelinge, wird zugleich die notwendige Bedingung für die Empfindung des Beheimatet-Seins zerstört: Die neuen Lebensverhältnisse können nicht als dem Subjekt entsprechend aufgefasst werden.⁷

⁵ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 16.

⁶ Hauptsächlich berühmt für seine stilisierten Feuilletons, die vorrangig aus Theaterkritiken bestehen, sowie für seine kurzen literarischen Prosatexte, taugt die für ihn eher untypische essayistische Form von „Der Emigrant und die Heimat“ nicht zur Repräsentation seines Schaffens. Rainer Schwedler sieht den formalen Unterschied weiter im Fehlen des Humoristischen, das Polgar sonst charakterisiere: „Auf Pointen, genauer gesagt, auf eine Komposition, die auf eine Pointe hin gearbeitet ist, wird verzichtet.“ Stattdessen erkennt er ein „Bestreben nach Sachlichkeit“ und nach „Unmißverständlichkeit der vorgetragenen Gedanken“, welches Polgar also mit Blick auf die „Adäquanz“ für sein Thema verfolgt habe. Schwedler: Das Werk Alfred Polgars, S. 147. Damit hält Schwedler umgekehrt und in Abgrenzung zur Glossenreihe als Grundcharakteristika von Polgars Kurzprosa fest, sie sei fiktiv, deutungssoffen sowie humoristisch und bediene sich der Pointenwendung als Formprinzip.

⁷ Vgl. Kapitel 2.1

„Die Daten meines äußeren Lebens sind nicht belangreich“

Was den Stellenwert subjektiver Erfahrungen für das literarische Schaffen angeht, so äußerte sich Polgar in einem Brief an seinen zeitweiligen Verleger Emil Oprecht äußerst zurückhaltend: „Die Daten meines äußeren Lebens sind nicht belangreich. Die meines inneren sind es nur für mich.“ (KS3 390) Nicht die Partikularität seines Erlebens – der biografischen Fakten (das äußere Leben) und ihrer subjektiven Verarbeitung (das innere Leben) – sei für seine Literatur von Belang, sondern ihr Zusammenhang mit dem Allgemeinen, das das Leben des Einzelnen bestimmt. Diese Zurückweisung der Relevanz der eigenen Besonderheit nahm auch komische Züge an: Über Polgar zirkulierten einige Fehlinformationen, so etwa ein falsch kolportiertes Geburtsjahr, welches er aus humoriger Gleichgültigkeit nicht korrigierte und das deswegen mehrmals zur um zwei Jahre verspäteten öffentlichen Feier seiner runden Geburtstage führte.⁸

Lange vor seiner Exilierung war Alfred Polgar nämlich bereits eine etablierte Figur der Wiener Öffentlichkeit. Er verkehrte in den literarischen Kreisen des Wiener *fin de siècle* und führte eine typische „Kaffeehausexistenz“:⁹ Im Café Griensteidl, wo sich anerkannte Literaten wie Hermann Bahr, Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann und Hugo von Hofmannsthal trafen, gehörte Polgar zu einer „sozusagen oppositionelle[n] Runde“ um Peter Altenberg, Karl Kraus, Otto Stoessl, den Musikkritiker Max Graf, Adolf Loos und die Musiker Arnold Schönberg, Alexander von Zemlinsky und Artur Bodanzky.¹⁰ Er arbeitete als Journalist für die *Wiener Allgemeine Zeitung*, zunächst als Gerichtssaalreporter und Reichsratberichterstatte sowie als Musikrezensent.¹¹ Ab 1902 übernahm er die Aufgabe des Burgtheaterreferenten der *Wiener Sonn- und Montagszeitung*¹² und gewann mit seinen Rezensionen immer mehr die Zustimmung seitens Karl Kraus, der „Instanz K. K.“, die sich einige Zeit später jedoch entschieden von Polgars Feuilletons distanzierte.¹³ Ab 1905 wurde er zudem regelmäßiger Mitarbeiter an der Berliner Zeitung *Die Schaubühne*.¹⁴ Noch vor dem Ersten Weltkrieg erschienen seine ersten drei Bände mit kurzen Texten erzählender Prosa, die ihm aber keinen nennenswerten Erfolg einbrachten.¹⁵ Gemeinsam mit Egon Friedell wurde er zudem zum „Hausdichter“ des 1907 eröffneten Wiener Cabarets *Fledermaus*, für welches das Autorenduo in der Folge einige parodistische Szenen lieferte.¹⁶

1915 wurde Polgar in die k. u. k. Armee eingezogen und der „Literarischen Gruppe“ des Kriegsarchivs zugewiesen, wo er neben Rudolf Hans Bartsch, Franz Theodor Csokor, Rainer Maria Rilke, Felix Salten und Stefan Zweig tätig sein

⁸ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 12.

⁹ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 54.

¹⁰ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 21.

¹¹ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 24, 26.

¹² Weinzierl: Alfred Polgar, S. 29.

¹³ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 29ff.

¹⁴ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 32.

¹⁵ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 55.

¹⁶ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 74.

musste.¹⁷ Als er 1917 doch noch an die Front geschickt werden sollte, konnte er sich aufgrund seiner Funktion als Parlamentsberichterstatler der *Wiener Allgemeinen Zeitung* vom Dienst an der Waffe entheben lassen.¹⁸ In seiner Rezension zu Polgars kriegskritischem Band *Hinterland* lobte Walter Benjamin später dessen klare Haltung zum Weltkriegsgeschehen: „Der Krieg hat die überraschendsten Avancements gesehen und eines von ihnen war das dieses Epikuräers [...] zum Wortführer aller Streitkräfte der passiven Resistenz.“¹⁹ Seine politische Gesinnung entsprach der inhaltlichen Entwicklung der Zeitschrift *Die Weltbühne*, für die er mittlerweile regelmäßig schrieb: „aus der Theater- und Kulturzeitschrift war ein vor allem gesellschaftskritisches Organ geworden [...]. Unter der Ägide von Tucholsky und – noch mehr – unter Ossietzky verstärkte sich diese Tendenz.“²⁰ so kommentiert der Biograf Weinzierl. Und Stefanie Oswald kommentiert im *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*:

Wie zahlreiche seiner Kollegen aus dem pazifistisch-liberalsozialistischen Milieu thematisiert er in seinen Skizzen keine jüdischen Fragen. Darin manifestiert sich ein Selbstverständnis, das eine Unterscheidung von Deutschem und Jüdischem obsolet macht, weil sich die Frage angesichts zu bekämpfender sozialer Klassenunterschiede nicht stellt.²¹

In seinem kurzen prosaischen Text „Heimat“, der im Februar 1930 im *Berliner Tageblatt* veröffentlicht wurde, behandelt Polgar seinen titelgebenden Gegenstand auf eine entsprechend allgemeine Weise und in der für ihn typischen Subtilität – zwar mit gesellschaftskritischer Tendenz, doch ohne im Speziellen auf religiöse Emanzipation abzuheben. Er reflektiert darin die Frage, was Heimat allgemein ausmache und was sie der Sache nach von der Fremde unterscheide. Die Heimat charakterisiert er durch Vertrautheit, um sodann der Frage nachzugehen, an welchen Erscheinungen das Subjekt die empfundene Vertrautheit festmache, auf welche Weise sie sich also konkret äußere. Dabei fasst er auch die Illusionen ins Auge, die sich das Subjekt von seiner Heimat macht: „In der Fremde sind die Dinge wie vom Himmel gefallen. In der Heimat: wie aus der Erde heraufgewachsen. Es scheint dir, als hättest du alles, auch was du nie zuvor gesehen hast, schon gekannt, wie es noch klein war.“ (KS3 16) Er spielt auf die in der Wahrnehmung stattfindende Vertauschung an, die darin besteht, dass der Beheimatete keinesfalls alles gekannt hat, „wie es noch klein war“, sondern dass die Dinge bereits existierten, als der Sich-Beheimatende noch klein war: Die Heimat ist der Ort, an dem sich das Subjekt mit völliger Selbstverständlichkeit auskennt. Den Ursprung der Beheimatung verortet Polgar somit in der Kindheit und veranschaulicht die nostalgische Qualität, die dem Heimatempfinden zugehörig ist.²² Eben die Doppel-

¹⁷ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 83.

¹⁸ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 87.

¹⁹ Benjamin: *Hinterland*, S. 199f.

²⁰ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 146.

²¹ Oswald: Art. „Polgar, Alfred“, S. 407.

²² Nünning: Vorwort, S. 7.

wahrnehmung eines Ortes, die zugleich gegenwärtig *und* nostalgisch ist, also jeden gegenwärtigen Blick mit dem Wissen ums Gestern überformt, mache die Heimat aus:

Anderswo gibt es für dich nur Gegenwart, in der Heimat ist in das Heute so viel Gestern eingeschmolzen, so viel Gewesenes geistert um das Jetzige, so viel Altes blickt durch das Neue, daß hier die Zeit Ausdehnungen zu haben scheint wie der Raum, und also das Gefühl der Verlorenheit in ihr um ein zauberisches Etwas weniger stark ist. (Vielleicht steckt da eine Wurzel der Heimat-Liebe.) (KS3 16f.)

Karl Müller erkennt in Polgars Prosaminiatur die Widerlegung jeder Blut-und-Boden-Ideologie, insofern der Eindruck, in der Heimat seien die Dinge „wie aus der Erde heraufgewachsen“ als Schein markiert wird. Er kontextualisiert den Text im zeitgenössischen Heimatdiskurs. Er beschreibt sie als

eine liebevoll ironisierende Auseinandersetzung mit einigen politisch und ideologisch vereinnahmten Versatzstücken des damals grassierenden Heimat-Geredes – Ewigkeit und Erde, fest Gegründetes und Altbewährtes, Rausch der Vertrautheit, Ruhe, Verlässlichkeit und Unverlorensein, ein Lebtage lang, Kirchlein, Quelle, Wald und Bächlein.²³

Aus heutiger Sicht nimmt es daher wenig wunder, dass der Text 21 Jahre nach seiner Erstveröffentlichung Aufnahme in Polgars nachexilischen Auswahlband *Begegnung im Zwielficht* von 1951 gefunden hat, der erst nach Polgars Rückkehr aus dem US-amerikanischen Exil erschienen ist. Die vom Autor vorgenommene Auswahl des Textes für diesen Band ist nicht anders denn als dessen Reaktualisierung im Lichte des nazideutschen Heimatwahns aufzufassen.

In der Zeit, aus der dieser Text stammt, ab Mitte der Zwanzigerjahre und bis zur Machtergreifung der Nazis, erlebte Polgar das größte „Maß an Wertschätzung und Enthusiasmus“:²⁴ „Es war eine Zeit öffentlicher Anerkennung und materieller Sicherheit. Seine Worte hatten, so schwerelos er sie zu machen wusste, Gewicht. Man hörte auf ihn, ohne ihn zu fürchten.“²⁵ Die Anerkanntheit und Popularität wurde ihm gerade auch seitens anderer Journalisten zuteil, „denn viele Feuilletonisten sahen in ihm wohl die Verklärung ihrer eigenen, meist glanzlosen Existenz – ihm war es gelungen, die Schwelle zwischen Journalismus und Literatur zu überschreiten.“²⁶ Das literarische Lob galt für Polgar jedoch bis ans Lebensende höher als das journalistische: „Anerkennung von anderen Schriftstellern, die ihn als ihresgleichen werteten, wog für ihn jede Lobpreisung als ‚Meister der kleinen Form‘ auf.“²⁷ Die Heterogenität von Polgars Textproduktionen fasst Marcel Reich-Ranicki mit der Bezeichnung „kurze Prosastücke“ zusammen:

²³ Müller: „Er wäre auf Besuch in der Heimat gewesen“, S. 64.

²⁴ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 12.

²⁵ Weinzierl: Poetische Kritik und die Prosa der Verhältnisse, S. 28.

²⁶ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 131.

²⁷ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 236.

Sein Werk ist umfangreich und einheitlich zugleich. Denn abgesehen von kabarettistischen Texten, die er zusammen mit Egon Friedell verfaßte, und von gelegentlichen Versuchen, die aus der Zeit vor 1914 stammen und nachher von ihm selber verworfen wurden, und abgesehen von späteren Auftragsarbeiten (meist Übersetzungen und Film-Drehbüchern), schrieb er lediglich kurze Prosastücke, für die er nur in Ausnahmefällen mehr als vier oder fünf Druckseiten benötigte. Sofern die Gegenstände dieser Prosastücke Theateraufführungen sind, mag man von „Kritiken“ oder „Rezensionen“ sprechen; alle übrigen kann man als „Feuilletons“ oder „Skizzen“ bezeichnen oder auch als „Betrachtungen“, bisweilen als „Geschichten“.²⁸

Damit deutet Reich-Ranicki einen Zusammenhang zwischen den Feuilletons und der Kurzprosa Polgars an. Weinzierl betrachtet den „Umweg über seinen Beruf als Theaterkritiker“ als die notwendige Bedingung für jene „Prosa, für die er in den 20er Jahren berühmt werden sollte und der man mit zureichendem Grund nachgesagt hat: Ihr Licht ,erhellte, ohne je zu blenden.“²⁹ Seine Prosatexte sind in diesem Sinne „Rezensionen des Lebens und von dessen Zumutungen“.³⁰ Wie Theaterrezensionen eine Theateraufführung zum Gegenstand haben, so bespricht die Kurzprosa realweltliche Erscheinungen, das „äußere Leben“. Sie enthält „das Extrakt von Komödien und Tragödien des Lebens“³¹ und betrachtet – mit oftmals komisierenden Strategien und zu einer „Parabelhaftigkeit“ stilisiert –³² verschiedene Facetten des bürgerlichen Lebens.

Im Jahr 1927 zog Polgar nach Berlin³³ und veröffentlichte nun bei Rowohlt, wo der Erfolg seiner Bände anhielt und er zum renommierten Literaten wurde: „Im Lauf von sieben Jahren, bis zur Wende 1933, folgte Band auf Band, summierte sich, was man ein Lebenswerk nennt, und er konnte dabei aus reichem Fundus schöpfen.“³⁴ Kurz nach dem Machtantritt der Nazis floh er der Warnung Berthold Viertel folgend nach Prag. Kurz darauf wurden alle in Berlin verbliebenen Mitarbeiter der *Weltbühne* verhaftet.³⁵ Vorerst fand er in Wien Zuflucht, hielt sich aber immer wieder in Zürich und Paris auf, wo er sich vergebens einen Einstieg ins Filmgeschäft erhoffte.³⁶ Am Tag des Anschlusses, am 11. März 1938, befand sich Polgar bereits in der Schweiz,³⁷ wo ihm allerdings die „Erwerbsbewilligung“ verweigert wurde: Die „Konkurrenzsituation unter Schweizer Literaten“ sei durch den Verlust ausländischer Absatzgebiete äußerst kritisch geworden,³⁸ weswegen keine neuen ausländischen Literat/innen zum inländischen Wettbewerb zugelassen wurden. Noch im Frühjahr 1938 floh er mit seiner Frau Lisl von Zürich weiter

²⁸ Reich-Ranicki: Vorwort, S. XXf.

²⁹ Weinzierl: Poetische Kritik und die Prosa der Verhältnisse, S. 21.

³⁰ Weinzierl: Poetische Kritik und die Prosa der Verhältnisse, S. 21.

³¹ Weinzierl: Poetische Kritik und die Prosa der Verhältnisse, S. 32.

³² Weinzierl: Poetische Kritik und die Prosa der Verhältnisse, S. 25.

³³ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 16.

³⁴ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 132.

³⁵ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 165.

³⁶ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 168.

³⁷ Philippoff: Ein moralischer Chronist seiner Zeit, S. 61.

³⁸ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 197.

nach Paris, wo er neben Sigmund Freud, Berta Zuckerkandl und Franz Werfel dem Beirat der *Zentralvereinigung österreichischer Emigranten* angehörte, einer Hilfsorganisation für Geflüchtete.³⁹

Beim Einmarsch der deutschen Truppen flohen die Polgars nach Marseille, von wo sie bei Ablauf der Aufenthaltsgenehmigung illegal über die Pyrenäen und weiter nach Lissabon entkamen.⁴⁰ Nach ihrer Überfahrt nach New York ließen sie sich zunächst in Kalifornien nieder.⁴¹ Da Polgar nur mangelhaft Englisch sprach, stellte sich für ihn die Sprache als „Hauptschwierigkeit“ dar. Mittels einer komisierenden Personifikation der Sprache klagt er noch 1952 in einem Brief an seinen Freund Willi Schlamm: „Was hätten die englische Sprache und ich für bezaubernde Kinder gezeugt, wenn das Luder mich erhört hätte!“⁴² Seine Texte fanden kaum Anklang bei amerikanischen Redakteuren,⁴³ sodass er nur selten Publikationsmöglichkeiten erhielt. Daraus dass er auf Übersetzer/innen angewiesen war, schloss er mit großer Unzufriedenheit, dass seine Texte im Akt der Übertragung an Qualität einbüßten.⁴⁴

In Hollywood wurde er unter anderem neben Alfred Döblin von Metro-Goldwyn-Mayer angestellt, die ihm durch Zusicherung eines einjährigen Vertrages überhaupt erst die Beschaffung des Visums für die USA ermöglicht hatten. Für die eigentliche Arbeit wurden sie jedoch gar nicht gebraucht, was die angestellten Exilschriftsteller erheblich frustrierte.⁴⁵ In seiner Kurzerzählung „Ein Jahr im Studio“ schildert Polgar diese Erfahrung humoristisch: „So verbrachten wir, von niemand gekränkt, ein Jahr auf dem gastfreundlichen ‚lot‘, zwar nicht beschäftigt, jedoch hierfür bezahlt. Kein idealer Zustand; aber weit besser, als wenn es umgekehrt gewesen wäre.“ (KS3 395) In einem Artikel für den *Aufbau* schreibt Polgar 1942 über das „Leben am Pazifik“:

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß es dem, dem es hier schlecht geht, besser schlecht geht, als es ihm unter gleichen persönlichen Umständen etwa in einer der grossen Städte des Ostens ginge. Er lebt hier in entschieden bequemen traurigen Verhältnissen als anderswo. (KS1 464)

Polgar bemisst hier komisierend die graduellen Unterschiede innerhalb der grundsätzlichen Traurigkeit der Exilexistenz, welche er im kalifornischen Klima für „bequemer“ hält als anderswo. Nur unter Anlegung dieses Vergleichsmaßstabes ringt er also dem für sich genommen gar nicht bequemen Zustand ironisierend etwas Positives ab.

³⁹ Warde: Alfred Polgar, S. 581.

⁴⁰ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 211.

⁴¹ Warde: Alfred Polgar, S. 582.

⁴² Polgar: Lieber Freund, S. 118.

⁴³ Warde: Alfred Polgar, S. 584f.

⁴⁴ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 216.

⁴⁵ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 214.

Kalifornien stellte sich für ihn beruflich als Sackgasse heraus, weswegen die Polgars im Herbst 1943 nach New York zogen. Doch auch dort ergaben sich kaum neue Publikationswege.⁴⁶ Nach Kriegsende bildeten schließlich Übersetzungen erfolgreicher amerikanischer Bühnenstücke ins Deutsche den Grundstock seines Einkommens.⁴⁷ 1945 erhielt Polgar die amerikanische Staatsbürgerschaft, die er bis ans Lebensende behielt –⁴⁸ die Entheimatung „verobjektivierte“ sich somit in diesem rechtsgültigen Akt. Gleichzeitig aber sehnte er sich zurück nach Europa, das er 1949 erstmals wieder aufsuchte.⁴⁹ Fortan und in den letzten Lebensjahren wohnte das Paar statt in einer eigenen Wohnung überwiegend im Hotel Urban in Zürich. Mehrfach besuchte es Österreich und Westdeutschland, zwei mal noch würden sie für je kurze Zeit in die USA zurückkehren, was Polgar in einem Brief kommentiert mit: „Ich habe keine Ahnung, ob ich [...] in's Exil gehe oder nach Hause. ‚Beides‘ dürfte die Antwort sein.“⁵⁰ Am 24. April 1955 starb er in Zürich.⁵¹

Insofern seine Remigration maßgeblich mit der Hoffnung auf Wiedergewinnung alter Publikationswege verknüpft war, erwies sie sich als relativ erfolgreich: Polgar schrieb wieder Theaterkritiken, Glossen und Zeitbetrachtungen für deutschsprachige Zeitungen wie die *Süddeutsche Zeitung*, die *Neue Zeitung*, den *Wiener Kurier* und das *Forum*, gelegentlich für *Der Monat* sowie für die New Yorker Exilzeitung *Aufbau*.⁵² Trotzdem erlangte er keine vollständige finanzielle Selbstständigkeit mehr.⁵³ Ein besonders ironischer Nachruhm Polgars besteht darin, dass die *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* zu seinem zehnten Todestag beschloss, einen „Alfred Polgar-Preis für die Kleine Form“ zu vergeben. Dieser wurde bis heute, wohl mangels geeigneter Kandidat/innen, kein einziges Mal verliehen – was Ulrich Weinzierl als die größte Ehre bezeichnet, die „die offizielle deutsche Literatur“ zu vergeben habe.⁵⁴

„Als sei der favorite son der Stadt heimgekommen“ – Polgars Remigrationserfahrung

„Es war Alfred Polgar, der auf die Frage, ob er gern in Wien lebt, geantwortet hat: ‚Ich bin überall ein bisschen ungem““,⁵⁵ so zitiert Georg Kreisler den deutlich älteren Schriftsteller, um seine Zustimmung zu und Anerkennung für dessen Witz auszudrücken. Für Polgar blieb das Verhältnis zu Wien ein gebrochenes, auch wenn die Stadt und insbesondere die Feuilletonteile der Zeitungen dem Heimkeh-

⁴⁶ Warde: Alfred Polgar, S. 588.

⁴⁷ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 228f.

⁴⁸ Philippoff: Ein moralischer Chronist seiner Zeit, S. 70f.

⁴⁹ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 230.

⁵⁰ Polgar: Lieber Freund, S. 69.

⁵¹ Warde: Alfred Polgar, S. 588.

⁵² Weinzierl: Alfred Polgar, S. 237.

⁵³ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 239.

⁵⁴ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 241f.

⁵⁵ Kreisler: Doch gefunden hat man mich nicht, S. 302.

rer einen großen Empfang bereiteten,⁵⁶ den er gleichwohl mit dem zeithistorisch bedingten Interesse an Symbolfiguren für das österreichische Kulturleben zu deuten wusste. In einem Brief vom August 1949 erstattet er Willi und Steffi Schlamm mit zynischem Witz Bericht:⁵⁷

Die Zeitungen (Spuren preussischen Jargons sind in ihrem verschmierten Wiener Deutsch hängen geblieben), Radio und so, machten ein Getue mit mir, als sei der favorite son der Stadt heimgekommen. In Österreich ist ein empfindlicher Mangel an zeitgenössischen Klassikern ausgebrochen, und da mußte ich eben aushelfen.⁵⁸

Polgar wähnt den Ruhm bei seiner Rückkehr in entschiedenem Missverhältnis zu dem Ruhm vor seiner Exilierung und deutet diese Diskrepanz mit der *Funktion*, die ihm nun *als Remigrant* zugedacht wird: In seinem Euphemismus vom „empfindliche[n] Mangel an zeitgenössischen Klassikern“ hält er zynisch fest, dass die NS-konformen Schriftsteller/innen im Zuge der Entnazifizierung als Repräsentant/innen des kulturellen Österreichs ausscheiden müssen. Wiederum euphemistisch fasst er seine Vereinnahmung als moralisch unbefleckter Nationalheld, der ungefragt in den Dienst an der kulturellen Identität des Landes gestellt wird, als eine Form der „Aushilfe“, die gar nicht in seiner Absicht liegt.⁵⁹ Mit dem öffentlichen Bestreben, seine Literatur als Manifestation der kulturellen Identität Österreichs einzugemeinden, wird die nationale Identität zugleich der Schriftstellerperson zugeschrieben, die er nicht zuletzt in Anbetracht seiner Erfahrungen mit der österreichischen Nation ablehnt.

Auch am sprachlichen Stil der Zeitungen wittert Polgar das Interesse an der Schaffung einer von Deutschland unterschiedenen nationalen Identität: Der journalistische Duktus wende sich im Lichte der programmatischen Abgrenzung vorrangig dem „verschmierten Wiener Deutsch“ zu, doch seien weiterhin versehentli-

⁵⁶ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 231.

⁵⁷ Die Briefzitate entstammen dem 1981 von Erich Thanner im Paul Zsolnay Verlag herausgegebenen Band *Lieber Freund! Lebenszeichen aus der Fremde*, der Briefe Polgars an das befreundete Paar Willi und Steffi Schlamm zusammenstellt. Willi Schlamm hatte 1933 die Herausgabe der *Weltbühne* übernommen, für die auch Polgar schrieb. Thanner: Der Gegenbeweis, S. 9.

⁵⁸ Polgar: Lieber Freund, S. 54f.

⁵⁹ Insofern ist Wulf Köpke zu widersprechen, der Polgar und Spiel als Beispiele nennt für den mangelhaften Empfang, der den Remigrationsschriftsteller/innen bereitet wurde: „Es ist auffallend, daß unter Schriftstellern das Heimweh nach Wien am stärksten war, obwohl ihr Empfang, offiziell, öffentlich und privat, und die Aufnahmebereitschaft der Verleger sehr zu wünschen übrig ließen, und obwohl in Österreich wie in Deutschland das Interesse von Lesern für die früher beliebten und bekannten Autoren denkbar gering blieb. Weitere Beispiele wären etwa Leo Perutz, Raoul Auernheimer, Alfred Polgar und Hilde Spiel, bei der der Wechsel von Anziehung und Abstoßung zwischen London und Wien zum Leben nach 1945 gehörte.“ Nicht der unzureichende Empfang, sondern die nationale Vereinnahmung, die sich in diesem Empfang ausdrückte, war für Polgar Grund zur Kritik – und in Spiels gläubiger Lesart der Ausweis eines neuen gesellschaftlichen Stellenwerts von Literatur. Köpke: Gibt es eine Rückkehr aus dem Exil? S. 354.

che „Spuren preussischen Jargons“ aufzufinden, die ein Indiz für den Zweck des Sprachwandels liefern: Nicht organisch durch ihren Gebrauch veränderte sich das österreichische Deutsch, sondern beschleunigt als gewollter Ausdruck eines „eigeneren“ österreichischen Nationalbewusstseins.⁶⁰ Polgars Duktus grenzt sich dagegen sowohl vom Preußischen als auch vom Wienerischen ab: Indem er sich mit dem amerikanischen Einsprengsel ironisch als „favorite son der Stadt“ bezeichnet, distinguiert sich sein Sprachgebrauch als nachexilischer: Der Gebrauch seiner Muttersprache ist vom Leben im fremden Sprachraum beeinflusst, ihre Vermengung verweist sprachlich auf das gegenwärtige Leben „zwischen den Stühlen“.

Als der Wiener Kulturstadtrat Viktor Matejka im Lichte von Polgars Aufenthalt in Wien vorschlug, ihn zum Ehrenbürger der Stadt zu machen, lehnte dieser ab.⁶¹ 1951 wurde ihm der „Preis der Stadt Wien für Publizistik“ zugesprochen, den er zwar annahm, aber nicht persönlich abholte:⁶² „Distanz zur ehemaligen Heimat, vor allem in politischen Belangen, kennzeichnet alle Stellungnahmen, die er teils privat abgab, teils den Lesern des *Aufbau* mitteilte“,⁶³ resümiert Weinzierl. Während sich Polgar also nicht im Namen einer national-kulturellen Identität vereinnahmen lassen wollte, hat Hilde Spiel in der Renaissance, die unter anderem Polgars Texte in der unmittelbaren Nachkriegszeit erlebten, umgekehrt die positiv zu wertende lokalpatriotische Rückbesinnung auf die Relikte einer einstmals „sprießenden“ literarischen Kultur Wiens gesehen:

Aber auch die Traditionen wurden gepflegt, wurden hervorgeholt wie verstaubte Bilder oder verrostete Kultgegenstände, die man nun desto andächtiger reinigte und ausstellte, weil das lange untersagt gewesen war. All die Verfemten, Schnitzler, Hofmannsthal, Polgar, Friedell – ihre Namen tauchten auf, ihre Bücher wurden wiedergelesen, ihre Stücke gespielt. [...] Es waren Ruinenblumen, die damals in Wien aus dem gequälten Erdreich wuchsen.⁶⁴

So beschreibt Hilde Spiel den Bezug auf die „künstlerischen Kräfte“ des vernationalsozialistischen Österreichs in der Nachkriegszeit als die erneut angemessene Würdigung der literarischen Qualitäten dieser Autor/innen, die nur aufgrund ihres Verbotes im Nationalsozialismus zwischenzeitig in Vergessenheit geraten seien. Dieser Deutung nach habe die nunmehrige *Unterlassung* des Verbots genügt, um der Literatur der Verfemten wieder gesellschaftliche Relevanz zu verschaffen. Dafür erwägt Spiel keinen positiv formulierten Grund,⁶⁵ wie Polgar einen solchen

⁶⁰ Auinger: Die FPÖ, S. 99.

⁶¹ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 232.

⁶² Weinzierl: Alfred Polgar, S. 236.

⁶³ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 233.

⁶⁴ Spiel: Zeit der Ruinenblumen, S. 116f.

⁶⁵ Mit ihrer einleitenden Frage erwägt sie den durch den Weltkrieg geläuterten Nationalcharakter als Agens der von ihr gewürdigten kulturellen Wiederbelebung Österreichs: „Muß es Kriege geben, müssen sie auch noch verlorengehen, damit ein Land, das den sinnlichen Genüssen eher zugeneigt ist als den geistigen, sich seiner künstlerischen Kräfte, seines großen

anführt, wo er suggeriert, dass das Anknüpfen an das künstlerische Leben vor dem „Anschluss“ in dem Dienst an der von Staats wegen gewünschten Abgrenzung gegenüber Deutschland und an der Schaffung einer als natürlich gedachten österreichischen Nationalidentität stand. In dieser Bezugnahme der kulturellen Öffentlichkeit tritt somit der stets legitimatorische Charakter der von Spiel gewürdigten „Traditionen“ zutage. Neben der Reaktualisierung der vier von ihr genannten modernen österreichischen Klassiker sei laut Spiel auch ein *neues* künstlerisches Leben entstanden, sodass die Nachkriegszeit in kultureller Hinsicht „dem dekadenten und blümeranten Ver Sacrum der Jahrhundertwende zumindest an Kraft und Zukunftshoffnung weit überlegen“ gewesen sei.⁶⁶

Zutreffend ist zweifelsfrei die erneute Beachtung, die Polgar nach dem Krieg zukommt: „Geehrt und als Zeuge großer Vergangenheit in kahler Gegenwart herumgereicht zu werden – an diesem Zustand sollte sich im Grunde kaum mehr etwas ändern.“⁶⁷ Entgegen Polgars *Zurückweisung* eben dieser Rolle als „favorite son der Stadt“⁶⁸ urteilt Weinzierl allgemein über die meisten österreichischen Exilschriftsteller/innen, sie hätten die patriotische Funktion, für die ihre Literatur instrumentalisiert wurde, willentlich eingenommen:

Gleich welcher ideologischer Richtung sie anhängen, ob sie an Habsburg oder an den Kommunismus glaubten – sie verteidigten die kulturelle Tradition Österreichs, das große Erbe eines kleinen, sogar von den Karten gelöschten Staates. [...] Sie waren außerordentliche und von niemandem bevollmächtigte Botschafter eines Landes, das nur mehr in ihren Köpfen existierte: als Erinnerung und als Vision.⁶⁹

Weinzierl setzt hier literarisches Schreiben mit dem Dienst an der eigenen, nicht ausgesuchten Herkunftsnation gleich, ohne ein Indiz dafür zu nennen, *wie* sich der unterstellte Patriotismus dieser „Botschafter“ des „anderen Österreichs“ literarisch geäußert habe.⁷⁰ Allein *dass* Exilschriftsteller/innen weiterschrieben, gilt Weinzierl als Beleg dafür, dass sie zwecks Verteidigung einer nationalen Kulturtradition schrieben. Derart klammert er aus, dass Kunstwerke erst durch das ihnen äußerliche Interesse, sie als Ausweise der kulturellen Vortrefflichkeit einer Nation aufzufassen, zu nationalen Kulturgütern werden; vorausgesetzt, die nationalistische Ideologie ist ihnen nicht schon explizit eingeschrieben.

Polgars geistige Distanziertheit zu Österreich fand ihren häufig komisierenden oder selbstironischen Ausdruck in unzähligen Bemerkungen in Kurztexten und Briefen, etwa indem er sie als einen Mangel auf *seiner* Seite herausstellte: „Und ich bin nicht im Stande, ein Zugehörigkeitsgefühl zu irgendwem oder irgendwas

Erbes und der Verpflichtung, die es ihm auferlegt, von neuem besinnt?“ Spiel: Zeit der Ruinenblumen, S. 113.

⁶⁶ Spiel: Zeit der Ruinenblumen, S. 113.

⁶⁷ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 237.

⁶⁸ Polgar: Lieber Freund, S. 54f.

⁶⁹ Weinzierl: Österreichische Schriftsteller im Exil, S. 574.

⁷⁰ Polgars Miniatur „Heimat“ ist als entschiedener Einwand hiergegen zu lesen.

in Europa aus meiner armen Seele herauszuquetschen“,⁷¹ schreibt er an die Schlamms. Und bereits zu früherem Zeitpunkt: „Seit 10. Juli residieren wir eine halbe Stunde abseits Salzburgs, inmitten schönster Landschaft, zwischen Bergwiesen in jeder Nuance von Grün mit echtem Wald dahinter, von Grillen und Nazis rings umzirpt.“⁷² So schafft er eine komische Parallele zwischen dem gleichförmigen Tönen der Insekten und dem Fortbestand eines ideologischen „Grundrauschens“ im ländlichen Idyll, mittels derer er die Altnazis diffamiert. In „Der Emigrant und die Heimat“ wird diese Situation mit düsterem Zynismus dargestellt: „Die zufällig nicht umgebracht wurden, müssen ihren Frieden machen mit denen, die zufällig nicht mehr dazu gekommen sind, sie umzubringen.“ (KS1 213) Während sich der *komisch konstruierte* Gegensatz zwischen Erscheinung und Wesen aufhebt, weil sich ihr Zusammenschluss am realen Gegenstand selbst aufhebt – Nazis sind keine Insekten –,⁷³ besteht der *zynische* Gehalt des Gegensatzes darin, dass sich dieser nicht in sein Gegenteil verkehrt und damit vernichtet, sondern dass sich dieser als real erweist und somit außerhalb der Konstruktion fortbesteht: Dass die Täter des NS-Regimes in Deutschland und Österreich neben dessen überlebenden und zurückgekehrten Opfern leben, wird durch deren Rollen in der bürgerlichen Gesellschaft kaschiert und von Polgars Zynismus aufgedeckt, der also den realen Widerspruch kennzeichnet zwischen dem, was tatsächlich ist, aber vermeintlich nicht sei. „Doch in Wahrheit ist der Zynismus auch hier ein Effekt der Wirklichkeit“,⁷⁴ pointiert Bernhard Fetz in Bezug auf Albert Drach.⁷⁵

Nach einem Deutschlandaufenthalt schreibt Polgar: „Wir sind *selig*, aus der bedrückenden deutschen Atmosphäre draußen zu sein [...]“.⁷⁶ Die Staaten des ehemaligen Großdeutschlands kamen für ihn als Lebensort nicht mehr in Frage. Aufgrund seiner ökonomischen Zwangslage hielt Polgar die Rückkehr nach Europa aber selbst im Lichte der ernüchternden Seiten seiner Remigrationserfahrung für eine richtige Entscheidung: „Dennoch war's richtig, daß wir die Europareise forciert haben. Schon, d. h.: vor Allem, wegen jener Schillinge und Mark.“⁷⁷ 1952 klingt bereits größeres Unbehagen hinsichtlich des Lebens in Europa an: „Fände mein Zeug [in Amerika] eine Spur von Interesse bei Verlegern oder Magazinen – ich wäre längst wieder drüben.“⁷⁸ Und etwas später: „Sonst gar nichts Neues von uns. Wir haben Heimweh nach Amerika, und ich brauche Europa! Als Feld der Arbeit und des Erwerbs. Das Richtige wäre: Winter in N.Y., Sommer in Europa. Aber vor das Richtige haben die Götter das Checkbuch gesetzt.“⁷⁹ Polgar benennt das für ihn entscheidendste Motiv bei der Wahl seines Lebensortes: Nicht der bloß

⁷¹ Polgar: Lieber Freund, S. 98.

⁷² Polgar: Lieber Freund, S. 55.

⁷³ Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III, S. 113f.

⁷⁴ Fetz: Nachwort, S. 230.

⁷⁵ Weitere Reflexionen auf den Zynismusbegriff vgl. Kapitel 5.4

⁷⁶ Polgar: Lieber Freund, S. 61.

⁷⁷ Polgar: Lieber Freund, S. 55.

⁷⁸ Polgar: Lieber Freund, S. 122.

⁷⁹ Polgar: Lieber Freund, S. 129.

subjektive Bezug auf Heimat- und Exilland entschied über den räumlichen Verbleib des Exilanten, sondern das aufgezwungene Kalkül hinsichtlich des größten materiellen Erfolgs, aus dem als Ergebnis wiederum das Leid entstand, an einem eigentlich missliebigen Ort leben zu müssen. Für Polgar wurde die Schweiz daher zum „Kompromissort“.

„So viel Gewesenes geistert um das Jetzige“ – Nachexilische Prosa-miniaturen

Polgars Veröffentlichungen nach 1945, seine letzten Bände überhaupt, sind Auswahlbücher mit Prosaminiaturen und Aphorismen, die neben neu entstandenen auch ältere Texte aus vergriffenen Büchern enthalten. Über Polgars prosaische Betrachtungen urteilte Reich-Ranicki, sie gehörten in ein „Werk, das sich so unauffällig darbietet“ und auf allzu Offensichtliches verzichtet habe: „Ruhig und gedämpft ist das Licht, das von der Prosa Alfred Polgars ausgeht: Es erhellt, ohne je zu blenden“, ⁸⁰ so lautet das seinerseits poetisch formulierte Urteil Reich-Ranickis. Das „allzu Offensichtliche“ findet sich bei Polgar aus dem Grund nicht, da er zumeist einen expliziten Zeitbezug vermied, seinen Miniaturen stattdessen eine zeitenthobene Sprache und zeitenthobene Inhalte verlieh. Für die nachexilischen Zusammenstellungen folgt daraus, dass angesichts der gewandelten weltpolitischen Konstellation der jeweilige historische Kontext des einzelnen Texts nicht immer ohne Weiteres festzustellen ist, wenn aus einem Text nicht klar hervorgeht, ob dieser vor oder nach den Zäsuren 1933, 1938 und 1945 situiert ist. Sigurd Paul Scheichl moniert daher noch 2006: „Derzeit weiß man nicht einmal genau, was Polgar nach dem Mai 1945 bzw. nach der Rückkehr nach Europa (1949) geschrieben und wo er es veröffentlicht hat.“ ⁸¹ In vereinzelt Fällen trifft der Befund durchaus zu, im Wesentlichen aber ist es das Verdienst der von Reich-Ranicki und Weinzierl gemeinsam herausgegebenen sechsbändigen *Kleinen Schriften*, die zuerst 1982, in letzter Fassung 2004 erschienen sind und die für die meisten von Polgars Kurztexten das jeweilige Datum der Erstveröffentlichung nennen. Zusätzliche Schwierigkeiten entstehen jedoch einerseits dadurch, dass Polgar seine Texte häufig für eine spätere Publikation überarbeitete, und andererseits dadurch, dass so mancher zu früherem Zeitpunkt verfasste Text durch seine spätere Publikation eine Aktualisierung erfährt: Indem der bewusst gesetzte Veröffentlichungszeitpunkt die Aktualität des Textes *behauptet*, entsteht ein neuer Zeitbezug, der vom allgemein gefassten Inhalt der Texte mitgetragen wird.

Polgars „im“ Nachexil veröffentlichten, aber nicht vollständig im Nachexil verfassten Sammelbände sind: *Anderseits* (1949 im Querido Verlag erschienen), *Begegnung im Zwielficht* (1951 im Lothar Blanvalet Verlag erschienen), *Standpunkte* (1953 bei Rowohlt erschienen) und *Im Lauf der Zeit* (1954 ebenfalls bei Rowohlt erschienen). Auch nach Polgars Tod 1955 erschienen noch einige zusammengestellte Bände, darunter etwa der 1979 von Ulrich Weinzierl im Löcker

⁸⁰ Reich-Ranicki: Vorwort, S. XXXII.

⁸¹ Scheichl: Alfred Polgar nach 1945, S. 201f.

Verlag herausgegebene Band *Taschenspiegel*. Die meisten der in diesen Bänden enthaltenen Prosaminaturen lassen das Zeitgeschehen wie überhaupt politische Themen unberührt; sie beinhalten fast durchweg komische „Rezensionen des Lebens“.⁸² Die Miniaturen, die die spezifische Situation des Remigranten auf komische Weise zum zentralen Gegenstand haben, stellen eine Besonderheit und nicht die Regel in Polgars Werk dar.

Ein Beispiel für den „wenig aggressiven, eher spielerischen Humor“,⁸³ der Polgar von Eva Philippoff attestiert wird, liefert eine besonders kurze Miniatur aus *Begegnung im Zwielicht*:

Wiedersehen mit alten Bekannten. Eine Autorität in Sachen menschlicher Beziehungen, Goethe, vermerkt: „Alte Freunde muß man nicht wiedersehen. Man versteht sich nicht mehr mit ihnen, jeder hat eine andere Sprache bekommen. Man trübt sich das Bild des früheren Verhältnisses.“ Wenn es schon mit alten Freunden so geht, wie erst mit alten Bekannten!

Nicht ganz so traurig ist es bestellt um das Wiedersehen mit den alten Bekannten aus Mauer- und Pflastersteinen, mit Häusern und Straßen daheim. Wieder durch diese Straßen zu gehen, nach langen schicksalsvollen Jahren des Fortgewesenseins, weckt kuriose Empfindungen, wunderlich gemischt aus Entfremdung und Vertrautheit. Mir zum Beispiel war's jetzt in Wien zumute, als wäre ich in einer fremden Stadt, die mich oft, wohl- und wehtuend lebhaft, an Wien erinnerte.⁸⁴

Bezugnehmend auf eine seinerseits komische Äußerung Goethes – derzufolge in Anbetracht einer bloß vermuteten Entfremdung zwischen einstmalen engen Freund/innen von einem Wiedersehen partout abzusehen sei, damit die Erinnerung an die als positiv erfahrene Beziehung, an die ein Anknüpfen a priori ausgeschlossen wird, gar nicht erst getrübt werden *könne* – bringt Polgar die Unterscheidung zwischen Freund/innen und Bekannten als Verschärfung des Goetheschen Diktums ins Spiel: *Erst recht nicht* müsse man einen Menschen wiedersehen, mit dem man bloß bekannt statt befreundet war. Dies gelte jedoch nicht, wenn es sich statt um einen Menschen um eine Stadt handle, „den alten Bekannten aus Mauer- und Pflastersteinen, mit Häusern und Straßen“, wie der zweite Absatz nun einlenkt: Das Wiedersehen mit einer Stadt, die man nie wirklich gemocht („alte Freunde“), aber zumindest gut gekannt hat („alte Bekannte“), sei nämlich durch eine gegensätzliche Mischempfindung „aus Entfremdung und Vertrautheit“ charakterisiert. Die Vertrautheit, die sich aus der an dem Ort stattgefundenen Eingewöhnung des Subjekts ergibt, wird durch die Fremdheit, die sich wiederum sowohl aus der langjährigen Abwesenheit wie aus den währenddessen vollzogenen Veränderungen des Ortes ergibt, derart infrage gestellt, dass die Stadt nurmehr als ähnliche, aber nicht als identische aufgefasst wird: als eine eigentlich fremde Stadt, die nach der Rückkehr sowohl positiv wie negativ erfahrbar ist. Dass diese ambivalenten Erfahrungen mit der Heimatstadt, die der Ich-Erzähler in seinem Falle schließlich

⁸² Weinzierl: Poetische Kritik und die Prosa der Verhältnisse, S. 21.

⁸³ Philippoff: Ein moralischer Chronist seiner Zeit, S. 300.

⁸⁴ Polgar: *Begegnung im Zwielicht*, S. 238f.

als Wien zu erkennen gibt, mit der Erfahrung von Verfolgung und Exil zusammenhängen, macht der Text nicht explizit: Da der Hinweis auf die „langen schicksalsvollen Jahre des Fortgewesenseins“ den Grund für die Abwesenheit verunklart, setzt dieser das Wissen um den zeithistorischen Kontext des Textes voraus, welches die *Verunklarung als Euphemismus* zu entlarven vermag und dadurch den „kuriosen Empfindungen“, d.i. der Dialektik von Vertrautheit und Fremdheit in der erneut aufgesuchten Heimatstadt, ihre existenzielle Wucht verleiht.

In Polgars nachexilischen Texten finden sich häufig derartige Anspielungen auf die Zeitläufte, die zwar nicht selbst zum zentralen Gegenstand werden, jedoch als historischer Kontext für das Verständnis von Belang sind. Auch hierin zeigt sich folglich eine Gemeinsamkeit zwischen dem Feuilletonisten und dem Kurzprosa-Exilautoren: Die Prosaminiaturen setzen genau wie die Zeitungsfeuilletons die Aktualität des Geschriebenen voraus. Dies zeigt sich auch in der Miniatur „Städte, die ich nicht erreichte“, die erstmals in kürzerer Form bereits 1927 im *Berliner Tageblatt* veröffentlicht, später jedoch für den Auswahlband *Im Lauf der Zeit* von 1954 überarbeitet wurde, wie an den genannten Jahreszahlen abzulesen ist: „Die Sache ereignete sich 1932, in grauer Vorzeit also, die allerdings, von späterher besehen, himmelblau erscheint [...]“ (KS2 272) Hier wird nicht einfach auf das frühere Ereignis rekurriert, der Rückgriff ist bereits überformt durch das Wissen um die folgenden politischen Entwicklungen.⁸⁵ Ohne das Grauen zu benennen, das zwischen dem Erzählzeitpunkt und dem früheren Ereignis liegt, wird es durch den relativen Maßstab evoziert: Zwar war die „graue Vorzeit“ gar nicht „himmelblau“, doch im Angesicht des Folgenden („von späterher besehen“), *erscheint* sie jetzt himmelblau.

Der Kurztext, der nacheinander die Städte Karlsbad, Zara und Linz behandelt, die der Erzähler alle „nicht erreichte“, endet mit der Pointe: „Bis März 1938 lag Linz in Oberösterreich, dann lag es im Gau Oberdonau, und jetzt liegt es in der amerikanischen Zone. Viel kommen die Städte herum neuerdings.“ (KS2 274) Das zeitliche Nacheinander verschiedener Hoheiten an *einem* Ort gibt der Erzähler hier als je *verschiedene geografische* Lagen aus: So als seien es nicht gewaltvoll durchgesetzte territoriale Herrschaftsansprüche, die die Städte „im Lauf der Zeit“ in verschiedene Machtgebiete verlegen, sondern die Städte selbst, die sich beim Herumkommen den als immobil gedachten Gewalten subsumieren. Indem unmittelbar hervortritt, dass Städte nun mal nicht herumkommen können, legt diese entlarvende Komik den Schluss auf die dieser Subsumtion innewohnenden Gewalt nahe, die notwendigerweise dazugehört, wenn herrschaftliche Ansprüche auf Städte umkämpft und gewaltmonopolistisch gesichert werden.

Die Miniatur „Sentimentaler Besuch“, die erstmals im Mai 1950 im *Aufbau* und dann erneut im Band *Begegnung im Zwielicht* erschienen ist, hat das Grab einer Freundin des Erzählers zum Thema, das dieser nach langer Zeit wieder be-

⁸⁵ In diesem Sinne avanciert der Satz aus Polgars Prosaminiatur „Heimat“ gewissermaßen zum ästhetischen Motto seiner nachexilischen Texte: „so viel Gewesenes geistert um das Jetzige, so viel Altes blickt durch das Neue [...]“ (KS3 16)

sucht. Dabei fällt der identische Satz über die „graue[] Vorzeit, die allerdings, von später her besehen, himmelblau erscheint“ (KS3 263), der gewissermaßen als Subtext aller retrospektiven Reflexionen auf die vorfaschistische Zeit fungiert. Im Weiteren benennt der Ich-Erzähler die gerade vergangene Zeit wiederum im euphemisierenden Ton als „ein erlebnisvolles Jahrzehnt, das viel Material in die Webmaschine des Gedächtnisses geschafft hatte.“ (KS3 265) Insofern das in dieser Zeit stattgefundenen Grauen bereits aufgerufen ist, wird deutlich, dass keine positiven „Erlebnisse“ erinnert werden, sondern dass mit dem „Material in [der] Webmaschine des Gedächtnisses“ vielmehr erschütternde, mithin traumatisierende Erfahrungen gemeint sind.

Das Prinzip der Euphemisierung setzt sich fort, wenn der Erzähler schildert, er sei ab 1938 „aus sozusagen zeitgeschichtlichen Gründen nicht mehr in persona zu ihr hin, nur noch in Gedanken.“ (KS3 263) Die Euphemisierung wird durch den Zusatz „sozusagen“ markiert, der die Attribuierung „zeitgeschichtlich“ als eine bloß ungefähre einschränkt: Tatsächlich ist ja nicht einfach die abstrakte Zeitgeschichte als Exilursache zu begreifen, sondern die handelnden Subjekte, die die Geschichte „machen“. In einer Sprache der Sachlichkeit konstatiert der Erzähler weiter, „die Zahl der Freunde, die zu beweinen war, wuchs in gespenstischer Progression“ (KS3 263), und bezieht sich im Weiteren auf den „alten Doktor Kramer“, der „ins Lager abgereist worden war“ (KS3 264), dessen passives Prädikat, das sprachlich gar nicht passivisch existiert, wiederum euphemistisch auf die Brutalität deutet, die dieser in Wahrheit durch dafür verantwortliche Akteure erfahren hat. Einerseits also untertreibt der Erzähler und verkleinert die Drastik des Thematisierten, andererseits aber indiziert er hinreichend die Eigentlichkeit des Thematisierten, sodass sich die durch die Untertreibung hervortretende Diskrepanz zwischen der verkleinerten und der realen Drastik vernichtet.

Dieses Verfahren zeigt sich auch, wo er den Verbleib der Angehörigen seiner verstorbenen Freundin benennt: „Freilich befanden sich keine Angehörigen mehr in M. Vor elf Jahren waren sie weggezogen, ein Teil geradewegs ins Jenseits, nicht aus Bedürfnis nach Ortswechsel; ein Teil über den Großen Teich, nicht aus unbezwinglicher Amerikasehnsucht.“ (KS3 266) Zunächst euphemisiert der Erzähler den Tod und das Exil der Angehörigen mit den Wendungen „ins Jenseits“ und „über den Großen Teich“ und kaschiert derart die ihnen innewohnende Gewalt: Beide Geschehnisse subsumiert er derart unter das von seinen Ursachen getrennte Resultat „weggezogen“. Die Ursachen für diese „Ortswechsel“ erwägt er damit auf Seiten eben dieser „Weggezogenen“ als den Handelnden und nennt ausschließlich die Gründe, die *nicht* ausschlaggebend waren: Selbstmordgedanken werden als „Bedürfnis nach Ortswechsel“ und die Flucht ins rettende Ausland als „unbezwingliche Amerikasehnsucht“ maskiert. Indem der Erzähler diese Gründe also ausschließt, verdeutlicht er, dass die „Weggezogenen“ nur als in Reaktion handelnde Subjekte auftreten, und legt so die Fährte hin zu dem Schluss, dass diese äußerlichem Zwang ausgesetzt waren, d.i. vertrieben oder ermordet wurden. „Die einzige, die dableib, war Barbara“ (KS3 266), hält der Erzähler fest und meint damit die bereits vor dem Naziterror verstorbene Freundin.

Diese Beispiele einiger Passagen aus Polgars nachexilischen Publikationen erhellen, in welchem Sinne von ihm als dem „Untertreiber schlechthin“⁸⁶ gesprochen wird und dass sein charakteristisches Stilmittel der komisierenden Abschwächung auch noch in seinen späten Texten auffindbar ist, die das Geschehen der Jahre 1933 bis 1945 in sich aufgenommen haben und sich entweder auf die nachexilische Gegenwart beziehen oder qua Reaktualisierung auf diese bezogen werden.

⁸⁶ *Der Untertreiber schlechthin* ist der Titel eines 2007 von Evelyne Polt-Heinzl und Sigurd Paul Scheichl herausgegebenen Sammelbandes über Alfred Polgar.

4.2 Der geschwätzige Zynismus der Täter/innen – „Gespräch mit Frau Koch“ (1948)

Alfred Polgars kurzer Prosatext „Gespräch mit Frau Koch“ erschien erstmals am 8. Oktober 1948 im *Aufbau* und stammt somit noch aus der Zeit vor Polgars erster Rückreise nach Europa. Wie auch in anderen Texten, die er nach dem Krieg für den *Aufbau* schrieb, setzte sich Polgar hierin mit den Geschehnissen im Nationalsozialismus sowie deren gegenwärtigen Nachwirkungen auseinander, wie sie in den USA bekannt wurden.¹ Dazu zählten insbesondere die unmittelbar nach dem Krieg in Deutschland stattfindenden Kriegsverbrecherprozesse und die durch sie aufkommende Schuldfrage. Diese Prozesse gehören in zweierlei Hinsicht in die nachexilischen Diskurse: Mit einem auf die Zukunft gerichteten Blick konnten aus den Geschehnissen Urteile über die Umstände im ehemaligen Nazideutschland abgeleitet werden und sich für die Exilant/innen so mitunter auch der subjektive Bezug auf das Land der Täter/innen entscheiden, wie nicht zuletzt die Veröffentlichung von Polgars Text in der amerikanischen Exilzeitung zeigt. Mit einem auf die Vergangenheit gerichteten Blick wiederum wurde aus der Thematisierung des Ausmaßes der faschistischen Gewalt nun das *Wovon* der Flucht mit seinen brutalsten Konsequenzen augenfällig.

Wie der Titel indiziert, handelt der Kurztext von einem Gespräch und steht damit im Kontext einer ganzen Reihe von Gesprächen, die Polgar zum titelgebenden Stoff einiger seiner Miniaturen machte: „Sentimentales Gespräch“, „Gespräch über das Alter“, „Gespräch über Aberglauben“, „Gespräch mit Judith“ und nicht zuletzt das „Gespräch mit einem Meister“, das im folgenden Kapitel betrachtet wird. Dass das fiktive „Gespräch mit Frau Koch“ in keinem der zu Lebzeiten von Polgar selbst zusammengestellten Auswahlbänden erschien, mag seinen Grund in der Zeitgebundenheit des Textes haben, dessen Inhalt schon bald nach seiner Veröffentlichung nicht mehr aktuell war. Konnte 1948 noch die Unmissverständlichkeit vorausgesetzt werden, um welche Frau Koch es sich handelte, so sind spätestens heute einige Erläuterungen über Ilse Koch, die Frau des SS-Standartenführers und Kommandanten des Konzentrationslagers Buchenwald, Karl Otto Koch, vonnöten, um den zynischen Witz zu erklären, mit dem sich das erzählende Ich auf die ihr unterstellten Taten sowie auf den Hergang vor dem US-amerikanischen Militärgericht bezieht.

Zur historischen Person Ilse Koch

Als Polgars Text erschien, war Ilse Koch international als die „Hexe von Buchenwald“ berüchtigt. Vor der Verhandlung ihres Falles vor dem amerikanischen Militärgericht berichteten die Medien, dass sie während ihres Aufenthalts in Buchenwald ihrer Vorliebe für gegerbte tätowierte Menschenhaut nachgegangen sei, aus der sie angeblich einen Lampenschirm, Taschen und andere Gegenstände herstellen ließ. Mehr als vierzig Häftlinge seien ihrer Tätowierungen wegen getötet und

¹ Oswalt: Art. ‚Polgar, Alfred‘, S. 407.

gehäutet worden.² Seit den frühesten Berichten über ihre Rolle im KZ wurde Koch mit der Fetischisierung tätowierter menschlicher Häute in Verbindung gebracht. Zeugenberichte über sie betrafen gewöhnlich ihren Sadismus und ihr Sexualleben:³ Koch, die als jung und hübsch galt, habe die Häftlinge oftmals durch aufreizende Kleidung zu provozieren versucht. Schenkten die sexuell enthaltsamen KZ-Insassen ihr daraufhin Aufmerksamkeit, habe sich Koch ihre Gefangenenummern notiert, woraufhin sie brutal bestraft worden seien.⁴ Auch für die Befriedigung ihrer sexuellen Gelüste habe sich Koch, die für nymphoman gehalten wurde, einige ausgewählte Häftlinge dienstbar gemacht.⁵ In der unmittelbaren Nachkriegszeit, in der die juristische Aufarbeitung der NS-Zeit durch die alliierten Mächte begann, wurde sie auf eben dieser Informationsgrundlage zum „Symbol enthemmter Gewaltanwendung“,⁶ als welches sie in Polgars Text auftritt.

Schon zu NS-Zeiten war das Ehepaar Koch ins Visier der Justiz geraten. Weil sich Karl Koch am Eigentum der Lagerinsassen bedient hatte, indem er ihnen hohe Geldbeträge und Schmuck abnehmen sowie Klumpen aus dem Zahngold ermordeter Häftlinge herstellen ließ,⁷ wurde er bereits 1941 durch höhere SS-Ränge festgesetzt, die die Maxime der „sauberen SS“ verletzt sahen. Nach einer Intervention befreundeter Spitzenfunktionäre bei Heinrich Himmler kam er bald wieder frei, wurde jedoch von Buchenwald in das Lager Majdanek wegversetzt.⁸ 1943 wurde Karl erneut – und diesmal zusammen mit seiner Frau – aufgrund der Art seiner Lagerleitung, die Korruption und Mord beinhaltete, von den Nazis inhaftiert.⁹ Karl wurde 1944 vom SS-Gericht zu Tode verurteilt und kurz vor Kriegsende getötet, während Ilse mangels Beweisen wieder freigelassen wurde.¹⁰

Im April 1947 begann vor dem amerikanischen Militärgericht der Prozess gegen Ilse Koch: Zwar wurden im befreiten Lager Buchenwald tatsächlich Hautstücke gefunden, die den realen Hintergrund der Anschuldigungen bezeugten, doch konnte nicht nachgewiesen werden, dass diese auf Veranlassung der Kommandantengattin hergestellt wurden.¹¹ Auch sei nach Aussage der amerikanischen Militärbehörden der oft erwähnte Lampenschirm verloren gegangen.¹² Betont wurde jedenfalls, sie habe die Lagerverhältnisse gekannt und viele Häftlinge, die ihr in irgendeiner Weise unangenehm auffielen, dem Lagerpersonal gemeldet, woraufhin diese schweren Misshandlungen, häufig mit Todesfolgen, ausgesetzt waren.¹³

² Przyrembel: Der Bann eines Bildes, S. 245.

³ Smith: Die „Hexe von Buchenwald“, S. 59.

⁴ Smith: Die „Hexe von Buchenwald“, S. 60.

⁵ Eichmüller: Der „Ilse Koch-Prozess“ in Augsburg 1950/51, S. 94.

⁶ Przyrembel: Der Bann eines Bildes, S. 246.

⁷ Eichmüller: Der „Ilse Koch-Prozess“ in Augsburg 1950/51, S. 92.

⁸ Eichmüller: Der „Ilse Koch-Prozess“ in Augsburg 1950/51, S. 92.

⁹ Smith: Die „Hexe von Buchenwald“, S. 65.

¹⁰ Eichmüller: Der „Ilse Koch-Prozess“ in Augsburg 1950/51, S. 93.

¹¹ Przyrembel: Der Bann eines Bildes, S. 246.

¹² Przyrembel: Der Bann eines Bildes, S. 252.

¹³ Eichmüller: Der „Ilse Koch-Prozess“ in Augsburg 1950/51, S. 114.

Die juristische Verteidigung Kochs baute maßgeblich auf ihren Freispruch im SS-Prozess gegen ihren Mann auf. Sie selbst betonte, sie fühle sich frei von Schuld, was sich schon daran zeige, dass sie sich auch vor der Justiz hätte verstecken können. Während derweil der ihr feindlich gesonnene Pressespiegel immense Ausmaße annahm,¹⁴ betonte sie, sie sei stets bloß Hausfrau und Mutter gewesen.¹⁵

Weiter stellte sich heraus, dass Ilse Koch während ihrer Gefangenschaft schwanger geworden war.¹⁶ Weil nur wenige amerikanische Offiziere Zugang zu Ilses Zelle hatten, reagierte die Öffentlichkeit mit der Vermutung, ein amerikanischer Soldat müsse der Vater sein.¹⁷ Der offiziellen Version der Armee nach handelte es sich jedoch um den mit Koch vertrauten Mithäftling Fritz Schaeffer, dem es gelungen sei, durch einen Tunnel in ihre Zelle zu gelangen. Die Anklage hatte also gewisse Schwierigkeiten zu überwinden: Zum einen erschien es nun umso schwieriger, für eine schwangere Frau ein Todesurteil zu erwirken,¹⁸ zum anderen konnte Koch der Besitz all der von der Presse ständig erwähnten Gegenstände aus Menschenhaut nicht nachgewiesen werden, während sich aber die Öffentlichkeit aufgrund ihrer häufigen medialen Erwähnung bereits die feste Meinung zugelegt hatte, dass wenigstens das moralische Prozessergebnis vor Beweisaufnahme feststehe.¹⁹

Am 14. August 1947 wurde schließlich das Urteil verkündet, das auf lebenslängliche Haftstrafe lautete. Ein Richter soll dabei die Bemerkung gemacht haben, Koch sei der Todesstrafe tatsächlich nur entgangen, weil sie schwanger war.²⁰ Bald aber reichte ein amerikanisches Revisionskomitee Empfehlungsdokumente für eine Strafmilderung ein, nachdem Zweifel an gewissen Zeugenaussagen aufgetreten waren und sich deutlicher gezeigt hatte, dass die Beweislage unzureichend war. General Lucius D. Clay, Kommandant der US-Truppen im europäischen Raum, akzeptierte die Dokumente und setzte das Strafmaß, beginnend im Oktober 1945, auf vier Jahre herunter. Kochs Freilassung war damit auf den Oktober 1949 festgelegt.²¹ Polgars Text ist als eine unmittelbare literarische Stellungnahme zu dieser Strafmilderung zu lesen und hat daher lediglich die zu dieser Zeit von der Presse thematisierten und in den USA zugänglichen Informationen zur Grundlage.

Erst nach Veröffentlichung von Polgars Text, in den Jahren 1950/51, als Koch die durch das amerikanische Gericht verhängte Freiheitsstrafe abgesessen hatte, bemühten die deutschen Behörden ein eigenes Verfahren:²² Bei diesen Augsburger Prozessen wurde Koch nun zu lebenslanger Haft und dauernder Aberkennung

¹⁴ Smith: Die „Hexe von Buchenwald“, S. 116f.

¹⁵ Smith: Die „Hexe von Buchenwald“, S. 118.

¹⁶ Smith: Die „Hexe von Buchenwald“, S. 118.

¹⁷ Smith: Die „Hexe von Buchenwald“, S. 119.

¹⁸ Smith: Die „Hexe von Buchenwald“, S. 121.

¹⁹ Smith: Die „Hexe von Buchenwald“, S. 125.

²⁰ Smith: Die „Hexe von Buchenwald“, S. 136.

²¹ Smith: Die „Hexe von Buchenwald“, S. 142f.

²² Mauz: Die Kommandeuse und die Kollektivschuld, S. 52.

der bürgerlichen Ehrenrechte verurteilt. Am 2. September 1967 nahm sie sich im Gefängnis das Leben.²³

Polgars fiktive Prosaminiatur als Beitrag zur öffentlichen Debatte um die Kriegsverbrecherprozesse

Angesichts des Umstands, dass der Text zu einer Zeit veröffentlicht wurde, in der Ilse Koch vorrangig unter dem Schmähnamen der „Hexe von Buchenwald“ bekannt war, ist bereits der Titel der Erzählung „Gespräch mit Frau Koch“ signifikant: Aus der singulär monströsen Frauenfigur, als die Ilse Koch galt (und auch in Polgars Erzählung gilt), wird andeutungsweise die gewöhnliche deutsche Frau mit einem gewöhnlichen deutschen Nachnamen, als die sich Koch selbst immer wieder bezeichnete. Während der Auftakt des ersten Satzes noch die falsche Fährte stützt, es handle sich um das Stereotyp der deutschen Hausfrau und Mutter macht der Fortgang unmissverständlich klar, um *welche* Frau Koch es sich handelt:

Ich erkundigte mich nach dem Baby, dessen Mutter während ihrer Untersuchungshaft zu werden Frau Koch die gute Idee gehabt hatte. Und offenbar auch ausreichende Gelegenheit. Der Einfall rettete sie vor dem Galgen, die Gerechtigkeit ließ es bei lebenslänglichem Kerker bewenden, und die gegenteilige Instanz setzte die Strafe auf vier Jahre herab, von denen drei als verbüßt gelten. Frau Koch spricht von dem Sprößling, dem sie (und der ihr) das Leben geschenkt hat, mit begreiflicher Sympathie. Ob das Kindchen ihr nachgerät, konnte sie noch nicht sagen, da es die mütterlichen Talente, falls es diese geerbt hatte, vorerst nur an Käfern zu erproben in der Lage sei. (KS1 230)

Der Ich-Erzähler, der das fiktive Gespräch mit Ilse Koch führt und dieses durch seine Fragen einem Interview gleich lenkt, ist sich gewiss, dass die in Gefangenschaft eingetretene Schwangerschaft von Ilse Koch als Mittel ihrer Begnadigung initiiert wurde. Weder aus einem Kinderwunsch noch als ungeplante Folge, sondern aus Kalkül („gute Idee“) sei sie schwanger geworden. Damit zieht er das von Ilse Koch nach außen hin gepflegte Selbstbild als Hausfrau und Mutter in Zweifel. Indem die „offenbar auch ausreichende Gelegenheit“ angesprochen wird, wird auf die Haftbedingungen verwiesen, die ihr erst ermöglichten, ihr Kalkül erfolgreich umzusetzen. Die juristischen Reaktionen werden in den beiden *konträren* Abstraktionen „Gerechtigkeit“ und „die gegenteilige Instanz“ personifiziert, die sich tatsächlich auf die *gleiche* Instanz beziehen, nämlich das amerikanische Militärgericht: Das erzählende Ich kritisiert den Beschluss zur Herabsetzung der Freiheitsstrafe auf vier Jahre als nicht der Gerechtigkeit entsprechend. Der Text teilt damit die Stoßrichtung der amerikanischen Presse, in der „die Resonanz auf die Urteils-milderung [...] bis auf einige vereinzelte Stimmen vernichtend war.“²⁴

Die „begreifliche“ Sympathie“ der Mutter zu ihrem Kind komisiert der Erzähler, indem er sie nicht als natürliche Mutterliebe begreift, sondern bloß zynisch als die sich am Kind vergegenständlichende Freude über das Gelingen ihres Kalküls,

²³ Eichmüller: Der „Ilse Koch-Prozess“ in Augsburg 1950/51, S. 126.

²⁴ Przyrembel: Der Bann eines Bildes, S. 253.

das sie vor dem Tod bewahrt hat. Die Frage, ob ihr das Kind ähnele, bezieht die fiktive Koch-Figur daher ausgerechnet auf die Bereitschaft zu töten: Der Witz besteht darin, dass sie die Frage statt auf eine sichtbar ähnliche *Eigenschaft* auf eine nicht vererbhbare *Einstellung* bezieht, die als „die mütterlichen Talente“ ironisch naturalisiert werden. Allein wachstumshalber habe das Kind bisher „vorerst nur“ Käfer töten können. Die Ungeniertheit dieses Bekenntnisses deckt sich mit der grundsätzlich fröhlichen Stimmung, in der Ilse Koch in der Erzählung auftritt und die auf die von ihr als angemessen wahrgenommene Strafherabsetzung zurückgeführt wird:

Über die amerikanische Militärregierung und deren Justiz äußert sich Frau Koch mit großer Anerkennung. „Es gibt noch Richter bei uns!“ bemerkt sie mit einem leichten Lächeln. Sie erzählt von den Glückwünschen, die ihr jetzt aus allen Kreisen des entnazifizierten Deutschland in großer Zahl zukommen, „man ist nicht vergessen im Vaterland“, doch mit Bitterkeit erfüllt es sie, daß unter den Gratulanten viele ihrer Intimsten fehlen; gerade von den besten Freunden aus der SS – gerade von den altbewährten Parteigenossen, mit denen sie immer in jeder Beziehung d'accord gewesen war, kam kein Brief, kein Blümchen. (KS1 230)

Noch während Ilse Koch offen an ihrer Loyalität zur SS festhält, die sie zu ihrer Trauer von der Gegenseite her gebrochen sieht, lobt sie deren Feinde, „die amerikanische Militärregierung und deren Justiz“, für ihre richterlichen Kompetenzen. Damit spaltet sich das Bekenntnis ihrer Parteilichkeit in einen komischen Gegensatz auf, der dahingehend aufzulösen ist, dass Koch die amerikanischen Besatzer nur vor dem Hintergrund der *ihr* zugesprochenen Strafmilderung anerkennt: Diese Anerkennung der amerikanischen Rechtssprechung entpuppt sich damit als Heuchelei, die die Anerkennung ihrer Strafherabsetzung zum eigentlichen Inhalt hat. Damit lässt der Text auch über ihre *eigentliche* Parteilichkeit keinen Zweifel bestehen: Diese gilt weiterhin der deutschen Nation, weswegen sie sich freut, aus dem „entnazifizierten Deutschland“ beglückwünscht zu werden, dessen Attribuierung durch den Erzähler sich gerade dadurch, *dass* Koch beglückwünscht wird, als sarkastisch, d.i. als eigentlich nicht entnazifiziert, zu erkennen gibt. Indem Koch diese Wohlgesinntheit lobt – „man ist nicht vergessen im Vaterland“ –, suggeriert sie, dass sich in den Glückwünschen die Würdigung ihres einstmaligen Dienstes am Vaterland ausdrückt. Daher ist sie umso mehr „mit Bitterkeit erfüllt“, dass ausgerechnet „von den besten Freunden aus der SS“ die Beglückwünschungen ausbleiben. Dafür weiß jedoch der Ich-Erzähler eine scheinbar tröstliche Erklärung:

„Frau Koch“, sagte ich, „Sie dürfen das den alten Kameraden nicht übelnehmen. Wenn die nichts von sich hören lassen, so keineswegs aus Mangel an Solidaritätsgefühl, sondern aus Mangel an Zeit. Vergessen Sie nicht, daß viele dieser Kameraden teils von Ihren Landsleuten, teils von den Besatzungsmächten in wichtige Stellen eingesetzt, auf verantwortliche Posten berufen wurden. Die haben alle Hände voll zu tun, die Dinge daheim wieder ins alte Geleise zu bringen.“

Frau Koch murmelte, nicht ohne Räson, vor sich hin: „Da könnte ja wohl auch für mich ein Plätzchen ...“ (KS1 230f.)

Der Erzähler reagiert mit einem zynischem Witz, der als *Schein von Anteilnahme* geäußert wird: Was *auf Ebene des Sprechaktes* bei der fiktiven Ilse Koch als Trost vorgebracht wird – die schier berufsbedingte Verhinderung der Beglückwünschung durch ihre alten Freunde –, tritt *auf der höheren Ebene des Textes* als Kritik an der mangelhaften Entnazifizierung hervor, an dem Umstand nämlich, dass die höchsten Ränge der bundesrepublikanischen Arbeitswelt unmittelbar nach dem Krieg mit alten SS-Leuten besetzt wurden, die nur wegen dieser Beschäftigung keine Zeit für ihre Gratulationen gefunden hätten. Koch greift daher die Aussagen des Erzählers tatsächlich *als* Trost auf und subsumiert das Gehörte dem Kalkül ihres partikularen Interesses: Aus den *Berufserfolgen* ihrer alten SS-Freunde leitet sie ihre eigenen *Berufschancen* ab. —

Wir kamen dann auf Frau Kochs Erlebnisse in Buchenwald zu sprechen und wie fruchtbar ihre Phantasie war an originellen Einfällen, Abwechslung ins Leben und Sterben der Gefangenen zu bringen. Aus den Berichten des öffentlichen Anklägers in ihrem Prozeß Wilhelm S. Denson [sic] war ich mit der Materie vertraut, und ich kannte auch die Geschichten aus dem Buchenwald, die Dr. Eugen Kogon aus siebenjähriger passiver Erfahrung dort zu erzählen weiß. (KS1 231)

Ilse Kochs Betätigungen in dem von ihrem Mann geleiteten KZ Buchenwald werden mit dem wertneutralen Begriff „Erlebnisse“ euphemisiert: Damit ist ihr per Formulierung der Schein einer passiven Rolle zugewiesen, die sogleich in einen komisch-zynischen Widerspruch gestellt wird, durch den sich die suggerierte Passivität in sich selber aufhebt: Ihre „Phantasie“ sei „fruchtbar [...] an originellen Einfällen, Abwechslung ins Leben und Sterben der Gefangenen zu bringen.“ Insofern ihre „Einfälle“ praktisch auf die Gefangenen wirken, sind ihre „*Erlebnisse* in Buchenwald“ eigentlich ihre *Taten*. Diese wiederum werden unter Hervorhebung ihres Einfallsreichtums beim Quälen („Leben“) und Töten („Sterben“) euphemisiert. Allein in der äußeren Ähnlichkeit der Worte „fruchtbar“ und „furchtbar“ scheint der eigentliche Gehalt der Paraphrase durch.

Zuletzt gibt der Ich-Erzähler seine Quellen an, aus denen er auf die besondere „Phantasie“ der Kommandantengattin schließt: Zum einen bezieht er sich auf den New Yorker Anwalt William D. Denson, der die Staatsanwaltschaft im amerikanischen Verfahren gegen sie leitete.²⁵ Dieser hatte zu Prozessbeginn die Todesstrafe für Ilse Koch sowie für alle 31 Personen gefordert, die im Fall Buchenwald angeklagt waren.²⁶ Zum anderen nennt er den Soziologen Eugen Kogon, Mitherausgeber der Zeitschrift *Frankfurter Hefte*,²⁷ der aufgrund seiner Gegnerschaft zum faschistischen Staat in Buchenwald interniert war und in seinem erstmals bereits

²⁵ Smith: Die „Hexe von Buchenwald“, S. 111.

²⁶ Smith: Die „Hexe von Buchenwald“, S. 117.

²⁷ Eichmüller: Der „Ilse Koch-Prozess“ in Augsburg 1950/51, S. 114.

1946 publizierten Buch *Der SS-Staat* eine ausführliche Schilderung der nationalsozialistischen Vernichtungslager geliefert hatte. Arthur L. Smith jr. bezeichnet Kogon in seiner Monografie über Ilse Koch als einen „der zuverlässigsten Zeugen der Anklage“.²⁸ Kogon selber räumte in den späteren Augsburger Prozessen gegen Koch, die erst nach dem Entstehen von Polgars Text stattfanden, jedoch ein, dass er gegen sie nichts aus eigener Anschauung, sondern nur aus den Berichten anderer Häftlinge vorbringen könne.²⁹ Auf die Angabe seiner Informationsquellen folgend konfrontiert der Erzähler seine Gesprächspartnerin nun mit dem Inhalt derer Aussagen:

„Erinnern Sie sich noch, Frau Koch“, fragte ich, „an die Reitbahn, die die Gefangenen Ihnen bauten, wobei manche so ungeschickt arbeiteten, daß Sie sie hinrichten lassen mußten? Oder wie Sie die 3000 Männer splinternackt antreten und stundenlang so stehen ließen und sich die herauspikkten, die Ihnen ...?“ (KS1 231)

Beide Vorkommnisse, der Bau der Reitbahn und die Beordnung der Häftlinge zum unbedeckten Appell, finden tatsächlich in Eugen Kogons Buch Erwähnung. Karl Otto Koch ließ diese Reithalle von den Häftlingen bauen, da seine Frau seit 1938 ein Interesse am Reiten entwickelt hatte.³⁰ Kogon berichtet:

Die *Reithalle der „Kommandeuse“ Ilse Koch* war etwa 40x100 Meter groß und gut 20 Meter hoch. Sie erhielt innen eine Manege und Wandspiegelverkleidung. Der Bau mußte derart beschleunigt werden, daß an die dreißig Häftlinge bei der Arbeit tödlich verunglückten oder zu Tode getrieben wurden. Die Baukosten beliefen sich auf eine runde Viertelmillion Mark. Nach Fertigstellung hielt Frau *Koch* dort einige Male in der Woche ihre viertel- bis halbstündigen Morgenritte ab, wobei die Musikkapelle der SS auf eigenem Podium die Begleitmusik zu liefern hatte. Nachdem Frau Koch im Zuge des Prozesses, den SS-Obergruppenführer Prinz *Waldeck* gegen ihren Mann aus privater Feindschaft eingeleitet hatte, 1943 in das Polizeigefängnis Weimar verbracht worden war, diente die Reithalle als Gerümpelkammer und Magazin.³¹

Mit dem Hinweis auf die spätere Umfunktionierung als Lagerraum stellt Kogon das rein persönliche Interesse an dem Bau heraus, der außer für Ilse Koch offenbar keinen in seiner Bestimmung als Reithalle liegenden Nutzen hatte.³² Wo Polgars Erzähler bedauert, manche Häftlinge hätten sich „so ungeschickt“ angestellt, dass die Kochs sie „hinrichten lassen mußten“, suggeriert das Modalverb die Alternativlosigkeit des Verhaltens, also eine bedauerliche Notwendigkeit, der die Lager-

²⁸ Smith: Die „Hexe von Buchenwald“, S. 58.

²⁹ Przyrembel: Der Bann eines Bildes, S. 259.

³⁰ Smith: Die „Hexe von Buchenwald“, S. 29.

³¹ Kogon: Der SS-Staat, S. 314f.

³² Das andere vom Erzähler angeführte Beispiel, das auf die vielfach erwähnte Nymphomanie der Kommandantengattin deutet, findet sich bei Eugen Kogon nicht in identischer Form wieder: „Eines Sonntags im Februar (!) 1939 mußten in Buchenwald [...] alle Häftlinge drei Stunden lang nackt auf dem Appellplatz stehen. Die Frau des damaligen Kommandanten *Koch* kam dabei mit vier anderen Weibern von SS-Führern an den Drahtzaun und weidete sich am Anblick der nackten Gestalten.“ Kogon: Der SS-Staat, S. 105.

leitung unterworfen gewesen sei. Der Erzähler spricht vor Ilse Koch die Begebenheiten im Konzentrationslager zwar explizit, doch unter dem Deckmantel der Solidarität an, womit das dort herrschende Grauen in die komisierende Darstellung miteinbezogen wird.

„Noch das äußerste Bewußtsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten“,³³ schrieb Adorno später mahnend über literarische Texte wie den vorliegenden. Meinte Adorno die nationalsozialistische Vernichtung müsse in Opposition zum „Geschwätz“ als „das Unsagbare“³⁴ aufgefasst werden, um mit dem Verweis auf die Unerklär- und Undarstellbarkeit des Grauens etwaige als verharmlosend gedachte Darstellungen zu verunmöglichen, so wird bei Polgar gerade die zynische Unbekümmertheit der Täter/innen zur Darstellung gebracht, mit der die NS-Vernichtungspolitik mit voller Überzeugung ausgeführt und überhaupt erst möglich wurde. Der von Adorno diffamierend auf die Literatur gemünzte Ausdruck „Geschwätz“ trifft gleichwohl auf besondere Weise auf Polgars Kurztext zu: Der Ich-Erzähler bringt die Anklagen gegen Ilse Koch im fiktiven Gespräch *als* „Geschwätz“ vor: auf eine Weise, die die Schrecknisse des KZ als den leichten Gesprächsstoff einer wohlgesonnenen Zusammenkunft euphemisiert und derart am „Geschwätz“ kontrastiert den eigentlich grauenvollen Inhalt der Euphemisierung hervortreten lässt; kurz: Polgar macht sich die Form des „Geschwätzes“ zu seinem komisierenden Textverfahren, das ihm erlaubt, die Grausamkeiten in der Darstellung gar nicht *als* Grausamkeiten auszumalen, sondern sie vielmehr an der Andeutung, sie seien gar nicht so grausam gewesen, umso schärfer herauszustellen.

Bei der Benennung dieser ihr zum persönlichen Vorteil gereichenden Taten unterbricht Ilse Koch den Erzähler:

„Hören Sie auf!“ unterbrach Frau Koch, „quälen Sie mich nicht so! Ach, nichts tut weher, als im Unglück das Erinnern an glückliche Zeiten! So sagt unser großer Goethe. Ich besaß seine Werke in Prachtausgabe. Aus dem Besitz von Thomas Mann. Wo sind sie hingekommen? Am Ende hat sie der Jud' wieder? 42 Bände! In Schweinsleder.“ Wehmut umschleierte ihr Auge. (KS1 231)

Mit ihrer Unterbrechung verweist Koch auf den Schmerz, den sie beim Anhören ihrer Taten empfindet („quälen Sie mich nicht so!“). So wird suggeriert, es sei ihr Gewissen, das sie plagt, da sie durch den Ich-Erzähler mit ihren Schreckenstaten konfrontiert wird. Tatsächlich aber löst sich der Anfang ihres Redebeitrags, der noch Reue andeutet, als falsche Fährte auf, als sie unter Zuhilfenahme eines Goethe-Zitats den Inhalt ihrer Qual benennt: Qualvoll sei nur, dass diese „glückliche Zeiten“ vorbei seien und sie sich heute im „Unglück“ befände. Die komische Entlarvung zeigt Koch also gerade nicht als reuevoll, sondern als weiterhin von der Richtigkeit ihres Handelns überzeugt. Goethe wird in ihrer Formulierung zugleich als Nationaldichter vereinnahmt („unser großer Goethe“), weswegen der

³³ Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft, S. 30.

³⁴ Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft, S. 11.

Besitz seiner Werke nicht allein dem Lesen, sondern ebenso der dekorativen Einrichtung zur nationalistischen Erbauung dient („Prachtausgabe“).³⁵ Thomas Mann hinwiederum lässt sie nicht als Nationaldichter gelten: Ihn schließt sie – als „Jud“ diffamiert – von dem nationalen Kollektiv aus, das sich positiv auf Goethe berufen könne.

Nach der Thematisierung des Reithallenbaus und ihrer sexuellen Übertretungen vermag schließlich die Thematisierung ihrer Vorliebe für Menschenhaut ihre Stimmung zu bessern:

Dieses entflorte sich, als unser Gespräch von Schweinsleder zwanglos auf Menschenleder kam. Hierüber wußte Frau Koch als leidenschaftliche Sammlerin dieses Artikels (ein Hobby wie jedes andere) gut Bescheid. Fertiges Zeug ließ sie sich nicht anhängen, sondern traf ihre Auswahl unter den in Frage kommenden Stücken, solange diese noch auf zwei Beinen herumliefen. Sie bekam die Dinger sozusagen frisch vom Stamm geliefert. Niemals hat Frau Koch die Individuen, deren Tätowierungen ihren Gusto weckten, lebendig abhäuten lassen, hat vielmehr darauf bestanden, grundsätzlich, daß sie vorher getötet wurden. Ich weiß nicht, ob sie das aus Sentimentalität so haben wollte, oder weil bei dieser Abfolge des Vorganges bessere Garantie für die Unversehrtheit der Häute gegeben war. (KS1 231f.)

Hier übernimmt der Erzähler scheinbar die ihrerseits zynische Perspektive Ilse Kochs, um auf ihr „Hobby wie jedes andere“ zu reflektieren: Ihre Vorliebe liege nicht allein in den Gegenständen aus Menschenhaut, sondern maßgeblich darin, ihre Anfertigung selbst zu veranlassen. Das dafür angestellte Selektionsverfahren wird als ihr besonderes Vergnügen vorgestellt. Mit der Betonung, dass jeder Häutung die Tötung voranging, wird wiederum eine falsche Fährte gelegt, mit der zunächst unterstellt wird, dies geschehe aus Gesichtspunkten der Qualminderung der Opfer. Der Erzähler lässt dies jedoch mit dem eigentlich ausschlaggebenden Gesichtspunkt kollidieren, der darin besteht, eine bessere Qualität des gewünschten Endprodukts zu erhalten.

Sind damit im Text die zentralen Vorwürfe gegen Ilse Koch abgehandelt, so lenkt der fragenstellende Erzähler das Gespräch nun auf ihre Zukunftspläne:

„Was sind Ihre Pläne, Frau Koch, für die nächste Zukunft? Beabsichtigen Sie nach Amerika zu gehen? Oder sonstwohin ins Ausland?“ – „Darüber bin ich mir selbst noch nicht im klaren“, sagt sie. „Schwierigkeiten mit Visen und dergleichen hätte ich wohl kaum, da auf mir nicht der Makel lastet, eine Displaced Person zu sein.“ Dennoch wird Frau Koch

³⁵ Die Anspielung auf Goethe im Text hat eine weitere Bewandnis: Buchenwald lag in einer Gegend, in der Goethe angeblich von Weimar aus Spaziergänge unternommen und dabei unter einer bestimmten Eiche verweilt haben soll. Eben diese „Goethes Eiche“, die auf dem Gelände des geplanten Konzentrationslagers Buchenwald verortet wurde, wurde tatsächlich bei den Rodungen für den Bau verschont. Während der Jahre, in denen das Lager von den Nationalsozialist/innen in Gebrauch war, stand die Eiche im Gefangenenrakt (Smith: Die „Hexe von Buchenwald“, S. 20f.), blieb somit als sichtbarer Bezug auf die nationale Identität als „Land der Dichter und Denker“ dort stehen, wo das Ideal des nationalen Volkskörpers durch die Vernichtung der als Fremdkörper identifizierten Menschen radikal praktisch wurde.

wahrscheinlich daheim bleiben. Sie hält es nicht für richtig, sich dem Vaterland in Krisenzeiten zu entziehen. Das Beispiel der bedeutenden Künstler schwebt ihr vor Augen, die 1933 es gleichfalls so gehalten haben. Wenn es heute auch sehr traurig in Deutschland aussieht, „mich schreckt der Anblick von Jammer und Elend nicht“, sagt Frau Koch, „ich bin gewohnt, dem Tod ins Auge zu schauen“. Das darf sie mit vielem Recht behaupten, angesichts der Sterblichkeitszahl von 53000 in Buchenwald, während dieses unter ihrer mütterlichen Obhut war. (KS1 232)

Hier wird jetzt das Exil explizit thematisch, von dessen Warte aus der Ich-Erzähler mutmaßlich, nicht ausdrücklich das Gespräch führt: Indem der Erzähler Ilse Koch fragt, ob sie gedenke, „sonstwohin“ ins Ausland zu gehen, unterstellt er, dass sie dafür Gründe hätte: nämlich der Strafverfolgung im politisch sich neu ordnenden Deutschland zu entgehen. Damit vollzieht der Text eine Umkehrung: Wurden im Nationalsozialismus Menschen aufgrund der staatlichen Verfolgung ins Exil gedrängt, so wird nun eine Person, die an dieser Verfolgung praktisch beteiligt war, mit der Möglichkeit konfrontiert, ihrerseits vor der staatlichen Strafverfolgung ins Exil zu fliehen. Als Möglichkeit fasst Ilse Koch diese Konfrontation auch auf, wenn sie die Abwesenheit etwaiger Hindernisse reflektiert: Sie wird selbst zynisch, wenn sie den Status der „displaced person“, der die Staatszugehörigkeit abgesprochen wurde, als „Makel“ bezeichnet, der einer Person anhafte. Während die aus diesem Status folgenden Schwierigkeiten seitens der Behörden ja tatsächlich als Makel der Person behandelt wurden, liegt der Makel nicht in der einzelnen Person begründet, sondern in der äußeren, rechtskräftigen Zuschreibung als nicht zugehörig bzw. im Fehlen der gültigen Zuschreibung als Staatsbürger. Kochs Zynismus besteht also darin, dass sie konstatiert, dass *ihr* die Fluchtwege freistünden, im Wissen darum, dass sie vielen NS-Flüchtlingen versperrt waren.

Der Erzähler resümiert sodann den weiteren Redebeitrag Kochs, in dem sie sich gegen das Exil wendet: Die Jahre nach dem Nationalsozialismus sind aus ihrer Sicht „Krisenzeiten“, in denen sie Deutschland nicht einfach verlassen wolle. Koch gibt damit zweierlei zu Protokoll: einerseits die Auffassung, dass sie die politische Wende im Land als eine vorübergehende Phase betrachte, deren Rückkehr zum Faschismus sie zu begünstigen helfen wolle, andererseits den Vorwurf, die deutschen Exilant/innen hätten sich ihrem Dienst am Vaterland durch ihre Flucht entzogen. Auf diese wird mit dem „Beispiel der bedeutenden Künstler“ verwiesen, von denen bereits konkret Thomas Mann von ihr diffamiert wurde. Der Text greift damit das bestehende nachexilische Narrativ auf, demzufolge die Exilant/innen von „den Logen und Parterreplätzen des Auslands der deutschen Tragödie“ nur bequem zugeschaut hätten statt bei „unsere[r] kranke[n] Mutter Deutschland“ zu bleiben, wie Frank Thiess im *Streitgespräch über die äußere und die innere Emigration* den Exilant/innen und wiederum konkret Thomas Mann vorwarf.³⁶ In Polgars Text werden in einer komisierenden Verkehrung die Krankheitsdiagnosen vertauscht: Für Ilse Koch gereicht es zum Krankheitssymptom der „Mutter Deutschland“, dass sie ihre Machtansprüche nun nicht mehr in faschisti-

³⁶ Thiess: Innere Emigration, S. 3. Vgl. Kapitel 2.2

scher Totalität entfaltet. So verbleibt dem Erzähler noch, sie zumindest nach ihrem Empfinden darüber zu befragen, in nächster Nähe zum Morden gelebt zu haben:

„Frau Koch, ist Ihnen das immerwährende Schauspiel von Marter und Mord im Lager nicht doch manchmal auf die Nerven gegangen?“
 „Man gewöhnt's!“ antwortete sie, „und später fehlt es einem, wenn man's nicht hat.“
 (KS1 232)

Auch hier ist die scheinbare Parteilichkeit des Erzählers für die „Kommandantengattin“ besonders deutlich angelegt: Ob es *ihr* nicht „auf die Nerven gegangen“ sei, fragt er. Nicht nur, dass mit dieser Formulierung auch der Inhalt dessen, *was* da „auf die Nerven“ geht, zum Schein verharmlost wird, um so gerade im Gegenteil die Drastik des Grauens hervorzukehren; der angenommene Schaden wird darüber hinaus wiederum zum Schein ganz bei ihr, also auf Täterseite verortet. „Marter und Mord“ werden angesprochen als ein von ihr getrennt stattfindendes „Schauspiel“, das sie zu beobachten genötigt gewesen sei. Erneut greift Koch die Frage ungebrochen auf, ohne die zynische Camouflage wahrzunehmen, die der Erzähler in sie legt, sodass sie wiederum nur das *Ende* dieses „Schauspiels“ zu beklagen weiß.

Zuletzt schließt Polgars Text mit einer zynischen Pointe des Ich-Erzählers, die zudem einem kommentierenden Fazit gleichkommt und das fiktive Gespräch als *Beurteilung der nachexilischen Situation* einordnet:

Ich glaube um ihre Karriere nach Entlassung aus der Haft braucht uns nicht bange zu sein.
 Wie die Weltaffären laufen, wär's ja gelacht, wenn eine Kraft wie Ilse Koch sich nicht zweckvoll in den Betrieb einschalten ließe. (KS1 233)

In vermeintlicher Beschwichtigung der gar nicht vertretenen Sorge darum, ob Ilse Koch nach ihrer Haftentlassung ihren Unterhalt wieder berufstätig bestreiten könne, resümiert der Erzähler, dass sie angesichts ihrer „Kraft“ auch im neuen demokratischen „Betrieb“ ihren Platz finden werde. Damit stellt er die Entnazifizierung als mangelhaft dar, insofern es nach Kriegsende auch vormals überzeugten Nazis wieder erlaubt war, ihre Berufskarrieren erfolgreich zu bestreiten. Die Erzählung endet daher nicht in einer komischen Pointe, die sich selbst vernichtet, sondern in einer Pointe, die auf den realen Gehalt des Stoffes verweist und als negativer Schluss bestehen bleibt: Sie deckt den gültigen Zynismus der realen Umstände auf, auf die sich die Erzählung bezieht. Auf diese Weise legt der Zynismus des Textes einen bei Adorno entlehnten Schluss nahe, den dieser allerdings auf ganz andere Literaturen gemünzt hatte: „Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert.“³⁷

³⁷ Adorno: *Jene zwanziger Jahre*, S. 506.

4.3 Der strategische Umgang mit den „lieben Landsleuten daheim“ – „Gespräch mit einem Meister“ (1952)

Polgars kurze Erzählung „Gespräch mit einem Meister“ erschien erstmals am 2. Mai 1952 im *Aufbau* und fand wenig später Aufnahme in den 1953 bei Rowohlt veröffentlichten Band *Standpunkte*, der eine Sammlung von Prosaminaturen enthält. Der Text entstand nach Polgars Rückkehr nach Europa und thematisiert das Wiedersehen eines aus dem Exil zurückgekehrten Ich-Erzählers mit dem während der Nazizeit in Wien verbliebenen Schuster seines Vertrauens, den der Erzähler zum ersten Mal seit dem Ende des Nationalsozialismus in dessen Laden aufsucht. In der Polgar eigenen Komik der Untertreibung zur Darstellung gebracht, handelt es sich um einen beispielhaften Text für eine autothematische Literatur des Nachexils.

Die Exposition der Kurzgeschichte nimmt bereits etwa ein Drittel der gesamten Erzählung ein: In dieser benennt der Erzähler die historische Konstellation, situiert den Ort der Handlung in Wien und beschreibt das Berufsethos des Schusters Prattner. Die Verortung in Wien wird durch den Hinweis auf die Kirche Maria am Gestade vorgenommen; zugleich wird schon da deutlich, dass sich die Erzählung eines komisierenden Tons bedient. Indem der Erzähler über die Kirche freudig berichtet, diese habe „gottlob ebenfalls den Segen von oben überdauert“, erhält der „Segen“ einen komischen Bezug: Der von den Gläubigen erstrebte Segen von Gott meint hier die Bomben der Alliierten, die in ihrem Einsatz im Kampf gegen die Nazis sowohl einen tatsächlich befreienden „Segen“ als auch Zerstörung und Tod bedeuteten. Gemein ist den beiden verschiedenen „Segen von oben“ allein die komische Parallele, dass die Kirche beide „überdauert“ hat: Die Kirche gibt es einerseits *aufgrund* des Bedürfnisses nach göttlichem Segen, andererseits *trotz* des „Segens“ der Bomben, die die Kirche verfehlten.

Schön, daß der brave Prattner (Josef) noch lebt und noch immer seinen Laden hat an dem engwinkligen, von Bomben verschont gebliebenen Platz, gegenüber der uralten Kirche mitten drin, die gottlob ebenfalls den Segen von oben überdauert hat. Denn weit herum könnte einer reisen und würde doch kaum eine zweite so bezaubernd zartgliedrige Kirche finden wie diese hier, die dazu auch noch den lieblich-bildhaften Namen führt: Maria am Gestade. Ebenso schwer würde er Schuhe finden gleich denen, die Prattner verfertigte. Sie standen auf dem Boden unglaublich parallel zu diesem, ein großer Fuß erschien in ihnen, obgleich er's bequem dort hatte, klein, ihre Eleganz war so unauffällig, daß man sie erst richtig merkte, wenn man den Preis erfuhr, und sie hielten ihre Form jahrzehntelang. Von keinem, ginge er noch so zerlumpt daher, aber in Prattner-Schuhen, sie mochten so alt sein, wie sie wollten, könnte man sagen: „Ein Bettelmann von Kopf bis Fuß.“ Man müßte sagen: „... von Kopf bis Fußknöchel“, denn von dort ab nach unten schiene er noch immer ein Kavalier. Kräftige Preise allerdings verlangte der gute Prattner, und abhandeln ließ er sich nichts von ihnen. Sein Kaufmannsherz war zäh und undurchlässig wie Boxcalf, sein Schusterherz aber weich wie Antilopenleder, auch Samtleder genannt, mit dem man die Linsen der empfindlichen optischen Instrumente putzt. Dies will sagen: er liebte seine Erzeugnisse. Auf der Rechnung, mit der er sie ablieferte, stand: „Bon voyage“. Das galt den Schuhen. Er hatte wenig Klienten, war immer unzufrieden mit ihnen und nahm Bestellungen entgegen, als erwiese er damit dem Besteller eine ganz aus-

nahmsweise Gefälligkeit. Er sah aus wie und war ein richtiger Gentleman, leise, ein bißchen zeremoniell, sprach in gewählten Ausdrücken und stets mit einem launig-höflichen Lächeln um die Lippen. Mein Freund Bruno Frank, der Autor, leider schon tot, und ich, wir schrieben ihm Lobesbriefe über seine Arbeit, und er hängte die Briefe an das Ladenfenster, so daß die Passanten sie lesen konnten. Nachher änderten sich die Zeiten, und er nahm unsere Briefe wieder weg vom Fenster. (KS3 316ff.)

Die Exposition verdeutlicht die Stellung, die der Erzähler zum Schuster Prattner einnimmt: Als Einstieg bringt er seine Freude darüber zum Ausdruck, dass der Schuster und sein Laden vom Krieg verschont geblieben sind. Wie im „Gespräch mit Frau Koch“ wird derart eine Parteilichkeit für den Schuster suggeriert, die im aufrichtigen Lob seines Handwerks und der Haltbarkeit der Schuhe ihren Inhalt hat, jedoch eine Komisierung erfährt, wo gerade die Unauffälligkeit ihrer Eleganz gelobt wird, die „man [...] erst richtig merkte, wenn man den Preis erfuhr“: Die Komik besteht darin, dass die Qualität so gar nicht mehr an den Schuhen selbst zu erkennen, sondern bloß aus dem hohen Preis abzuleiten sei, der damit als ein ihnen äußerlicher Indikator für die Qualität fungiert. Damit folgt der Text scheinbar dem im Weiteren noch ausgebreiteten Ideal des Schusters, demnach die Produktqualität im Geld ihr Maß habe. Hieran plausibilisiert sich, was Wolfgang Iser den „Entlarvungseffekt des Komischen“ genannt hat: Im Zuge der im Komischen ablaufenden Operation, so Iser, bringen inkommensurable Positionen sich wechselseitig zum Zusammenbruch. Im Resultat müsse nicht notwendigerweise eine dieser Positionen „triumphieren“, weil die negierte Position nicht unbedingt in ihr Gegenteil kippe, zumal wenn auch die negierende Position ihren Gehalt verliere.¹ Die Position, Prattner-Schuhe seien in ihrer hohen Qualität einzigartig, passt nicht zu der Position, die Eleganz eben dieser Schuhe finde ihren Ausdruck im Preis. Weil der Erzähler die Professionalität des Schusters aber keineswegs völlig ironisiert – er sucht ihn ja freiwillig wieder auf –, wird durch diese Komik die Auffassung Prattners entlarvend gekippt, der zufolge zwischen Qualität und Preis ein Entsprechungsverhältnis bestünde.

Josef Prattner wird charakterisiert durch die zwei Seiten, die in seiner als Lohnarbeit verrichteten Tätigkeit zusammenfallen: „Sein Kaufmannsherz war zäh und undurchlässig wie Boxcalf, sein Schusterherz aber weich wie Antilopenleder“, so urteilt der Erzähler mit einem veranschaulichenden Vergleich im Berufsjargon des Schusters.² Durch diese Verdopplung des Schusterdaseins in den Schuster und den Geldverdiener wird die Verkaufssituation bestimmt: Im Tausch seiner Schuhe bzw. seiner Dienstleistung gegen Geld stellt sich seinem Empfinden nach keine Äquivalenz ein. Er wähnt sich stets als diejenige Tauschseite, die schlechter davonkommt als die andere. Eben daraus leitet er seine Großzügigkeit ab, die er aber nicht als die regelhafte Normalität, sondern immer nur als Einzelfall verstanden wissen will („eine ganz ausnahmsweise Gefälligkeit“). Auf Grundlage dessen nur

¹ Iser: Das Komische. Ein Kipp-Phänomen, S. 399.

² Berufsjargons werden bei Polgar vielfach parodiert, so lautet ein Befund von Eva Philippoff. Philippoff: Ein moralischer Chronist seiner Zeit, S. 304.

ergibt sich die komische Verkehrung, dass Prattner mit seinen ohnehin nur wenigen Klienten „unzufrieden“ sei, so als habe er in seiner Abhängigkeit von den Einnahmen nicht eine Dienstleistung zu *deren* Zufriedenheit zu verrichten.

Das Exilthema findet zunächst nur impliziten Eingang in den Text mit der Nennung des jüdischen Autoren Bruno Frank, der als Freund des Ich-Erzählers eingeführt wird. Die knappe, bedauernde Bemerkung, dieser sei „leider schon tot“, entbehrt nämlich der Information, dass Frank 1945 im US-amerikanischen Exil gestorben war.³ Mit der Schilderung, dass die Empfehlungsbriefe, die dieser und der Erzähler an den Schuster geschrieben hatten, zu Werbezwecken in dessen Schaufenster hingen, steuert die Exposition auf ihre eigene Pointe zu, die eine Neubeurteilung der Attribuierung des Schusters als „brav“ verlangt: „Nachher änderten sich die Zeiten, und er nahm unsere Briefe wieder weg vom Fenster.“ Die Metonymie „die Zeiten“, in der der politische und gesellschaftliche Umbruch als von den ihn bewirkenden Subjekten getrennt erscheint, suggeriert, der Schuster habe die Entfernung der Briefe nicht selbst entschieden. Das Verhalten Prattners ist dadurch verunklarend euphemisiert: Die Unsicherheit darüber, ob er seinen Laden aus dem Grund nicht von Juden empfohlen wissen will, da er eine pragmatisch-opportunistische Stellung zur verordneten Judenfeindlichkeit einnimmt, also seine materielle Schädigung durch die Empfehlungsschreiber abwenden will, oder ob er aus fester jüdenfeindlicher Gesinnung agiert, taucht in der Formulierung nicht auf. Stattdessen wird das Verhalten als Reaktion auf die als Subjekt gedachten „Zeiten“ gefasst und die Frage nach der Freiwilligkeit der Handlung offen gelassen, um so an der suggerierten Parteilichkeit für den Schuster festzuhalten. Anders als Volker Bohn argumentiert, der meint, Polgar erzähle „unvoreingenommen vom ‚braven Prattner‘“,⁴ offenbart sich die Voreingenommenheit des Erzählers ja gerade durch den Beschluss, sich zum „braven Prattner“ positiv zu stellen, d.i. ihn als „brav“ sehen zu wollen, auch wenn über seine Bravheit (hier: seine politische Überzeugung) gar keine Klarheit besteht. Trotz der von ihm attestierten Unvoreingenommenheit erkennt Bohn auf Seiten des Erzählers eine „Reserve, die sich noch gegenüber dem ‚guten Prattner‘ nicht auflöst“, womit Bohn sich im Unterschied zum Erzähler der moralischen Gutartigkeit des Schusters bereits gewiss ist. Er schließt daher auf „ein bedrohliches Phänomen, das dem Emigranten ‚im Organismus steckt[.]‘“⁵ Worin diese Bedrohung durch den emigrantischen „Organismus“ bestehe und was dieser Organismus eigentlich sei, lässt er jedoch offen.

Die Narration der Begebenheit setzt nun ein, als der Ich-Erzähler den Schuster zum ersten Mal seit seiner Exilierung wieder aufsucht:

Während eines Aufenthaltes in der Heimat besuchte ich ihn, versteht sich. Die Distinktion und das Lächeln waren noch da, aber dieses jetzt unbeweglich, eingeklemmt zwischen zwei scharfen Falten rechts und links, die ihm gleichsam die mimische Zufuhr absperreten.

³ Reichmann: Art. ‚Frank, Bruno‘, S. 140.

⁴ Bohn: Kritische Erzählungen, S. 52.

⁵ Bohn: Kritische Erzählungen, S. 52.

Anfangs war ich ein wenig unsicher, wie immer bei Begegnungen mit lieben Landsleuten daheim, und da saß auch der viereckig ausgesparte, helle Fleck an der schmutzfarbenen Wand. Aber vielleicht hatte dort nicht das gewisse Bild gehangen, sondern das von Prattners Großmutter, und er hatte es fortgenommen, weil er im Testament der Alten nicht beachtet worden war. Ich entschied mich für diese Lesart. (KS3 318)

Hier gibt der Ich-Erzähler den Beschlusscharakter seiner Stellung zum Schuster preis: Er *will* Indizien, die zwar potentiell auf Prattners Konformität zum NS-Staat deuten, diese jedoch nicht zu beweisen vermögen, nicht gegen ihn geltend machen.⁶ Als potentielles Indiz für Prattners Stellung zur NS-Diktatur taucht hier der „helle Fleck an der schmutzfarbenen Wand“ auf: *Dass* dort ein Bild gehangen hat, ist nicht zu übersehen; *welches* dort gehangen hat, bestimmt der Erzähler für sich und zwar ex negativo, indem er sich *gegen* „das gewisse Bild“ entscheidet. Dass es sich um das übliche Hitlerporträt gehandelt haben könne, muss in diesem Kontext nicht mehr ausgesprochen werden, sondern gewinnt seine Schärfe gerade durch die Form der Andeutung. Die Willkür anderer „Lesarten“ führt der Erzähler sodann vor, wo er – bar jedes Indizes – die Möglichkeit erwägt, es habe dort ein Bild von Prattners Großmutter gehangen, dessen Entfernung er sich als die Reaktion eines enterbten und deswegen enttäuschten Enkels plausibel macht.

Der *Beschluss*, dem Schuster mit mehr Wohlwollen zu begegnen als sich für den Erzähler aus den überschaubaren Indizien ergibt, wird damit als Umgangsweise mit jener Unsicherheit kenntlich gemacht, die darin liegt, zumeist gar nicht wissen zu können, was die Dagebliebenen während der Nazizeit getan haben. Sigurd Paul Scheichl urteilt daher, die Erzählung thematisiere „das Nicht-Wissen-Wollen, das Voraussetzung für eine – wenn auch nur zeitweilige – Rückkehr nach Wien ist oder wäre.“⁷ Da der Erzähler dem Schuster aber eben nicht mit ungebrochener Freude begegnet, sondern die Freude des Wiedersehens auf der Textebene als Beschluss kenntlich macht, legt er offen, dass er sich auf die Begegnung mit einer *Strategie* einstellt, die mit Blick auf die feststehende Absicht, das Wiedersehen positiv erfahrbar zu gestalten, gewählt wurde und daher sowohl die Naivität des festen Glaubens an die moralische Gutartigkeit des Schusters hinter sich gelassen hat als auch vom Vorurteil seiner Mittäterschaft absieht – auch noch da, wo

⁶ Hier ergeben sich direkte Korrespondenzen zur Glossenreihe „Der Emigrant und die Heimat“, in der Polgar sich zum strategischen Umgang mit den „Landsleuten“ bekennt: Diesen fasst er mit zynischem Witz als den eigenen „Schlafrock der moralischen Bequemlichkeit“; der „Mantel der christlichen Nächstenliebe“ sei nämlich ohnehin zumeist geheuchelt, da er nur dazu diene, die eigene Bequemlichkeit zu legitimieren: „Und wer könnte denn mit Sicherheit sagen, ob Herr Müller ein richtiger Nazi war und wie weit er das war und ob er nicht nur so getan hat? Im allgemeinen dürfte das Urteil darüber bestimmt oder wenigstens stark beeinflusst werden vom Gebrauchs-, Nutz- oder Gefühlswert, den Herr Müller für den Urteiler hat. Ich z. B. habe beschlossen, daß meine alte Haushälterin, Frau Nowak, keine Nazi war, obschon sie höchstwahrscheinlich eine war; andernfalls hätte ich mir nicht erlaubt, sie wiederzusehen, und das habe ich doch gar zu gern gewollt. Was der Mantel der christlichen Nächstenliebe heißt, ist meistens nur der Schlafrock der moralischen Bequemlichkeit.“ (KS1 240)

⁷ Scheichl: Alfred Polgar nach 1945, S. 218.

sich diese vermuten ließe. Gerade *weil* der Erzähler Indizien für zumindest dessen Opportunismus findet, müssen diese in seiner strategischen Praxis anders interpretiert werden.

Die Art der Begegnung, auf die sich der Erzähler strategisch bezieht, stellt für ihn zudem keinen Einzelfall dar: Die Unsicherheit empfindet er „immer bei Begegnungen mit lieben Landsleuten daheim [...]“. Der Ich-Erzähler bezieht sich damit auf eben die Gesellschaft, aus der er herausgedrängt wurde, *als* „Landsleute“, wodurch die positiv verstandene Gemeinsamkeit dieser Kategorie unmittelbar fraglich erscheint. Weil zudem die von ihm angefügte Attribuierung „lieb“ der Sache nach nicht mit der Nationalität in Zusammenhang steht, sie aber auf die Gesamtheit des Kollektivs von „Landsleuten“ bezogen wird, gibt sich diese nähere Bestimmung als ironisierend zu erkennen: So lieb können gar nicht alle Landsleute sein. Das Allgemeine an der konkret geschilderten Begegnung hält der Erzähler dann auch ausdrücklich fest:

Das Wiedersehen mit alten Bekannten verläuft typisch. Die Bestürzung, wie sehr der alte Bekannte sich verändert hat, benimmt jedem im ersten Augenblick den Atem, den er doch für den zweiten dringend braucht, um dem alten Bekannten zu versichern, wie völlig unverändert er geblieben ist. „Herr Prattner, Sie sehen wirklich ganz unverändert aus.“ „So?“ sagte er mißtrauisch. „Sie auch.“ Er setzte die Brille auf, sah mich an und setzte sie gleich wieder ab.
„Und die Gesundheit? Alles in Ordnung?“
„Bißchen was mit der Lunge, wie bei jedem Schuster ... Und die Nerven natürlich.“
(KS3 318)

Deutlich wird, dass es nicht um Wiedersehen jeglicher Art geht: Der Erzähler thematisiert die spezifischen Wiedersehen, die Remigrant/innen mit den im Land Gebliebenen haben und denen eine erhebliche äußerliche Veränderung der alten Bekannten vorausgeht, weil „die Zeiten“ nicht spurlos an ihnen vorbeigegangen sind. Nur *weil* sich diese äußerlich so enorm zum Schlechteren verändert haben, dass das erste Ansehen einen Schock auslöst („Bestürzung“), gebietet die gesellschaftliche Höflichkeitskonvention, ihnen dafür Komplimente zu machen, dass sie sich *nicht* verändert hätten.⁸ Eben dieses strategische Vorgehen beim Gesprächs-

⁸ In „Der Emigrant und die Heimat“ charakterisiert Polgar den Umgang zwischen Remigrant/innen und Dagebliebenen näher und erweitert diesen – anders als in der Kurzgeschichte – um *Beglaubigungsstrategien*: „Gestorben oder in weite Welt zerstreut sind die Freunde, die vor langer Zeit der Emigrant in der Heimat ließ. Die alten guten Bekannten dort aber sind naturgemäß alte schlechte Bekannte geworden. Wechselseitige Versicherungen des Einander-ganz-unverändert-Findens füllen, mit der Regelmäßigkeit eines Rituals, die ersten Augenblicke der Begegnung. Oder richtiger gesagt: die zweiten. Die ersten braucht jeder, seine Betroffenheit zu überwinden, *wie* sehr der andere sich verändert hat. Die Zeit verwandelt den Menschen, zumindest an der Oberfläche. Sie vermerkt auf seiner Visage, wie lange schon (in Andeutungen auch: was) sie mit ihm zu tun gehabt hat, und speziell unserer Zeit darf man nachrühmen, daß sie, mit besonders hartem Griffel, besonders lesbar schreibt. Deshalb schwächen erfahrene Wiederseher ihren explosiven, lächerlichen Begrüßungsschrei: ‚ganz unverändert!‘ sofort ab, indem sie etwa dem kahl Gewordenen sagen: ‚Dein Haar ist viel-

einstieg wird dann konkret am Wiedersehen zwischen Josef Prattner und dem Ich-Erzähler gezeigt. Am Wiedersehen wird kenntlich, dass diese Höflichkeit stets Heuchelei ist und dass diese Heuchelei von den Beteiligten auch durchschaut wird: „So?“ sagte er mißtrauisch. „Sie auch.“ Er setzte die Brille auf, sah mich an und setzte sie gleich wieder ab.“ Prattner schenkt hier dem Kompliment des Ich-Erzählers keinen Glauben, retourniert es aber, *bevor* er sich die Brille aufgesetzt hat, um diesen genauer zu taxieren. Dass sich dieser in Wahrheit auch zum Schlechten verändert hat, kaschiert Prattner nur unzureichend, als er seine Brille vor „Bestürzung“ unmittelbar wieder absetzt. So wird die anstandsgemäße Höflichkeit komisiert, in der sich das Bedürfnis nach Eintracht betätigt: Die als Heuchelei durchschaute Höflichkeit führt nicht zum Ablassen, sondern zur Fortführung der Heuchelei. Kontrovers wird es deswegen erst, wenn die gerade vergangenen Jahre der NS-Herrschaft angesprochen werden:

„Es waren auch böse Zeiten für euch hier, wie?“

„Wenn Sie es nur wissen“, sagte er ein wenig unwirsch.

„Sie haben nicht mitgetan bei der Schweinerei, Herr Prattner, davon bin ich überzeugt.“

„Na ja ... Na freilich ...“ Er nahm die angebotene Zigarette. „Die Bomben. Hernach die Russen.“ (KS3 318f.)

In der mehr rhetorischen Frage des Ich-Erzählers, ob die letzten Jahre „auch böse“ gewesen seien, drückt sich weiter der Wille aus, dem Schuster entgegenzukommen. Der Erzähler relativiert die Leiderfahrung des Schusters nicht, die eine andere als die seinige ist, sondern spricht sie als eine an einem anderen Ort erlebte Notlage an. Wiederum sind in der Wendung „böse Zeiten“ jene Subjekte getilgt, die die Zeiten erst „böse“ gemacht haben, womit also auch nicht nach der etwaigen NS-Beteiligung des Schusters gefragt wird. Statt eines Vergleichs der verschiedenen Leiderfahrungen, wie er bei Hilde Spiel und Hilde Zaloscer vorkommt,⁹ hält der Ich-Erzähler hier die *Gemeinsamkeit* fest, die darin besteht, dass beide Protagonisten die „bösen Zeiten“ miterleben mussten.

Der Schuster Prattner lässt sich darauf jedoch nicht ein: Er bezweifelt, dass der Remigrant überhaupt beurteilen könne, dass beide gleichermaßen „böse Zeiten“ erlebt hätten: „Wenn Sie es nur wissen“, sagte er ein wenig unwirsch.“ Die Verständigung stößt hier auf eine Schwierigkeit, wie Polgar sie auch in seiner Glos senreihe „Der Emigrant und die Heimat“ festhält: Die „lieben Landsleuten daheim“ und die Exilant/innen sind „durch verschiedene Schulen der Erfahrung und des Leidens gegangen“ (KS1 212), deren Verschiedenartigkeit als fortdauernder Gegensatz behandelt wird. Die „verschiedenen Schulen der Erfahrung“ werden

leicht ein wenig schütterer“, oder dem fett Gewordenen: „ein paar Deka, könnte sein, hast du zugenommen.“ Derlei stärkt weit besser den Glauben des Betroffenen, sein Bauch, bzw. seine Glatze sei nicht drastisch bemerkbar, als die Versicherung, er wäre ganz unverändert. In der Praxis des Wiedersehens gilt wie in der ärztlichen: ein Bruchteil der unangenehmen Wahrheit ist das zulänglichste Mittel, über die ganze hinwegzutäuschen.“ (KS1 238f.)

⁹ Vgl. Kapitel 2.1

gegeneinander ausgespielt. Der Ich-Erzähler weicht deswegen auf ein weiteres Entgegenkommen aus und schafft dem Schuster eine rhetorische Vorlage, um seine Unschuld in den „bösen Zeiten“ zu beteuern. Überrascht von dieser Gelegenheit, die sich zusätzlich in der Zigarette materialisiert, ergreift er sie zögerlich („Na ja ... Na freilich ...“ Er nahm die angebotene Zigarette.“), um danach wiederum die besondere Bedrohlichkeit *seiner* Leiderfahrungen zu betonen: „Die Bomben. Hernach die Russen.“ Im Vorsatz unbeirrt, ein positives Wiedersehen zu erleben, wendet der Erzähler das Gespräch auf das Metier des Schusters:

„Und wie geht das Geschäft? Zufrieden mit der Kundschaft?“

Er lehnte mit einer Handbewegung ab. „Die hat ja keinen Begriff. Heute noch weniger als früher ... Ich mache Arbeit, wie sie kein zweiter macht. Glauben Sie, die Leute erkennen Qualität? Und erkennen sie an?“

„Wem erzählen Sie das, Meister!“

„Meister! Meister!“ wiederholte er mit etlicher Bitterkeit. „Da meistert sich nix. Die Herrschaften merken's einfach nicht, wie so ein Schuh aus meiner Werkstatt gebaut ist. Sieht aus, als hätte er sich von selbst gemacht. Ja, oder was! Da steckt sehr viel Gustiererei und Prüferi und Überlegung in so einem Ding, mein Lieber. Aber das verstehen Sie ja nicht.“

„Und ob ich es verstehe! Ich kenne doch Ihre Arbeit. Alles genau bedacht, bis auf das kleinste Komma ... bis auf den kleinsten Nagel, wollt' ich sagen.“

„Schauen Sie einmal eine Naht von mir an, wie die gestichelt ist ... auf Kosten meiner Augen freilich. Aber ich würde mich eben kränken, wenn man ...“

„... wenn man die Naht merkte. Natürlich. Ich kann Ihnen das so gut nachfühlen!“
(KS3 319)

Der Schuster moniert einen Mangel an Anerkennung für seine Leistung und Expertise: Aus seiner Überzeugung, der beste Schuster zu sein („Ich mache Arbeit, wie sie kein zweiter macht.“), leitet er seine Kritik an der Kundschaft ab, die ihm ihren Zuspruch nicht absolut erteilt. In seinem Streben nach Harmonie distinktiert sich der Ich-Erzähler als der *connaissanceurhafte* Kunde, der dem Schuster vor der NS-Zeit die Empfehlungsbriefe verfasste: Wieder betont er eine Gemeinsamkeit, die diesmal darin liegt, dass er ebenfalls die Erfahrung kennt, dass Menschen Qualität nicht anerkennen („Wem erzählen Sie das, Meister!“). Als Bewunderer von Prattners Handwerk steigt er auf die Empörung des Schusters ein und lobt die Vorzüge dessen Arbeit. In einem Freudschen Versprecher kommt er auf seine eigene Arbeit zu sprechen: „Alles genau bedacht, bis auf das kleinste Komma ... bis auf den kleinsten Nagel, wollt' ich sagen.“ Damit gibt sich der Erzähler als Schriftsteller zu erkennen, der wie der Schuster Prattner auf die detailorientierte Konstruktion seines Werks bedacht ist, ohne dass die Konstruktion ihren Konstruktcharakter ausstelle: Prattners Satz „Aber ich würde mich eben kränken, wenn man ...“ wird in diesem Sinne vom Erzähler komplettiert mit „... wenn man die Naht merkte.“ Der Schriftsteller bekennt sich damit zum literarischen Realismus, in der das künstlerische Material hinter dem Dargestellten verschwindet. In Bezug auf ihre je *verschiedenen* Tätigkeiten, Schuhhandwerk und Literatur, betont der Erzähler die *Gemeinsamkeiten*, die im ästhetischen Gehalt der Arbeiten

und in der negativen Erfahrung ausbleibender Hochschätzung liegen: „Ich kann Ihnen das so gut nachfühlen!“

„Und lohnt sich die Mühe? Bis man nur sein bißchen Geld hereinbekommt!“

„Da haben Sie absolut recht. Mit den Honoraren ist es ein Jammer.“

„Mich freut das Ganze nicht mehr.“

„So dürfen Sie nicht reden, Herr Prattner“, sagte ich mit aller Überzeugung, die ich für die fromme Lüge aufbringen konnte. „Ihre Kunst muß Ihnen Freude machen – oder sie wäre keine. Es schafft doch Genugtuung, etwas fertigzubringen, von dem man sich selbst sagen kann: Das ist richtig. Da ist nichts zuviel und nichts zuwenig. Da läßt sich keine Silbe wegnehmen oder hinzufügen.“ (KS3 319f.)

Aufgrund des Ausbleibens der *abstrakten* Anerkennung wird die Frage, ob bzw. wofür sich die angestellten Mühen lohnen, nun anhand der *materiellen* Anerkennung verhandelt. So suggeriert die rhetorische Frage Prattners, die monetäre Entlohnung, die die Arbeit erst zur Lohnarbeit macht, habe das Ausbleiben der ideellen Entlohnung zu kompensieren. Aufgrund der nur schmalen Honorare lohnt sich die Arbeit jedoch auch vor dem Maßstab nicht, ein zufriedenstellendes Einkommen zu gewähren. Insofern er sich – auf Ebene des Textes, nicht auf Ebene des dargestellten Gesprächs, also: am Schuster vorbei – zu seiner „fromme[n] Lüge“ bekennt, wendet der Erzähler bewusst heuchelnd gegen die Frustration Prattners ein, dieser habe lediglich den Maßstab der Entlohnung anders aufzufassen: Er sucht ihn nun darauf zu verpflichten, sich selbst die ausbleibende ideelle Anerkennung zu spenden, um so in der Zufriedenheit mit der eigenen Arbeit weder von der Meinung der Leute noch vom Honorar abhängig zu sein. Das Entscheidende sei die Zufriedenheit des Machers mit seinem eigenen Werk. Der größte Lohn sei die „Genugtuung, etwas fertigzubringen, von dem man sich selbst sagen kann: Das ist richtig.“¹⁰ Der Erzähler empfiehlt dem Schuster damit, seinerseits eine strategische geistige Stellung zu seiner Lage einzunehmen.

„Wenn eine Person durch äußere oder verinnerlichte Zwänge ständig anderes tun oder herstellen muss, als sie möchte, kann ihr Verhältnis zu sich selbst langfristig nur durch Hilfskonstruktionen intakt bleiben“,¹⁰ schreibt Christoph Henning in seiner Einführung in die *Theorien der Entfremdung*. Eine solche „Hilfskonstruktion“ bietet der Erzähler mit seiner „frommen Lüge“ an: Wenn sich die Ansprüche des Schusters immer wieder an der Realität blamieren, weil ihre Verwirklichung äußeren Bedingungen unterworfen ist, deren Subjekt er nicht ist, habe er schlichtweg seine Ansprüche derart an die Realität anzupassen, dass deren Verwirklichung nicht mehr von diesen äußeren Bedingungen abhängig sei.

In dem Konstruktcharakter dieses als Trost gemeinten Arguments zeigt sich wiederum das Streben des Erzählers, dem Schuster entgegenzukommen. Dies hat Eva Philippoff als eine der beiden „Hauptverfahrensweisen“ von Polgars Humor herausgearbeitet: „entweder zeigt er die Inkongruenz der Phänomene durch eine aufdeckende Simultaneität, oder durch eine vorgetäuschte Übereinstimmung mit

¹⁰ Henning: *Theorien der Entfremdung*, S. 115.

der Haltung des Gegners.“¹¹ Hier geschieht beides: Der Erzähler sucht selbst unter Gebrauch von Lügen eine Übereinstimmung mit dem Schuster zu erwirken und entlarvt *dabei* zugleich die „Inkongruenz der Phänomene“, d.i. die Widersprüchlichkeiten, anhand derer diese Übereinstimmung erzielt werden soll.

Der widersprüchliche Trost, den der Erzähler dem Schuster spenden will, ist in dem Sinne als „fromme Lüge“ aufzufassen, dass er nahelegt, der Schuster könne der *Lohnarbeit* einen anderen als den ihr immanenten Zweck zuschreiben, der im Verkauf des jeweiligen Arbeitsprodukts liegt. Weil *dieser* Zweck die Verrichtung der Arbeit überhaupt erst stattfinden lässt, kann er sich nicht im subjektiven Gefallen der eigenen Arbeitsresultate erschöpfen. Mit der Absicht, Prattner auf diese Weise bei Laune zu halten, überhöht der Erzähler das Handwerk des Schusters, indem er dieses in den Bereich der Kunst hebt, um es derart besonders ausgezeichnet zu wissen. Hier spricht der Erzähler als Künstler, der der Überzeugung ist, die Kunst gehöre einer höheren Sphäre an: Prattners Arbeit sei *nicht nur* Schuhhandwerk, sondern auch und vor allem Kunst – nicht weil das Schustern an sich Kunst sei, sondern weil Prattner in seiner Vortrefflichkeit das Schustern *als* Kunst praktiziere. Wiederum betont der Erzähler also die *Gemeinsamkeit ihrer Situationen*, die erneut explizit wird, wo er auf den Schuster mit einem Beispiel aus seinem Schriftstellermeter („keine Silbe wegnehmen oder hinzufügen“) antwortet und so nahelegt, die beiden hätten es allgemein besehen mit den gleichen Problemen zu tun.

Prattner will sich jedoch nicht durch den Bezug einer anderen geistigen Stellung auf die Bejahung seiner Lage einlassen und sie so von allen Unzulänglichkeiten trennen:

„Glauben Sie! Aber es gibt Kunden, die lassen meine Schuhe korrigieren! Prattner-Schuhe! Wenn ich mich weigere, macht es ein anderer Schuster. Wissen Sie, was so einer vor kurzem getan hat? Einem glatten Vorfuß von mir – Sie werden es nicht für möglich halten – hat er eine gesteppte Kappe aufgesetzt!“
 Er hatte sich warm geredet. Und mich auch. „Ein starkes Stück, so etwas!“ rief ich voll echter Teilnahme an seinem Kummer. „Selbstverständlich, die geringste Änderung an solcher Präzisionsarbeit – und das ganze Stück ist aus der Façon.“ – „Am liebsten würde ich überhaupt nur für die paar Menschen Schuhe machen, die ich gern habe“, sagte er. (KS3 320)

Das gestörte Verhältnis, das Prattner zu seiner Arbeit hat, weil er über die Gestaltung der Produkte nicht entscheiden kann, wird durch die Zwänge der Konkurrenz verschärft, die darin bestehen, dass manche Kunden, – die sich dadurch als Laien zu erkennen gäben, – ihre Schuhe aufgrund von Unzufriedenheiten mit seiner Arbeit von einem anderen Schuster korrigieren lassen. Zu diesen Zwängen gerät sein Berufsethos in einen Widerspruch, dessen er bedarf, um ein positives Verhältnis zu seiner Tätigkeit und ihrer Resultate aufrechtzuerhalten. Dass er sich tatsächlich nicht als Dienstleister versteht, der die Wünsche seiner Kunden aus-

¹¹ Philippoff: Ein moralischer Chronist seiner Zeit, S. 297.

führt, gibt er in seiner Empörung darüber zu erkennen, dass einer seiner Schuhe mit einer Kappe versehen wurde. Prattner identifiziert sich so sehr mit seiner Arbeit, dass er *sich* angegriffen wähnt, wenn einer seiner Schuhe entgegen seinen Vorstellungen geändert wird. Das führt zu dem Widerspruch, dass Prattners Höherwertung des Berufsidealismus und des von der Kundschaft verlangten ideellen Lohns mit dem Erwerb monetären Lohns konfligiert, welcher jedoch statt der Schuhe das eigentliche Produkt seiner Arbeit ist. Im „Kummer“ über diesen unreflektierten Widerspruch finden der Schuster und der Schriftsteller („voll echter Teilnahme“) jetzt ungeheuchelte Einigkeit: Beide wollen mit dem, was sie erschaffen, zufrieden sein und diese Zufriedenheit nicht einem den Produkten äußerlichen Zweck subsumieren.

Aus diesem Bedürfnis, das dem Schuster und dem Schriftsteller gemein ist, leitet Hegel die Hervorbringung des Kunstschönen ab. In seiner *Ästhetik* schreibt er, der Mensch werde

durch praktische Tätigkeit für sich, indem er den Trieb hat, in demjenigen, was ihm unmittelbar gegeben, was für ihn äußerlich vorhanden ist, sich selbst hervorzubringen und darin gleichfalls sich selbst zu erkennen. Diesen Zweck vollführt er durch Veränderung der Außendinge, welchen er das Siegel seines Innern aufdrückt und in ihnen nun seine eigenen Bestimmungen wiederfindet. Der Mensch tut dies, um als freies Subjekt auch der Außenwelt ihre spröde Fremdheit zu nehmen und in der Gestalt der Dinge nur eine äußere Realität seiner selbst zu genießen. Schon der erste Trieb des Kindes trägt diese praktische Veränderung der Außendinge in sich; der Knabe wirft Steine in den Strom und bewundert nun die Kreise, die im Wasser sich ziehen, als ein Werk, worin er die Anschauung des Seinigen gewinnt. Dieses Bedürfnis geht durch die vielgestaltigsten Erscheinungen durch bis zu der Weise der Produktion seiner selbst in den Außendingen, wie sie im Kunstwerk vorhanden ist.¹²

In eben diesem Sinne meint auch Henning in seinen Entfremdungstheorien: „Dass Menschen sich in ihren Werken anschaulich werden, heißt, dass sie ihre Kräfte spüren oder anhand der Werke auf sie zurückschließen.“¹³ Sich in den eigenen Produkten wiederzuerkennen ist demnach nur möglich, wenn eine gewisse Selbstbestimmung über sie vorhanden ist: Eben dies drückt sich sowohl im Stolz des Handwerkers als auch im Künstlertum, dem „Prototyp des Expressivismus“, aus.¹⁴ Der Unterschied, über den der Ich-Erzähler in seinem Streben, Gemeinsamkeiten mit dem Schuster aufzuspüren, hinweggeht, besteht darin, dass dem Schriftsteller an seinen Texten nicht auf eine ihm fremd bleibende Weise herumredigiert wird. Der Schuster hingegen muss sich auf ihm fremde Wünsche einstellen, um zu verkaufen, sodass die Figur, die nicht ins Exil gezwungen wurde, in seiner *Heimat* einer anderen Form der *Entfremdung* ausgesetzt ist: der Entfremdung von seinen Arbeitsprodukten, von seiner Arbeitsweise und damit sowohl von sich wie vom

¹² Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 51.

¹³ Henning: Theorien der Entfremdung, S. 118.

¹⁴ Henning: Theorien der Entfremdung, S. 113.

anderen Menschen.¹⁵ Prattner wehrt sich mit aller Sturheit gegen diese Entfremdung, indem er an seiner Arbeitsweise festhält, auch wenn sie ihn ökonomisch schädigt. Dass der materielle Schaden des Schusters aus dessen Wunsch nach selbstbestimmter Gestaltung seiner Arbeit folgt und dass ihm die Verrichtung entfremdeter Arbeit damit aufgezwungen wird, wendet der Ich-Erzähler dann auch ein:

„Goldene Worte, Herr Prattner! Aber – um ein x-beliebiges Beispiel zu wählen – davon, daß ein Dichter seiner Frau seine Verse vorliest, kann er nicht leben.“

„Na, dichten muß man ja nicht unbedingt“, brummte er. „Aber Schuhe braucht der Mensch.“ (KS3 320)

Der Erzähler lenkt das Gespräch auf seinen Bereich der Literatur, die zuvor nur in seiner Ausdrucksweise, nicht aber als Thema verhandelt wurde. Das „x-beliebige Beispiel“, das er demnach nur ironisch als x-beliebig titulierte, dient jetzt ausdrücklich einem Vergleich zwischen Kunst und Handwerk, in dem ausschließlich Gemeinsamkeiten hervortreten sollen. In seinem Hinweis, dass auch Dichter ihre Arbeitsprodukte verkaufen müssen, um sich zu reproduzieren, hält der Erzähler den allgemeinen aufgeherrschten Sachzwang des Lohnnerwerbs fest, dem alle Lohnabhängigen und damit auch die Berufstätigen beider Professionen unterliegen. Hier meldet sich Prattner jedoch mit einem Einwand: Er will gerade das gemeinsame Allgemeine nicht gelten lassen und wechselt die sachliche Ebene, indem er – gemäß seinem Berufsidealismus – die Notwendigkeit der Lohnarbeit nicht wie der Erzähler im Gelderwerb verortet, sondern in der gesellschaftlichen Relevanz. Auf die zuvor ausgesprochene Einladung des Erzählers, sein Handwerk in die Sphäre des Höheren der Kunst zu heben und damit aufzuwerten, reagiert der Schuster mit der Umkehrung: Das Schusterhandwerk sei lebensnotwendig, während die geistigen Genüsse der Literatur in den Bereich des Luxus fielen. Der Schuster weist damit den auf Gemeinsamkeiten hinauslaufenden Vergleich zurück und wendet gegen den Erzähler, der die Gleichwertigkeit beider Berufe als Aufwertung des Handwerks und damit als Entgegenkommen betrachtet, die Umkehrung ein, dass er das Schusterhandwerk für die unentbehrliche Tätigkeit hält.

Zuletzt kommt der Schuster auf sein Ideal der Entsprechung zwischen Qualität und Preis zurück, das sich an seinen Erzeugnissen gemäß seiner Selbsteinschätzung in einer „grotesk hohen Ziffer“ ausdrückt:

¹⁵ Eben diese Formen der Entfremdung hat der junge Marx in seinen sogenannten *Pariser Manuskripten* aus der Verrichtung von Arbeit als Lohnarbeit abgeleitet. Er resümiert: „Eine unmittelbare Konsequenz davon, daß der Mensch dem Product seiner Arbeit, seiner Lebensthätigkeit, seinem Gattungswesen entfremdet ist, ist die *Entfremdung des Menschen* von dem *Menschen*. Wenn der Mensch sich selbst gegenübersteht, so steht ihm der *andre* Mensch gegenüber. Was von dem Verhältniß des Menschen zu seiner Arbeit, zum Product seiner Arbeit und zu sich selbst, das gilt von dem Verhältniß des Menschen zum andern Menschen, wie zu der Arbeit und dem Gegenstand der Arbeit des andern Menschen.“ Marx: Ökonomisch-philosophische Manuskripte, S. 92.

„Wieviel verlangen Sie heute für ein Paar?“

Er nannte eine grotesk hohe Ziffer und setzte hinzu, indes sein eingeklemmtes Lächeln versuchte, sich freizuringeln: „Zumindest man selbst wird doch die eigene Leistung richtig einschätzen dürfen, wenn es schon die anderen nicht tun.“

„In der Praxis muß man's aber billiger geben.“ (KS3 320f.)

Mit der Begründung, dass seine Preise gerade *aufgrund* der ausbleibenden Anerkennung so hoch seien, damit an ihnen die besondere Qualität seiner Schuhe ablesbar sei, gibt der Schuster angesichts der beschränkten Zahlungsfähigkeit der potentiellen Kunden unreflektiert den Grund seiner ökonomischen Erfolglosigkeit zu Protokoll. Auf diesen Realismus sucht ihn der Erzähler mit seinem Verweis auf die „Praxis“ zu verpflichten: *Theoretisch* habe er ja recht, so schmeichelt er ihm, doch *praktisch* entstehe derart ein ökonomischer Nachteil für ihn. Merklich wird, wie der Erzähler also gerade da, wo er gegenüber dem Schuster Kritik übt, die Parteilichkeit für dessen Bestrebungen unterstreicht. Von der Summe der Schmeicheleien des Erzählers eingenommen, womit sich dessen strategischer Umgang schließlich als erfolgreich erweist, vermag der Schuster tatsächlich etwas Entgegenkommendes zu vermelden:

„Übrigens, wenn es Sie interessiert“, sagte Prattner, „Ihre Maße hab' ich noch.“ Er holte ein langes, schmales, hochbetagtes Registrierbuch aus der Schublade. Richtig, da standen sie. Unter dem Datum vom 12. Dezember 1927.

Ich will's nicht verschweigen – es rührte mich ein wenig, daß solche Spur von meinen Erdentagen noch erhalten geblieben war. (KS3 321)

Der Erzählerkommentar im letzten Satz gibt sich insgesamt als die Pointe der Kurzgeschichte zu erkennen, die mit dem selbstironischen Eingeständnis befriedigter Eitelkeit („Ich will's nicht verschweigen“) eingeleitet wird, buchstäblich einen Fußabdruck hinterlassen zu haben. Die Bestrebungen, eine Gemeinsamkeit mit dem Schuster festzuhalten, die dieser auch zu teilen bereit ist, gehen letztlich darin auf, dass Prattner in seiner Kundenkartei die Maße des Erzählers aufbewahrt hat. Auf eben diesen Umstand, der die gebliebene Bereitschaft des Schusters signalisiert, den Remigranten als Kunden zu behalten, reagiert dieser nun mit Rührung, da er die Aufbewahrung der Notiz zu Kriegszeiten anders liest: als eine erhalten gebliebene „Spur“ seiner „Erdentage“, d.i. als Relikt aus einer Zeit vor dem erfahrenen Bruch in seinem Leben. Die Rührung tritt damit *als Pointe* auf: Einerseits ist sie als Reaktion auf die geschäftliche Bereitschaft des Schusters inkongruent, andererseits bringt sie am Ende des Textes einen neuen Ton ein, der einen Bruch mit der komisierenden Erzählweise erzeugt, insofern sich der Erzähler nur hier explizit zu seiner Subjektivität, zu seinem Leid über den vom Exil verursachten Lebensbruch, bekennt. So bindet die Pointe zuletzt die komisiert dargestellte Szene an die ernste Gefühlslage, mit der sie vom Protagonisten erlebt wird, der sich selbst dabei noch aufgrund seines emotionalen Erlebens ironisiert.

Sigurd Paul Scheichl urteilt, diese Pointe sei

ein Gipfel des [...] *understatements*, vielleicht der schmerzhaftesten Verfahrensweise in Polgars Kritik am Nachkriegs-Österreich, welches er [sic] die Spuren der Vertriebenen, und ganz besonders der vertriebenen Intellektuellen, gerne auf Notizen ihrer Schuster und Schneider reduziert gewußt hätte.¹⁶

Polgars Aussageabsicht besteht nach Scheichl also darin, Nachkriegsösterreich dafür zu kritisieren, dass es „die Spuren der Vertriebenen“ *nicht* auf die Notizen der Schuster und Schneider reduziert habe. Da Scheichl hier nicht am Text argumentiert, bleibt unklar, wie dieses Urteil genau gemeint ist, also warum sich die Hinterlassenschaft der Vertriebenen ausgerechnet auf diese Nichtigkeiten beschränken solle. Im Text werden die Fußmaße des Erzählers jedenfalls *als Nichtigkeit* behandelt, zu der die Gefühlsreaktion des Erzählers in einen komischen Kontrast gestellt wird: Die Selbstironie besteht darin, dass sich dieser zu seiner Rührung durch die schnöde Notiz bekennt, weil er sich an ihr *etwas ganz anderes* bewusst macht: In der Erwartung, alle Spuren seines Lebens in Wien vor seinem erzwungenen Exil seien mittlerweile getilgt worden, ist er „gerührt“, dass eine *Entäußerung seiner selbst* an diesem Ort fassbar geblieben ist, die ihn als einstmals ortsansässig ausweist und in der er „das Siegel seines Innern“ und „die Anschauung des Seinen“ gewinnt.“ Der fremdgewordenen Heimat scheint so für den Erzähler kurzzeitig „ihre spröde Fremdheit“ genommen.¹⁷ Diese Übertragung der Hegelschen Ausführung verdeutlicht, dass die Rührung des Erzählers dem gleichen Bedürfnis nach Gestaltung der äußeren Welt entspringt, das das Kunstschaffen des Erzählers wie das ästhetische Handwerk des Schusters begründet. Eben dies hält Hegel in seiner Verallgemeinerung des Bedürfnisses fest: „Dieses Bedürfnis geht durch die vielgestaltigsten Erscheinungen durch bis zu der Weise der Produktion seiner selbst in den Außendingen [...]“.¹⁸

Da die in den Außendingen fassbare Spur aus den „Erdentagen“ des Erzählers stammt und ihn an sie erinnert, gibt er zu erkennen, dass er diese als abgeschlossen, sich selbst somit als nicht mehr auf der Erde wandelnd wähnt. Der Bruch des Exils, der zwischen der Schaffung und dem Aufspüren der Spur liegt, ist folglich durch das imaginierte Ableben des Erzählers gekennzeichnet. Die Notiz der Schuhgröße ist der materielle Beweis seiner irdischen Existenz, die in seiner Vorstellung vorbei ist, er sich selbst also dematerialisiert hat und demgemäß keine Spuren mehr hinterlassen kann. Der Erzähler imaginiert sich in der Nachkriegszeit als tot, nachdem ihn die Tötungsabsicht der Nazis verfehlt hat. Damit ergeben sich Korrespondenzen zu Alfred Döblin, der sich in der Situation des Nachexils paradox als „lebender Leichnam“ figuriert,¹⁹ sowie zu Albert Drach, dessen Hauptfigur am Ende des Romans *Unsentimentale Reise* scheinbar stirbt, um im Folgebuch *Das Beileid* als imaginiert Toter umherzuwandeln. Helmut Koopmann hat nachgewiesen, dass sich der „Topos vom Exilanten als lebendem Leichnam“ bis zu

¹⁶ Scheichl: Alfred Polgar nach 1945, S. 216.

¹⁷ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 51.

¹⁸ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 51.

¹⁹ Döblin: Abschied und Wiederkehr, S. 270.

Cicero und Ovid zurückdatieren lässt und sich also über 2000 Jahre hinweg in der literarischen Exiltradition gehalten hat. Auf zynische Weise fand sich dieser selbst in der NS-Rhetorik wieder: Goebbels nannte die Exilanten „Kadaver auf Urlaub“.²⁰

Anders als Drachs Ich-Erzähler, dessen geistiger Tod ihn gegenüber dem Leid immunisiert, ist Polgars Erzähler nach dem Ende seiner „Erdentage“ nicht von seinen Gefühlsregungen befreit: Seine Rührung weist ihn als gefühlvollen „Toten“ aus. Auch ist er nicht wie Drachs Figur eine schelmenähnliche Gestalt, deren Verhaltensweisen schon komisch wären. Die Komik der Erzählung liegt nicht im Handeln der Figuren, sondern in der Erzählweise, deren durchweg komisierendes Verfahren auf das Dargestellte einen „Entlarvungseffekt“ hat: Die Komik der Erzählung gründet auf ihrer permanenten Doppelbödigkeit, die darin besteht, dass der Erzähler einerseits die direkte Begegnung und den Dialog mit dem Schuster wiedergibt, andererseits jedoch *an diesem vorbei* das Kalkül seines strategischen Umgangs und damit die in der dargestellten Situation am Gesprächspartner vorbeigeschleusten Auffassungen im Text sichtbar macht: Komisiert wird zum einen die strikte Abwehr des Schusters gegen jede Gemeinsamkeit, die zwischen ihm und dem zurückgekehrten Exilanten bestehen könnte, und zum anderen der Widerspruch, in dem diese Abwehr zu seinem sturen Berufsidealismus steht, demzufolge er den Remigranten als einen seinem geliebtem Arbeitsprodukt würdigen Kunden auffassen muss, da ihn dieser in der Selbsteinschätzung seiner Professionalität bestärkt, die er sonst durchweg bestritten sieht.

²⁰ Koopmann: Exil als geistige Lebensform, S. 4f.

4.4 Schlüsse: Polgars Komik der Untertreibung und ihre scheinbare Bagatellisierung des Dargestellten

Die Bezeichnung Polgars als der „Untertreiber schlechthin“, die ihn als Autoren vor seiner Exilierung charakterisiert, trifft weiterhin auf die ästhetischen Verfahren seiner nachexilischen Texten zu: Das vorrangige Stilmittel seiner Komik ist der Euphemismus. In der komisierenden Darstellung der nachexilischen Situation findet es etwa Gebrauch, wo das eng verstandene Exil im Rückblick als die „langen schicksalsvollen Jahren des Fortgewesenseins“ bezeichnet wird.¹ Das Exil scheint so seiner ursächlichen Gewalt beraubt, die Andeutung auf die Negativität der Erfahrung wird in der Attribuierung als „schicksalsvoll“ zwar nicht getilgt, aber verunklart. Erst die zeitgeschichtliche Kontextualisierung erschließt die thematisierte Abwesenheit indirekt als *spezifisches* Exilschicksal.

Die kurze Form, die Polgar aus dem Feuilleton auf die Literatur überträgt, begünstigt also nicht nur die schnelle, quasi tagesaktuelle Rezeption, sondern setzt diese *inhaltlich* voraus: Gerade wo auf eine explizite zeitliche Situierung verzichtet wird, implizieren die Inhalte eine solche, etwa wenn die Allgemeinheit einer Formulierung sich nur mit Blick auf Nationalsozialismus und Exil plausibilisiert. Polgars euphemisierender Stil lebt aus der Fallhöhe, die entsteht, wo die spezifische historische Grausamkeit gerade *durch* die scheinbare Bagatellisierung der Darstellweise hervorgekehrt wird. Dieser Gegensatz zwischen Inhalt und Form ist der zentrale komische Widerspruch in Polgars nachexilischen Texten, durch den sich eben dieser Gegensatz zwischen den Mitteln der Darstellung und dem Gegenstand der Darstellung versöhnt: Die Darstellweise ist die *ästhetische* Setzung, die keine Verfälschung des Gegenstands der Darstellung unternimmt, sondern dessen *außerästhetische* Gewalt am Kontrast hervortreten lässt. An Polgars Texten belegt sich das Heinesche Diktum: „Der Ernst tritt um so gewaltiger hervor, wenn der Spaß ihn ankündigt.“²

So verfährt Polgar auch da, wo die Zeit vor dem Nationalsozialismus ausdrücklich in einer Jahreszahl gefasst wird, die sich wiederum in Kontrast zur erneut verunklarten folgenden Phase – gewissermaßen *ex negativo* – als eine besonders positive hervortut: „Die Sache ereignete sich 1932, in grauer Vorzeit also, die allerdings, von späterher besehen, himmelblau erscheint [...]“ (KS2 272) Die Erinnerungen an eine lang zurückliegende Zeit werden überformt durch die Erfahrungen aus der auf sie folgenden Zeit. Statt diese Erfahrungen explizit als schlimme zur Darstellung zu bringen wird ihre Negativität durch einen relativen Maßstab ausgedrückt: Wenn eine eigentlich graue Zeit rückblickend als himmelblau erscheint, muss die Folgezeit tiefschwarz gewesen sein. Das Prinzip, die Drastik der NS-Zeit und des Exils in Abgleich zu etwas minder Drastischem auszudrücken,

¹ Polgar: *Begegnung im Zwielicht*, S. 239.

² Heine: *Englische Fragmente*, S. 269. Insofern Heine den Begriff des Späßes als Gegenbegriff zum Ernst benutzt, meint er hier also allgemein den Modus uneigentlicher Rede: den negierten Maßstab der Gültigkeit.

charakterisiert Polgars nachexilische Ästhetik, die sich ja gerade von der bestimmten Warte aus konstituiert, dass nun eben auch auf das eng verstandene Exil als eine vergangene Phase rekurriert werden kann.

Polgar beginnt das Nachexil noch von den USA aus literarisch zu charakterisieren. Seine literarische Auseinandersetzung mit der im Entstehungsjahr 1948 virulenten Causa Ilse Koch für den *Aufbau* benennt die Frau des Lagerkommandanten des KZ Buchenwald als „Frau Koch“ statt als „Hexe von Buchenwald“, als die sie zu dieser Zeit international diskutiert wurde. Schon in dieser Benennung, die die Gewöhnlichkeit der Person suggeriert und diesen Schein auf die im Text thematischen Anschuldigungen prallen lässt, ist angelegt, was Polgars Verfahren ausmacht: Der Erzähler begegnet der Nationalsozialistin mit dem Schein von parteilicher Anteilnahme, die sich in seinen Äußerungen als die Annahme ausdrückt, der eigentliche, durch das Ende des deutschen Faschismus entstandene Schaden liege auf ihrer, d.i. auf Täterseite. Indem das fiktive Gespräch durch eine lockere „Geschwätzigkeit“ bestimmt ist, wird die Leichtigkeit des Gesprächsanlasses und -stoffes suggeriert, die eine Fallhöhe zu den euphemistisch behandelten Gräueltaten im KZ erzeugt. Im Resultat also führt Polgars „Witz, der ohne Witzelei funktionierte,“³ mitnichten zu einer im Ästhetischen vollzogenen Verkleinerung der Gräuel, sondern zu ihrer Entlarvung und Exponierung.

Als nachexilisch qualifiziert sich die Erzählung, insofern sie einen Beitrag darstellt, zu einer in der US-amerikanischen Exilgemeinde geführten Diskurs um die stattfindenden Kriegsverbrecherprozesse in Deutschland. Wo die Erzählung sich kritisch zur juristischen Praxis im noch besetzten Deutschland stellt, wird auf das politische Klima im ehemaligen deutschen Reich geschlossen: Nicht nur wird – potentiell mit Blick auf eine möglich gewordene Rückkehr – kritisiert, dass viele Täter/innen entweder relativ geringe Strafen erhielten oder auf freiem Fuß sind, sondern zudem dass diese erneut die Chance erhalten, an der nationalen Berufskonkurrenz teilzunehmen, und dass diese die Chance oftmals gar erfolgreich zu nutzen wissen. Der Text stellt somit eine Kritik der Entnazifizierung sowohl in juristischer als auch in gesellschaftlicher Hinsicht dar.

Das Verfahren der scheinbaren Parteilichkeit für den Gesprächspartner prägt auch die Kurzerzählung „Gespräch mit einem Meister“: Wie im „Gespräch mit Frau Koch“ schleust der Erzähler auch hier seine Haltung am handlungstragenden Dialog vorbei. So liegt der komische Widerspruch in beiden Texten bereits in der ästhetischen Anlage, konkret: im Widerspruch zwischen den Ebenen Figurenaussage und Textaussage. Während der Erzähler sich mal heuchelnd, mal aufrichtig der Fürsprache für den nicht-exilierten Schuster Josef Prattner befleißigt, gibt er seinen strategischen Bezug auf ihn zu erkennen: Er will das Wiedersehen nach seiner Remigration positiv erfahrbar gestalten und ist deswegen bereit, etwaige Unterschiede in der Beurteilung der gerade vergangenen Naziherrschaft zugunsten des Aufspürens von Gemeinsamkeiten zu marginalisieren. Der Text hat damit das nachexilische Thema par excellence zum Gegenstand: Die Schwierigkeiten der

³ Weinzierl: Alfred Polgar, S. 14.

Kommunikation zwischen den Menschen, die vormalig gemeinsam im gleichen Staat lebten, aber durch die von den Nazis gewaltsam vollzogene Definition des „Volkskörpers“, die nur bestimmte Gesellschaftsmitglieder miteinbezog und die Vernichtung der anderen befahl, „durch verschiedene Schulen der Erfahrung und des Leidens gegangen“ (KS1 212) sind. Gemeinsamkeiten zwischen dem Schuster und dem Remigranten stellen sich ausgerechnet in den *Widrigkeiten der Gegenwart* ein, die beide in ihren Berufen in Bezug auf mangelnde materielle wie ideelle Entlohnung erfahren.

Insofern ist ein entschiedener Einspruch gegen Volker Bohns in Bezug auf das „Gespräch mit einem Meister“ gefällte Urteil zu erheben, derzufolge Polgar „in der stilisierten Position des Unpolitischen“ verharre.⁴ Daraus, dass die Erzählung nicht moralisch gegen die „lieben Landsleute daheim“ ausschlägt, sondern die Schwierigkeiten in der Verständigung mit ihnen komisierend zur Darstellung bringt, schließt Bohn auf den unpolitischen Gehalt von Polgars Erzählungen, die sich allein in ihren ästhetischen Stilisierungen gefielen. Rainer Schwedler hat zurecht auf die falsche Kanonisierung Polgars als unpolitischer Autor hingewiesen, in dessen Weltbild die Literatur und allgemein die Kunst Vorrang vor politischen Themen hätten.⁵ Aus der Darlegung des Konnexes von komisierender Ästhetik und komisiertem Inhalt ist allgemein auf die Leistung des Komischen bei Polgar zu schließen, die sich nicht darin erschöpft, anhand von quasi beliebigen Stoffen Lachanlässe zu stiften: Die komisierende Ästhetik ist durch ihr Verfahren, sich in sich selbst auflösende Widersprüche zu konstruieren, das *Mittel zur Entlarvung der dargestellten Wirklichkeit*. In den hier analysierten Beispielen ist diese Entlarvung gleichbedeutend mit einer impliziten Kritik an den jeweiligen nachexistentialen Umständen.

⁴ Bohn: Kritische Erzählungen, S. 53.

⁵ Schwedler: Das Werk Alfred Polgars, S. 151.

5. Albert Drach: *Das Beileid* (1993)

Ich fragte mich, ob etwas mit mir anders geworden war. Ich glaube, schon. Was anders ist, das ist, daß ich das Leben nicht mehr so ernst nehme [...]. (UR 85)

5.1 „Ein Autor ohne publiziertes Werk und ein Anwalt zunächst ohne Perspektiven“ – Biografie und nachexilische Publikationsgeschichte

Von der literarischen Öffentlichkeit wurde der 1902 in Wien geborene Albert Drach erstmals im Jahre 1964 wahrgenommen – im Alter von 61 Jahren.¹ Die Drach-Biografin Eva Schobel kommentiert: „Ein sein halbes Leben lang sozusagen embryonaler Schriftsteller erblickt also plötzlich das grelle Licht der Literaturwelt.“² Als embryonal ist Drachs Schriftstellertätigkeit insofern zu charakterisieren, als dass sie in publizierter Form bis dahin allein ein Jugendwerk aufwies: Im Jahr 1919 war der Gedichtband *Kinder der Träume* erschienen, dessen Druck Drachs Vater finanziert hatte. Bereits 1917 hatte das *Wiener Journal* Gedichte des damals Fünfzehnjährigen veröffentlicht. Erfolge waren dem jungen Drach allerdings nicht beschieden, auch wenn er immer wieder die Behauptung vertrat, er hätte im Jahr 1928 seitens Hans Henny Jahnn vorab und inoffiziell den Kleist-Preis für das von ihm eingereichte, noch unveröffentlichte Drama *Satansspiel vom göttlichen Marquis* zugesichert bekommen, welcher dann aber an Anna Seghers verliehen wurde.³ Als embryonal kann Drachs schriftstellerische Tätigkeit also nicht hinsichtlich seiner Schreibpraxis gelten. Diese setzte er neben seinem Studium der Rechtswissenschaft, das er im Februar 1926 abschloss,⁴ sowie neben der darauf folgenden Arbeit in seinem Anwaltsbüro in Mödling fort.

Die Vorstellung, er sei *eigentlich* Schriftsteller, der seiner gebührenden Anerkennung harre, prägte maßgeblich sein Selbstbild wie seinen Ehrgeiz in Bezug aufs Schreiben. Die Ausübung des Anwaltsberufs, auf den er gemäß Ausbildung festgelegt war, gehorchte im Falle Drachs jedenfalls dem Zwang zum existenzfähigen Lohnerwerb: „Nie wurde er müde, zu betonen, daß ihm die Juristerei Last, die Schreiberei aber Bestimmung war.“⁵ Schobel deutet Drachs unfreiwillige Exilierung unter diesem Gesichtspunkt gar als persönliche Chance: Drach habe mit dem Exil nicht nur den „ungeliebten Anwaltsberuf und die kontrollierende Obsorge der Mutter hinter sich“ gelassen, sondern zudem gehofft, „sich als Schriftsteller

¹ Settele: Der Protokollstil des Albert Drach, S. 7.

² Schobel: Albert Drach, S. 461.

³ Schobel: Albert Drach, S. 97ff.

⁴ Schobel: Albert Drach, S. 89.

⁵ Schobel: Albert Drach, S. 87.

realisieren und jenen Teil seiner Persönlichkeit entwickeln zu können, der im beruflichen und familiären Alltag zu verkümmern gedroht hatte.“⁶

Im Oktober 1938 floh Drach zunächst nach Split, musste die Stadt aber nach Ablauf seines Durchreisevisums verlassen. Im folgenden Monat fuhr er über Triest nach Paris, von wo er drei Monate später nach Nizza ausgewiesen wurde. Dort lebte er zunächst auf Kosten seiner Schwester Alma und schrieb oder überarbeitete einige literarische Texte, so etwa die Stücke *Das Satansspiel vom göttlichen Marquis* und *Das Kasperlspiel vom Meister Siebentot* sowie seinen ersten Roman *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*, der 1939 entstand. Eva Schobel, die ihre Biografie auf Gespräche mit Drach sowie auf historiografische Nachforschungen zu dessen Leben fußt, hebt den Stellenwert hervor, den das Schreiben für Drach auf der Flucht hatte:

Wenn es jedoch etwas gibt, das ihm Leib und Seele in einem fremden Land, in einer aussichtslosen Situation, zusammenhält, so ist es das Schreiben. Und die Hoffnung auf literarischen Durchbruch, die er sich geradezu trotzig macht, obwohl sie immer unrealistischer erscheint.⁷

1939 verschärfte sich allerdings seine Lage: Er erfuhr vom Tod seiner Mutter und wurde mit den anderen im Süden Frankreichs lebenden Emigrant/innen als „feindlicher Ausländer“ eingestuft.⁸ Zunächst wurde er ins Sammellager Fort Carré bei Antibes gebracht, dann ins Lager Les Milles, das er auf Geheiß des Regimentsarztes verlassen konnte. Im folgenden Jahr wurde er erneut im nunmehr überfüllten Les Milles interniert, wo er unter den Gefangen unter anderem Lion Feuchtwanger und Walter Hasenclever antraf. Aus dem provisorischen Lager Saint-Nicolas, in das er anderthalb Monate später überführt wurde, konnte er schließlich fliehen. Er lebte jetzt wieder in Nizza, wechselte aus Angst vor neuerlicher Verhaftung aber häufig seine Unterkunft. Beim Versuch, die Aufenthaltspapiere zu verlängern, wurde er verhaftet und ins Lager Rivesaltes gebracht, das er aber nach wenigen Tagen wieder verlassen durfte. Im September 1943 erhielt er die Einberufung zum deutschen Arbeitsdienst, woraufhin er im kleinen Ort Valdeblone in den französischen Meeralpen Zuflucht suchte. Dort hielt er sich bis Februar 1945 versteckt und verliebte sich in die siebzehnjährige Engländerin Myrhinne Mattison, die als Figur Sibylle Withorse eine entscheidende Rolle im autobiografischen Roman *Unsentimentale Reise* spielt und noch in der Fortsetzung *Das Beileid* eine zentrale Bedeutung hat.⁹ Anfang 1945 zog Drach zurück nach Nizza, wo er bis 1948 blieb. Während der ganzen Zeit arbeitete er immer wieder an seinen Texten.

Im Oktober 1947 unternahm Drach eine erste Rückreise nach Wien, wo er für ein paar Wochen bei seiner Halbschwester Valerie Stehlik unterkam.¹⁰ Nach zwei

⁶ Schobel: Nachwort, S. 405f.

⁷ Schobel: Albert Drach, S. 226.

⁸ Schobel: Nachwort, S. 406.

⁹ Schobel: Nachwort, S. 412.

¹⁰ Schobel: Albert Drach, S. 413.

Monaten Aufenthalt, in denen er die Bedingungen seiner Remigration erkundete und nach erhaltenem Besitz forschte, fuhr er zunächst zurück nach Nizza. Sein Haus, so erfuhr er, war im Grundbuch noch immer als Eigentum des Deutschen Reiches eingetragen, jedoch von der sowjetischen Besatzungsmacht beschlagnahmt, die das Haus nicht freigab. Erst im Mai 1948 unternahm er die endgültige Rückkehr nach Wien. Per Bescheid vom Juni 1948 erhielt er das Eigentumsrecht an seinem Haus in Mödling zurück, das allerdings mit verschiedenen Mietparteien belegt war und über das er vollständig erst 1955 verfügen konnte. Auch der Hausmeister, der ihn einst bei den Nazibehörden als hetzenden Kommunistenfrend denunziert hatte, wohnte noch in seinem Haus. Bis in die Sechzigerjahre hinein versuchte der Anwalt großteils vergeblich, die in der Zwischenzeit angefallenen Mietzinse zurückzuklagen.¹¹

Aufgrund der fehlenden Gelegenheit, sich als Schriftsteller zu behaupten, nahm Drach nach seiner Rückkehr seine Anwaltstätigkeit wieder auf. Er war nur einer von einer Handvoll überlebender Mödlinger Juden, die nach 1945 überhaupt zurückkamen. Als wichtigstes Rückkehrmotiv benennt Schobel den Wunsch, „sich als Schriftsteller ohne Portefeuille wenigstens den vielleicht überlebenswichtigen Umraum der deutschen Sprache zu erhalten [...]“.¹² Nicht nur sollte der lebenspraktische Gebrauch eben der Sprache, mit der er ästhetisch arbeitete, produktiv aufs literarische Schaffen wirken, auch ein gleichsprachiges Publikum hatte Drach erst noch zu erschließen. Im Exil nämlich hatte er noch versucht, seinen *Zwetschenbaum*-Roman in französischer Sprache – unter dem bereits gewählten Titel *Le procès verbal* – zu verfassen, was er schließlich aufgrund zu geringer Sprachkenntnisse unterließ.¹³

Die Rückkehr stellte sich hinsichtlich seiner Schriftstellerkarriere als weiterhin erfolglos heraus. Vom Schriftstellerverband abgewiesen ergriff er wieder den Anwaltsberuf, den er zwar eigentlich nicht mehr hatte ausüben wollen. Da ihn aber die Rechtsanwaltskammer aufnahm und ihm die „Schwerarbeiterkarte“ zu teilte, mittels derer er nun größere Lebensmittelrationen erhielt, war dieser Schritt für ihn alternativlos. Nach zehn Jahren Exil öffnete er also sein Anwaltsbüro erneut und musste fortan vor allem Armenvertretungen, d.h. Rechtsvertretung für zahlungsunfähige Klient/innen, übernehmen.¹⁴ Über Drachs Lage unmittelbar nach seiner Remigration resümiert Bernhard Fetz: „Als Albert Drach 1945 aus seinem Versteck im Hinterland von Nizza wieder auftauchte – wenn auch als ‚Gespenst‘ –, ist er ein Autor ohne publiziertes Werk und ein Anwalt zunächst ohne Perspektiven.“¹⁵ Auch in den Folgejahren stellte sich kein literarischer Erfolg ein. Primus Heinz Kucher kontextualisiert Drachs Erfahrung als eine „Generationswahrnehmung“, die bedingt war durch „das Desinteresse der literarisch-

¹¹ Fetz: Überleben als zynischer Witz, S. 116f.

¹² Schobel: Albert Drach, S. 166.

¹³ Schobel: Albert Drach, S. 230.

¹⁴ Schobel: Albert Drach, S. 412f.

¹⁵ Fetz: Nachwort, S. 222f.

editorialen Nachkriegseliten an dem, was Autoren – zumal jüdischer Provenienz – die das Exil erfahren und überlebt hatten, anbieten konnten.“¹⁶ Die Biografin Eva Schobel schließt daher auf das Nachexil als den für Drach bestimmenden Lebensmodus: „Man muß [...] wissen, daß Drach so gut wie alles, was ihm nach seiner Rückkehr 1948 bis zu seinem Tod 1995 widerfährt, auch im Kontext der überstandenen Verfolgung erlebt.“¹⁷

„Verspätete Literatur“ des Nachexils

Das Jahr 1964 markierte sodann einen Umbruch in Drachs Schriftstellerkarriere bzw. deren eigentlichen Beginn: Im Langen Müller-Verlag fand er endlich, beim sechzehnten Anlauf der Verlagssuche,¹⁸ ein Publikationsmedium für seine Texte, das sich dann gleich auf eine Gesamtausgabe als außergewöhnliche Form eines Schriftstellerdebüts einließ. Dies hatte eine komplizierte Publikationsgeschichte zur Folge: Als erster Band erschien *Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum*, das schnell zum Bestseller avancierte. Die folgenden Bücher *Das Kasperlspiel vom Meister Siebentot und weitere Verkleidungen* (1965), *Die kleinen Protokolle und das Goggelbuch* (1965) und *Das Aneinandervorbeispiel und die inneren Verkleidungen* (1966) verkauften sich schlecht und erhielten eine bereits abnehmende Zahl an Rezensionen sowie recht gemischte Urteile.¹⁹ Der darauffolgende Exilroman *Unsentimentale Reise* (1966) wurde dann von der zeitgenössischen Kritik überwiegend negativ aufgenommen,²⁰ was Langen Müller dazu veranlasste, die Veröffentlichung weiterer Bände der geplanten Gesamtausgabe zu unterlassen. Primus Heinz Kucher kommentiert diese Situation wie folgt:

Daß er in einer Rezension des renommierten *Times Literary Supplement* bereits 1968 als einer der „most talented avantgarde writers working in the German tongue“ gerühmt wurde,²¹ spitzte – neben der späten Genugtuung – freilich die tragische Konstellation Drachs im zeitgenössischen österreichischen Umfeld nur weiter zu: Das Bewußtsein und die Selbsteinschätzung, zu den ganz Großen zu zählen, der die anhaltende Erfahrung gegen-

¹⁶ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 310.

¹⁷ Schobel: Albert Drach, S. 418.

¹⁸ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 310.

¹⁹ Schobel: Albert Drach, S. 462f.

²⁰ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 310f.

²¹ N.N.: *New German Writing*, S. 983. Der ganze Satz lautet dort: „The most talented avantgarde writers working in the German tongue are neither Germans nor do they live in Germany, nor are they young: Albert Drach (born 1902) is a Viennese lawyer, Elias Canetti (born 1905) is a Bulgarian living in London. Both of them have pursued lines of thought that make most of the young Germans seem strikingly unambitious – and this at a time when Beckett, Ionesco, Queneau and the *nouveau roman* had not even been thought of.“ Dieses Urteil steht im Kontext eines Artikels, der die Entwicklungen in der deutschen Nachkriegsliteratur aus ihrer historischen Konstellation heraus zu erklären sucht, nämlich aus dem Drang nach Abgrenzung gegenüber dem vormals gültigen nationalliterarischen Konsens des „national-socialist realism“ (S. 982). Dabei stellt der anonym veröffentlichte Artikel der deutschen Literatur ein weitgehend negatives Urteil aus. Umso schwerer wiegt darin also die betonte Ausnahmestellung Drachs und Canettis.

überstand, dem Kleinen, dem Provinziellen, einem Literaturbetrieb ausgeliefert zu sein, der von Drach kaum Notiz zu nehmen gewillt war.²²

Im Jahr 1968 erklärte sich jedoch der Claassen-Verlag bereit, die Fortsetzung der gesammelten Werke zu publizieren, und versah die bei Langen Müller bereits erschienenen Werke unter Beibehaltung des Buchkerns mit neuen Schutzumschlägen. Als die letzten drei Bände der Gesamtausgabe folgten nun die neuen Texte »Z.Z.« *das ist die Zwischenzeit* (1968), *Untersuchung an Mädeln* (1971) und *Gottes Tod ein Unfall. Dramen und Gedichte* (1972). Allein die *Untersuchung an Mädeln* bescherte ihm einen Achtungserfolg, während die anderen Bücher kaum wahrgenommen wurden. Dass die Rezensent/innen diesen Veröffentlichungen so gut wie keinen Raum mehr gaben, hatte angeblich mit einer vom Anwalt Drach erhobenen Klage gegen einen Journalisten des *Kuriers* zu tun, der ihn mit Fritz von Herzmanovsky-Orlando verglichen hatte, worüber sich Drach dann juristisch empörte. Diese Reaktion hatte zur Folge, dass andere Journalist/innen von Besprechungen absahen.²³ Drach geriet wieder in Vergessenheit.

Bernhard Fetz sieht die ablehnende Haltung maßgeblich in Drachs Stil begründet:

Albert Drach sitzt nach 1945 zwischen allen Stühlen: ästhetisch und persönlich. Ästhetisch, als er mit keiner der literarischen Positionen nach 1945 identifiziert werden kann: weder mit dem Versuch, an die unterbrochene literarische Moderne anzuknüpfen [...]; noch verbindet Drach viel mit einem an der traditionellen Romanform zumindest scheinbar festhaltenden Romancier wie Heimito von Doderer, dessen ästhetische Ideologie auf eine literarische Überwindung der politischen Brüche nach 1918 und teilweise [...] auch der Brüche nach 1938 setzte; noch mit einem Autor wie Alexander Lernet Holenia. Mehr schon verbindet Drach mit den Vertretern der österreichischen Avantgarde der 1960er Jahre, ohne daß er dieser aber wirklich zugerechnet werden könnte.²⁴

Auch Kucher konstatiert – mit Blick auf den spezifischen Kontext der Exilliteratur –, Drach stelle in seinen Texten Haltungen aus, „die so gar nicht in den Kanon der Exilliteratur passen wollten und mit den im Exil entwickelten bzw. debattierten formal-ästhetischen Ansätzen und Ideen kaum in Einklang zu bringen waren.“²⁵ Erst 1987 fand eine Wiederentdeckung des Autors statt, die durch einen Artikel von André Fischer in der *Süddeutschen Zeitung* ausgelöst wurde. Unter der Überschrift „Die Eintracht des Vergessens. Der Fall Albert Drach oder die Schnelligkeit des Literaturmarkts“ klagte Fischer die mangelhafte Rezeption Drachs scharf an:

Der Fall Albert Drach – so muß man die Rezeption seines Werkes und den schludrigen Umgang mit seiner Person einfach nennen – wird sich einmal als literarischer, verlagsgeschichtlicher und germanistischer Skandal ersten Ranges entpuppen: Als absichtliches

²² Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 324.

²³ Vikas: Der Außenseiter Albert Drach, S. 246ff.

²⁴ Fetz: Überleben als zynischer Witz, S. 119f.

²⁵ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 313.

Vergessen, weil die Texte zu schwierig und unbequem sind und vor allem keine landläufig verrechenbare Perspektive vertreten.²⁶

Angesichts der Unmöglichkeit, etwas oder jemanden absichtlich zu vergessen, geschweige denn im Vergessen eine „Eintracht“ herzustellen, wird deutlich, dass es Fischer weniger um ein Vergessen als um ein Ignorieren geht. Er suggeriert, Albert Drach sei zwar eigentlich erinnert, aber bewusst unthematisiert geblieben, um ihn auf diese gewissermaßen verschwörerische Art schließlich dem Vergessen anheimzustellen. Adressiert werden Verlagswesen und Literaturwissenschaft als diejenigen, die ihrem Auftrag, die kollektive Erinnerung an den Schriftsteller Drach zu organisieren, nicht nachgekommen seien. Die Gründe für den intendierten Ausschluss sieht er in der Brisanz der Texte: Sie seien „zu schwierig und unbequem“, bedienten vor allem aber keinen Konsens in der literarischen Betrachtung des Stoffes. Die von Fischer geforderte Eingemeindung von Drachs Texten in den literarischen Kanon hätte allerdings zur Folge, dass die „landläufig verrechenbare Perspektive“ hergestellt wäre. Einerseits also führt Fischer die von ihm als Qualitäten benannten Merkmale von Drachs Literatur als Erklärung für dessen Nichtbeachtung an, andererseits aber lässt er diese nicht als hinreichend gelten: Dabei kann ja niemand von großem Erfolg ausgehen, der dezidiert gegen die „landläufig verrechenbare Perspektive“ anschreibt. Statt diese nicht näher bestimmte vorherrschende „Perspektive“ zu kritisieren²⁷ und das heißt auch: ungeachtet seines eigenen angedeuteten Erklärungsansatzes – wird für Fischer die Vernachlässigung Drachs im literarischen Betrieb zum Gegenstand seiner Empörung. Wo sein Urteil über Drachs Texte in der Sache zutreffend ist, geht also seine Anklage fehl: Statt zu klären, wie Kanonisierungsprozesse zustandekommen und warum Drach aus ihnen herausfiel, verknüpft sich die Kritik auf den Imperativ zur Anerkennung des Schriftstellers, auf die dieser einen Anspruch hätte.

Als Imperativ wurde Fischers Artikel dann auch aufgefasst: Schon im Folgejahr 1988 wurde dem zum zweiten Mal entdeckten Albert Drach der Büchner-Preis zuerkannt; die Ehrung wurde zudem flankiert mit einer Neuausgabe seiner Werke im Hanser-Verlag. Erstmals setzte eine breitere Rezeption sowie ein wissenschaftlicher Diskurs um sein Werk ein.²⁸ Bernhard Fetz schreibt, in Folge der Preisverleihung „entdeckte eine neue Generation von Lesern und Kritikern einen der originellsten und radikalsten Schriftsteller der deutschsprachigen Literatur nach 1945.“²⁹ Es erfolgte also nicht nur eine Wiederentdeckung, sondern auch eine Neubewertung von Drachs Werk.

Hierfür liefert Karl Heinz Kramberg ein besonders signifikantes Beispiel: Der Rezensent der *Süddeutschen Zeitung* war schon in den Sechzigerjahren einer der ersten Feuilletonist/innen gewesen, der die ambivalente Qualität von Drachs spezi-

²⁶ Fischer: Die Eintracht des Vergessens, S. 255.

²⁷ Vgl. Kapitel 2.3

²⁸ Vikas: Der Außenseiter Albert Drach, S. 245f.

²⁹ Fetz: Überleben als zynischer Witz, S. 113.

fischem Protokollstil mit „begeisterte[m] Befremden“ hervorgehoben hatte.³⁰ Als jedoch 1966 die *Unsentimentale Reise* erschien, war auch der beinahe einzige Verteidiger von Drachs letzten Veröffentlichungen kritisch geworden.³¹ Daher ist es umso bemerkenswerter, dass ihn die Neuausgabe des Buches im Jahr 1988 zu einer gänzlich entgegengesetzten Rezeption veranlasste: Anstoß zum Umdenken in seiner Beurteilung gab ihm ausgerechnet die Reflexion auf den *Stellenwert des Humors* in Drachs Texten. In seiner neuerlichen Rezension bezog sich Kramberg ausdrücklich auf seine vormalige Meinung und ihre nunmehrige Modifikation:

Bücher bleiben sich gleich. Nicht so das Spektrum, von dem ein Leser Gebrauch machen muß, um sich zu gedruckten Texten kritisch zu äußern. Vor 22 Jahren, die Erstausgabe dieser „Unsentimentalen Reise“ vor Augen, war ich von deren biographischen Stoff, dem Stoff an Wirklichkeit, den Drachs Bericht festhält, zwar genauso ergriffen, entsetzt und beschämt wie jetzt bei der Wiederlektüre, doch mischte sich dem ein Dégout ein, der die Darbietung des Stoffes durch die Figur des Erzählers und deren Verkleidung betraf. Die Maske des Kucku, die der Autor benötigt, um Selbsterlebtes objektivieren zu können, schwebte mir als ein Ungesicht vor, als ein narratorisches Schemen, das dem Schreibenden gewissermaßen unter der Feder zerrann. Diese Mutmaßung, scheint mir nun nach der Wiederlektüre, war nicht völlig falsch. Sie verkennt jedoch die Essenz eben jenes Humors, auf den das Schlüsselwort dieses Buchs, dies: „Aber Tote weinen nicht“ zielt und aus dem er erwächst.

Unter dem Zugriff solchen Humors verifiziert sich das Phänomen einer Grenzüberschreitung, die horribler ist als alle Hirngespinnste de Sades zusammengenommen.³²

Dadurch, dass er den Satz „Aber Tote weinen nicht“ (UR 398) als den Grundgedanken des Drachschen Humors ausmacht, erhält der Humor für ihn eine neue Wertigkeit, insofern er ihm nicht länger als bloßer Verfremdungseffekt erscheint, mit dem der Autor zu seiner ihm nachgebildeten Figur Distanz aufbaut. Nun, da der Humor, der allein möglich scheint, da sich der Erzähler als Toter imaginiert, den Rezensenten aufs „Horrible“ stößt, erkennt er dessen Qualität an. Daran ablesbar wird also die vormalig geringere Aufgeschlossenheit der zeitgenössischen Rezeption gegenüber den Leistungen komisierender Verfahren, die Kramberg nun zu revidieren bereit ist.

Die noch kurz zuvor attestierte Unbequemlichkeit und Komplexität der Texte³³ schien nun allgemein zum Ausweis ihrer Qualität zu reichen: 1989 folgte für Drach der Manès-Sperber-Preis, 1993 der Grillparzer-Preis.³⁴ Darüber hinaus erschienen nun einige Texte zum ersten Mal, so auch Drachs Remigrationsroman *Das Beileid*, den Kucher als den „Schlüsseltext für die Nachkriegsjahre“ bezeichnet.³⁵ Die Arbeit an diesem Roman ist maßgeblich durch die schwierige Publikationsgeschichte geprägt, die auf dessen endgültige Textgestalt wirkte: Der bemer-

³⁰ Schobel: Albert Drach, S. 459f.

³¹ Schobel: Albert Drach, S. 466f.

³² Kramberg: Aber Tote weinen nicht, [o.S.].

³³ Fischer: Die Eintracht des Vergessens, S. 255.

³⁴ Cella: Nachwort, S. 395.

³⁵ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 311.

kenswert lange Zeitraum von Überarbeitungen – Drach arbeitete mit langen Unterbrechungen zunächst Mitte der Sechzigerjahre, dann verstärkt im Jahr 1973 am Roman, zuletzt bei bereits stark eingeschränkter Sehkraft Anfang der Neunzigerjahre – ergab sich ja nur, da der Autor zuvor über keine zuverlässigen Publikationswege verfügte, über die der Text früher hätte veröffentlicht werden können. Bei den ersten beiden Gesamtausgaben hatte Drach zunächst andere Texte priorisiert, deren Gestalt er schon für publikationstauglicher gehalten haben musste.³⁶

Im Jahr 1995, also nicht lange nach der Veröffentlichung von *Das Beileid* sowie der Wiederentdeckung und Anerkennung des Autors, starb Drach 92-jährig in Mödling. Ab 2002 veröffentlichte der Wiener Paul Zsolnay Verlag eine neue, definitive Werkausgabe, bei welcher die Texte von den Herausgeber/innen Ingrid Cella, Bernhard Fetz, Wendelin Schmidt-Dengler und Eva Schobel kritisch durchgesehen, mit Nachworten und Hinweisen zur Textgenese versehen wurden. Das über den Verlauf eines knappen Jahrhunderts angehäuften Œuvre Drachs ist damit schließlich vollständig zugänglich. Analog zu Peter Brenners Begriff einer „verspäteten Literatur“, mit der er diejenige Literatur bezeichnet, „die zur Zeit des Nationalsozialismus nicht oder nur illegal publiziert werden konnte“ und deswegen erst nach der Niederlage Nazideutschlands an die Öffentlichkeit drang,³⁷ ist die Literatur Albert Drachs als paradigmatisches Beispiel für eine *verspätete Literatur des Nachexils* zu begreifen. Dennoch: Vor, zwischen und nach den Phasen der begeisterten Aufmerksamkeit und des kurzwährenden Erfolgs ist Drach weitgehend unbekannt geblieben.

³⁶ Fetz/Schobel: Textgenese, S. 262f.

³⁷ Brenner: Nachkriegsliteratur, S. 33f.

5.2 Die „Anästhesie des Herzens“ als Bedingung der Komik im Nachexil

Mit der Veröffentlichung von *Das Beileid* im Jahr 1993 konnte Albert Drach endlich seine autobiografische Romantrilogie vervollständigen. Diese liefert eine literarische Auseinandersetzung mit drei Lebensphasen, die jeweils sowohl durch historische als auch durch persönliche Zäsuren markiert sind: »Z.Z.« *das ist die Zwischenzeit* handelt davon, wie der Protagonist, der schlicht „der Sohn“ genannt wird, den Zeitraum von 1935 bis zum Anschluss Österreichs im Jahr 1938 erlebt. Der Exilroman *Unsentimentale Reise* schildert die Exilstationen des Protagonisten Pierre Coucou bzw. Peter Kucku in Südfrankreich zwischen dem Spätsommer 1942 und der Kapitulation Deutschlands, endend mit einem erst versehentlichen, dann akzeptierten „Selbstmordversuch“ Kuckus mit unklarem Ausgang. Der Remigrationstext *Das Beileid* ersetzt den namentlich genannten Charakter mit einem namenlosen Ich-Erzähler, dessen Ableben soeben vereitelt wurde, auch wenn er sich nurmehr als Toter wähnt. Der Roman beginnt im Jahr 1946 und erzählt die Zeit kurz vor und kurz nach seiner Remigration, endend mit der Heirat des Ich-Erzählers im Jahr 1948. Damit ist die Romanhandlung ausdrücklich in einem „Danach“ verortet, das sich doppelt bestimmen lässt: in realhistorischer Hinsicht als die Zeit nach Weltkrieg und Judenverfolgung und in individueller Hinsicht als die Zeit nach dem „Selbstmordversuch“. Schon diese doppelte Zäsur erzeugt eine Komik, die darin besteht, dass der eine Einschnitt auf das Ende von Lebensgefahr hindeutet und der andere auf die Hinnahme von Lebensgefahr. Der selbst diagnostizierte Tod widerspricht einem guten Ausgang der *Unsentimentalen Reise*: Das Kriegsende und der Niedergang des Nationalsozialismus stiften kein Happyend.¹

Wenngleich in allen drei Romanen deutlich wird, dass es sich jeweils um die gleiche Figur dreht, so ist doch der „autobiographische Pakt“ zwischen Leser und Autor, der nach Philippe Lejeune durch die Namensidentität von Autor, Erzähler und Protagonist beglaubigt wird,² „im *Beileid* [...] fester geknüpft [...] als in den

¹ Ruth Klüger urteilte über Anna Seghers' Roman „Das siebte Kreuz“, es handle sich um ein Buch, „dessen Schönheit sich [...] darin ausdrückt, daß die gelungene Flucht des Einzelnen, das Überleben des Einen von Sieben, für den Triumph, den Sieg des Ganzen, des Guten steht[.]“ Klüger argumentiert, der Roman nehme dadurch, dass eine von sieben Figuren überlebt, eine implizite Verallgemeinerung dieses Einzelschicksals vor. So werde die Ausnahme als Regel präsentiert, dernach die sechs ermordeten Geflüchteten nicht länger ins Gewicht fielen: „Man liest und denkt etwa: Es ist doch alles glimpflich abgelaufen. Wer schreibt, lebt. Der Bericht, der eigentlich nur unternommen wurde, um Zeugnis abzulegen von der großen Ausweglosigkeit, ist dem Autor unter der Hand zu einer ‚escape story‘ gediehen.“ Klüger: Weiter leben, S. 139. Drachs Roman stellt durch die einleitende Konstruktion des Überlebenden als Toten a priori jede Lesart, die im Überleben des Einzelnen „den Triumph, den Sieg des Ganzen, des Guten“ zu entdecken sucht: Für den lebenden Toten ist nichts „glimpflich abgelaufen“, er ist lediglich seiner Vorstellung nach gegen die Widrigkeiten immunisiert.

² Lejeune: Der autobiographische Pakt, S. 25.

beiden anderen Bänden von Drachs autobiographischer Trilogie [...].³ Gestützt wird dieser Befund durch den Untertitel des Romans: „Nach Teilen eines Tagebuchs“. Dieses Tagebuch, das vom Autor noch in Nizza und zeitgleich zur Arbeit an den ersten Entwürfen zur *Unsentimentalen Reise* geführt wurde, ist – bis auf ein oder zwei herausgerissene Blätter –⁴ tatsächlich erhalten.

Die *Unsentimentale Reise* und *Das Beileid* unterscheiden sich damit aufgrund ihrer nur graduell verschiedenen Suggestion von Authentizität, während auf die Zusammengehörigkeit der Texte durch explizite Intertextualität verwiesen wird.⁵ Besonders signifikant ist dahingehend der Übergang von dem einen Text zum anderen. So lautet der vorletzte Absatz der *Unsentimentalen Reise*:

In meinem Zimmer, das eng ist wie ein Sarg, liege ich und möchte weinen. Aber Tote weinen nicht, und Tränen sind überhaupt nicht erlaubt auf einer unsentimentalen Reise. Ich weiß nicht, ob ich die Gashähne geschlossen habe, als wir nach dem halbprohen Abendessen noch Tee bereiteten, aber ich erhebe mich nicht, um nachzusehen. Das Zimmer scheint nach Gas zu riechen. (UR 398)

Das Zimmer wird von Kucku als Sarg imaginiert, sich selbst begreift er als Toten. Indem er zum Ausdruck bringt, dass er eigentlich weinen *möchte*, bekennt er sich zu der Trauer, die er empfindet. Der Satz „Aber Tote weinen nicht“ dient ihm als Erklärung dafür, dass er trotz seines Leidempfindens nicht weint, vom Ausdruck des Leids also absieht: Als Toter, der er ist, *könne* er gar nicht weinen. So konstruiert er eine Notwendigkeit, mit der aus der Vergegenwärtigung seines behaupteten Seins die Schmälerung des erlebten Schmerzes folgen muss. Das Bewusstmachen des eigenen gespenstischen Wesens erhält die Funktion der Selbsttröstung. Damit muss auf die Bestimmung des eigenen Seins ein zusätzliches Sollen folgen: Tränen seien auf einer unsentimentalen Reise „nicht erlaubt“ – eine Ironie, die darin besteht, dass niemand außer ihm selbst dieses „Verbot“ über ihn verhängt. So wird der Grund dafür, der Trauer keinen Ausdruck zu verleihen, verdoppelt: Kucku möchte weinen, jedoch *könne und dürfe* er es nicht. Es wird merklich, dass Kucku einen (im *Beileid* fortbestehenden) sich selbst zügelnden *Beschluss* darüber fasst, in welcher geistigen Haltung er sich fortan den Widrigkeiten seines Lebens stellen will: eine Haltung, die sich in der gespenstischen Totenfigur vergegenständlicht und auf diese Art den Beschlusscharakter verschleiern. Indem Kucku also den Standpunkt des Lebens als Voraussetzung seines Bedürfnisses angreift, harmonisiert er sich mit dem Leid, das ihm nun nichts mehr anhaben könne.

Der eigene Todesbefund steht sodann im Gegensatz zur angestellten Überlegung, ob der Gashahn geschlossen sei, ob also von diesem für ihn eine Lebensge-

³ Fetz: Nachwort, S. 219.

⁴ Fetz/Schobel: Textgenese, S. 262f.

⁵ Der Zusammenhang zur *Unsentimentalen Reise* wird bei gleichzeitiger Verfremdung explizit gemacht: So bezeichnet der Ich-Erzähler eine Figur als „mein Freund, ‚der andere‘ (Marassino der *Unsentimentalen Reise*), kein gegen Gefahren abgestumpfter Intellektueller, sondern bloß ein früherer Boxer und nunmehriger Gesetzesumgeher auf eigene Faust [...]“ (B 26)

fahr ausginge. Dass sich Kucku tot wähnt, heißt eben nicht, dass er tot *ist*, sondern dass er sich selbst abgeschrieben hat und das Leben für ihn nicht mehr von Belang ist. Weder liegt im Selbstmordversuch eine Intentionalität vor, noch findet er umgekehrt eine Motivation, den Gasaustritt zu überprüfen, um sich auf diese Art zu schützen. Erst die Ungewissheit, ob die Gashähne nach Gebrauch geschlossen wurden, sowie die Wahrnehmung von Gasgeruch zwingen Kucku zu einer Entscheidung: Diese trifft er zugunsten der Gleichgültigkeit. Während also der Ausdruck *Selbstmordversuch* eine aktive Handlung suggeriert, fügt sich Kucku vielmehr passiv in die möglichen Folgen seines Missgeschicks. Das Weiterleben als Gespenst bildet sodann den Inhalt des Romans *Das Beileid*. Mit eben diesem Daseinsmodus stellt sich der nun nicht mehr als Peter Kucku benannte Ich-Erzähler auf die nun mal *auch* mögliche Folge seines Missgeschicks ein: auf die Vereitelung seines Todes und das Weiterleben im prekären Nachexil.

Weiterleben als Widerspruch

Auf entsprechend nüchterne Weise setzt der *Beileid*-Text ein: Der Einstieg suggeriert, eine allgemeine Bestimmung des Beileids zu liefern, um aus ihr zu schließen, dass das Gespenst keinen Anspruch auf es habe. Nicht nur ist dieses ohnehin nicht zum Trauern befähigt, es ist selbst der Tote, den es zu betrauern gäbe – allerdings ohne Leichnam und daher auch ohne Bestattung. Das Weiterleben, so verdeutlicht also schon die kurze Exposition, ist ein einziger Widerspruch:

Das Beileid ist fällig, sobald der Leichnam für die Bestattung freigegeben wird oder die Sicherheit eintritt, daß eine solche unterbleibt. Zwar haust man bereits zeitlebens mit seinem Tod, doch erinnert man sich dessen nur, sobald Gefahren darauf hinweisen, wie sie gemeiniglich aus Krankheit, Krieg oder Aufruhr, bei Ungeschicklichkeit aber erst dann entstehen, wenn deren Folgen zum Bewußtsein gelangen. Eine solche war mir erkennbar geworden, als ich es unterlassen hatte, die beste und letzte Gelegenheit zu nutzen, bei der ich in den Genuß der von mir seit mehr als drei Jahren begehrten jungen Dame Sibylle hätte gelangen müssen. (B 7)

Die Ungeschicklichkeit, auf die sich der Erzähler bezieht, verortet er paradoxerweise nicht in einer Handlung, sondern in einer *Unterlassung*: Nicht jedoch das Versäumnis, den Gashahn zu schließen, sondern das Versäumnis, eine erotische Zusammenkunft mit der von ihm geliebten Sibylle Withorse zu erleben, gilt ihm als lebensgefährliche Ungeschicklichkeit, die sich erst aus ihren Folgen voll ermessen lasse. Nun besteht der Witz zum einen darin, dass das Ausbleiben einer intimen Zweisamkeit mit der Person, die Kucku bzw. den Ich-Erzähler bereits über drei Jahre hinweg abgewiesen hat, schwerlich als Ungeschicklichkeit zu bezeichnen ist; zum anderen darin, dass aus diesem Ausbleiben mitnichten eine Lebensgefahr erwächst – zumal für jemanden, der sich soeben zum ersten Mal in relativer Sicherheit wähnen kann, da seine Flucht vor den Nazis mit der Niederlage Deutschlands gerade beendet ist.

Dieser komische Widerspruch, der die Grundlage des Romans bildet, entfaltet sich erst ganz, als der Ich-Erzähler die letzten Geschehnisse des Vorgängertexts

rekapituliert: Nach dem für ihn enttäuschend verlaufenen Tanzabend und in nunmehriger Gewissheit, dass seine Hoffnungen unerfüllt bleiben würden, ist er in seine einfache Exilunterkunft zurückgekehrt, in der sich nun der bereits eingeführte zynische Witz entspinnt, der den weiteren Text prägt:

Ich bin mithin mit dem rohen Karfiol, sprich Blumenkohl, den ich als Liebesmahl für uns beide vor dem Ballbesuch mit dem Restgeld angeschafft hatte, allein zurückgeblieben. Dabei war die Speise in einem mit Wasser gefüllten Gefäß wohl auf dem einflammigen Rechaud aufgestellt und die Gaszufuhr geöffnet, aber die Zündung unterlassen worden. So mußte, was als Versehen begonnen, als Absichtshandlung schließlich in Kauf genommen, zu einem Erstickungstode führen, den mir die Nazis zugebracht, dem ich aber durch geglückte List seinerzeit entronnen war.

Diesmal ging es überdies um ein Einzelsterben, auch der Anlaß war ein anderer. (B 8)

Die rückschauende Ich-Erzählung parallelisiert nun explizit die zwei denkbaren Gastode: den durch den Gasherd im Mietzimmer und den durch die Gaskammer im nationalsozialistischen Konzentrationslager. So wird über das Gas erst eine Gemeinsamkeit konstruiert, um sie unmittelbar wieder zu dementieren: Wie Kucku schon auf seiner Flucht sein Überleben durch die Abgrenzung von den Leidensgenoss/innen und durch das Beharren auf seinem Alleingang sicherte,⁶ so insistiert er auch jetzt auf der Differenzierung, es handle sich um ein „Einzelsterben“. Damit trägt diese Differenzierung eine eigene Komik in sich: Der *Zusammenhang* zwischen den gänzlich verschiedenen Todesarten Gasherd und Gaskammer wird gerade dadurch hergestellt, dass ihr *Unterschied* explizit betont wird. Aufschlussreich ist die Stellung, die der Protagonist zu den beiden Todesarten einnimmt: Gelang es Kucku auf seiner Flucht, der Tötungsabsicht der Nazis zu entgehen, so bleibt er angesichts seiner unglücklichen Liebe in akuter Lebensgefahr gleichgültig liegen. Damit verdeutlicht er: Wenn die Nazis seinen Tod wollen, ist diesem mit allen Mitteln zu entgehen; nach der erfahrenen Zurückweisung in Liebessachen wiederum wird die Frage von Leben und Tod für ihn unerheblich. Noch in der Akzeptanz der Möglichkeit, im Gas zu sterben, zeigt sich also Kuckus trotziges Streben nach Selbstbestimmung, insofern er *selbst* die Entscheidung trägt, wann er in einen möglichen Tod einwilligt. Der Erzähler will nicht einfach „nur“ das kollektive Schicksal des Judentums als sein eigenes auffassen; seiner Darstellung nach plagt ihn seine höchst individuelle Erfahrung des Liebesschmerzes umso mehr.

⁶ Die Vereitelung des Gastodes ist nämlich – mit Blick auf die Romantrilogie – bereits der zweite zynische Witz, durch den das Überleben des Erzählers gesichert wird. Indem Kucku auf seiner Flucht in Frankreich die Abkürzung „I.K.G.“ in seinem Heimatschein, die eigentlich für „Israelitische Kultusgemeinde“ steht, in „Im katholischen Glauben“ umdeutet und diese Lesart an offizieller Stelle beglaubigen lässt, gilt er nun vor den Behörden nicht mehr als Jude (UR 126). Es ist also gerade die Abgrenzung statt Solidarität, die ihn schützt. Tatsächlich ist eine Bescheinigung des „Generalkommissariats für jüdische Angelegenheiten“ vom Juni 1943 erhalten, die den Autor Albert Drach nach französischem Recht zum Nichtjuden erklärt: Schobel: Albert Drach, S. 331.

„Daß in den Lagern nicht mehr das Individuum starb, sondern das Exemplar, muß das Sterben auch derer affizieren, die der Maßnahme entgingen“,⁷ schreibt Adorno in seiner *Negativen Dialektik*. Er weist derart darauf hin, dass die Vernichtungspolitik der Nationalsozialist/innen dem Einzelnen nur als Teil einer Gruppe und nicht dem Einzelnen in seiner Partikularität galt. Das Subjekt kommt daher in der „Maßnahme“ nurmehr als Exemplar vor, in dem von jeder Individualität abstrahiert ist: als ein Einzelnes, derer es viele identische gäbe. Als Exemplar ist es der vereinheitlichenden Rassenpolitik ausgeliefert, woraus Adorno sodann für das Überleben, das er nurmehr als Sterbensprozess denkt, die „drastische Schuld des Verschonten“⁸ ableitet. Im zitierten Satz anerkennt Adorno die durch die Nazis geschaffene Vereinheitlichung als eine für die Überlebenden immer noch wirksame, insofern moralische Konsequenzen aus ihrer Gruppenzugehörigkeit erwachsen. Ein individuelles Dementi dieser Zugehörigkeit sei dem Einzelnen demnach nicht vorbehalten.

Hiergegen leistet Drachs Roman Widerstand: Die Literatur wird zum Ort, um der eigenen Partikularität Aus- und Nachdruck zu verleihen und die von den Nazis gewaltsam unterstellte Homogenität von Menschengruppen zu widerrufen statt diese noch nach der Verfolgungserfahrung im Geiste fort dauern zu lassen. Den von Adorno konstatierten moralischen Widerspruch des Überlebens, der „das Sterben auch derer affizieren“ *müsse*, „die der Maßnahme entgingen“, löst Drachs Roman mit der Figur des vermeintlich bereits gestorbenen Gespensts auf, das sich mit seiner abstrakten Individualität gegen die abstrakte Exemplarhaftigkeit wehrt. Es hat nicht nur autonom in sein Ableben eingewilligt, sondern dies auch aufgrund ganz eigener Motive. Das Gespenst hat zudem nicht nur seinen individuellen Körper behalten, sondern imaginiert sich selbst als das einzig auftretende Gespenst in Nizza: Statt von allen individuellen menschlichen Merkmalen beraubt zu sein, gewinnt es gerade als Gespenst an Individualität, die sich zudem gerade nicht in seinem inneren Erfahrungsraum ausdrückt, sondern in seiner Haltung und Rhetorik.

Lebensrettender Egoismus

Die zynische Sprengkraft des Romaneinstiegs liegt weiter in der Schilderung der Verhinderung des Todes. Nicht nur stuft der Erzähler eine Vereitelung als unwahrscheinlich ein, er hat über das Resultat ohnehin prophetische Gewissheit: „[...] und würde selbst eine leibliche Rettung noch durch Außenstehende bewerkstelligt werden, war sicherlich meine Seele bereits mit dem Mädchen Sibylle von mir gegangen.“ (B 9) Mit der von ihm vollzogenen Differenzierung zwischen körperlichem und seelischem Überleben sichert der Erzähler die Richtigkeit seiner paradoxen Prognose:⁹ Er wird sterben – selbst im Falle seines Überlebens.

⁷ Adorno: *Negative Dialektik*, S. 355.

⁸ Adorno: *Negative Dialektik*, S. 355f.

⁹ Dieser zu Beginn des *Beileids* neueingeführte Modus der Realitätserfahrung als jemand, der gar nicht mehr wirklich zu den Menschen gehört, aber unter ihnen lebt, wird im Laufe der

Der körperliche Tod wird schließlich durch die Hauswirtin verhindert, die den Gasgeruch bemerkt, als sie zufällig an seinem Zimmer vorbeikommt. Somit handelt es sich zuerst um ein lebensgefährliches *Versehen*, sodann um einen lebensrettenden *Zufall*.¹⁰ Doch wird die Annahme, die Vermieterin habe den Erzähler aus Sorge um sein Leben gerettet, unmittelbar wieder komisierend gekippt, indem die Rettung als bloßer Nebeneffekt der Kostenersparnis entlarvt wird:

Sie öffnete daher mit ihrem Nachschlüssel [...] mein kleines Kabinett, in welchem sie jenen Fensterflügel aufschloß, der dazu gehörte, und wohl auch den Gashahn sperrte, um zu verhindern, daß weiter etwas sich in Luft auflöse, das Geld kostet und in der Monatsmiete nicht inbegriffen ist. Dadurch konnte schon die Gefahr der Auffälligkeit für andere und die Vermehrung des bereits eingetretenen Schadens ausgeschaltet werden. Offenbar um für diesen den Verursacher als Ersatzleister stellig zu machen, rüttelte sie aber auch noch an mir, da es zumindest umständlich war, erst den Abtransport der Leiche abzuwarten, um nachträglich jemand anderen für den Ersatz ihrer Unkosten heranzuziehen. (B 10)

Das Handlungsmotiv der Vermieterin ist ihre eigene materielle Sorge, sie könne im Falle des Todes auf den Kosten für das ausgetretene Gas sitzen bleiben.¹¹ Der Witz entsteht also durch den Kontrast zwischen dem angedeuteten Rettungsmotiv

Unsentimentalen Reise mehrmals vorbereitet: Nachdem Kucku das Lager Rivesaltes verlassen hat, hält er fest, er sei nunmehr „von Rechts wegen tot“ (UR 243). Schobel nennt dies zurecht die „Feststellung der Differenz zwischen dem, was de facto und was de iure der Fall ist [...]“. Schobel: Nachwort, S. 408. Später konstatiert er: „Ich bin gestorben, sie können nur mehr meinen Leichnam retten.“ (UR 292) Und reformuliert den Gedanken dann noch einmal: „Ich bin nicht sicher, daß ich wirklich ein Überlebender bin.“ (UR 349) Diese Bemerkungen nennt Schobel eine „Antizipation dessen, was er erst später empfinden wird, als der Nazispuk endgültig vorbei ist.“ Schobel: Nachwort, S. 408. Sie sind gleichermaßen eine literarische Antizipation dessen, was Adorno als das moralische Problem der Überlebenden ausmachte: die Frage, „ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen.“ Sein Befund, das Weiterleben bedürfe daher des Grundprinzips der „Kälte“ (Adorno: *Negative Dialektik*, S. 355f.), findet eine Entsprechung in der paradoxen Figur des „lebende[n] Leichnam[s]“, mit der mitunter auch Alfred Döblin seine nachexilische Situation charakterisierte. Döblin: *Abschied und Wiederkehr*, S. 270.

¹⁰ Über die Rolle des Zufalls bei der Romankonstruktion schreibt Georg Lukács wie mit Blick auf Drachs *Beileid*: „Ohne Elemente des Zufälligen ist alles tot und abstrakt. Kein Schriftsteller kann etwas Lebendiges gestalten, wenn er das Zufällige vollständig vermeidet. Andererseits muß er in der Gestaltung über das brutal und nackt Zufällige hinausgehen, das Zufällige in die Notwendigkeit aufheben. Macht die Vollständigkeit der gegenständlichen Beschreibung etwas im künstlerischen Sinne notwendig? Oder macht das nicht vielmehr die notwendige Beziehung der gestalteten Menschen zu den Gegenständen und Ereignissen, an denen ihr Schicksal zum Ausdruck kommt, durch deren Vermittlung sie handeln und leiden?“ Lukács: *Erzählen oder beschreiben?* S. 199.

¹¹ Walter Benjamin berichtet in einem Brief an Margarete Steffin aus dem Jahr 1939 von der ausbleibenden Gaslieferung an Wiener Juden: „Hören Sie: Die Wiener Gasanstalt hat die Belieferung der Juden mit Gas eingestellt. Der Gasverbrauch der jüdischen Bevölkerung brachte für die Gasgesellschaft Verluste mit sich, da gerade die größten Konsumenten ihre Rechnungen nicht bezahlten. Die Juden benutzten das Gas vorzugsweise zum Zweck des Selbstmords.“ Benjamin: *Briefe 1938-1940*, S. 294f.

aus humanistischen Gesichtspunkten und dem tatsächlichen Antrieb aus Gründen des Eigeninteresses: Die Rettung durch den Egoismus anderer bildet ein komisches Paradox. Bernhard Fetz hat in diesem Sinne treffenderweise einen Aufsatz zu Drach mit dem Titel „Überleben als zynischer Witz“ überschrieben.

Die komische Qualität der Textstelle entspringt aus einer Verkettung von exponierten Zweck-Mittel-Widersprüchen:¹² Zunächst hat es der Protagonist gar nicht zum Zweck, sich umzubringen; erst als das Mittel, das ausströmende Gas, das eigentlich für einen *anderen* Zweck bestimmt war, in seinem tödlichen Gebrauch erkannt wird, macht es sich der Ich-Erzähler zum Mittel der Selbsttötung: Das Mittel wird nicht auf den Zweck abgestimmt, sondern der Zweck wird dem Mittel angepasst. Dann ergibt es sich, dass die Hauswirtin für die Verfolgung ihres Zwecks der Kostenersparnis ein Mittel einsetzt, das zugleich den halbherzigen Selbsttötungszweck vereitelt, obwohl diese Vereitelung ihrerseits nicht Zweck der Handlung war. Auf diese unbeabsichtigte Weise wird also die Rettung des Ich-Erzählers bewirkt, die die Logik des Textes jedoch vorab als das Wesentliche voraussetzt.

Gleichzeitig wird mit dem einleitenden Witz auch die nachexilische Situation in Nizza charakterisiert, in der sich der Ich-Erzähler befindet: Der Weltkrieg mit seinem Massensterben ist vorbei, doch sind die Menschen in ihrem Überleben auf sich gestellt. So wenig das Leben des Einzelnen akut bedroht ist, so wenig ist es auch in irgendeiner Weise gesichert. Das Verhalten der Vermieterin verdeutlicht, dass auch sie weiterhin in einer materiell bedrohlichen Situation steckt, in der der Zugang zu den fürs Leben nötigen Gütern mit schwer zu überwindenden Schranken belegt ist: zum einen, da das Geld nicht reicht, zum anderen, da die Güter selbst knapp sind. „Doch in Wahrheit ist der Zynismus auch hier ein Effekt der Wirklichkeit“,¹³ schreibt Fetz über Drach. Die Wirklichkeit, in der die Menschen in einem Gegeneinander die Realisierung ihrer Bedürfnisse zu verfolgen gezwungen sind, schafft erst den zynischen Grund für die Lebensrettung. Auch deswegen wird das eigennützige Movens der Hauswirtin nicht moralisiert: Der Erzähler will ja eigentlich gar nicht überleben.

Die „Ungunst der realen Verhältnisse“ als „Anlässe zum Lustgewinn“

Dass der Erzähler aber „überlebt“, hat nun maßgebliche Konsequenzen, angesichts derer auch die nach dieser Zäsur bleibenden *Kontinuitäten* ins Gewicht fallen:

Es hat sich vielleicht bereits herumgesprochen, daß gerettete Selbstmörder oder solche, die sich sonst freiwillig in ihr Absterben geschickt haben, selten aus Anlaß ihrer Rettung Grund zum Frohlocken empfinden. Umso weniger trifft dies für Gespenster zu, die doch nur mit einem Teil ihrer früheren Wesenheit ihren Tod überdauern. Sie stellen vielmehr, wenn schon nicht in weinerlicher, so doch in schaudererregender Pose fest, wie wenig es ihnen zeitlebens geglückt war, mit ihren sogenannten Mitmenschen in einer Weise zu verfahren, daß sie wechselseitig aneinander Freude gehabt hätten, und sie fassen sicherlich

¹² Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, S. 527.

¹³ Fetz: Nachwort, S. 230.

als nunmehrige Spukgestalten kaum den Entschluß, sich zu bessern und auf andere behutsamer oder zielbewußter einzuwirken, ja nicht einmal, etwas zu tun, um mit ihnen auszukommen. (B 10f.)

Der Übergang in den neuen Daseinsmodus wird hier gerade nicht durch sofort spürbare *Änderungen*, zum Beispiel physischer Art, gekennzeichnet, sondern durch den *Fortbestand* bestimmter Haltungen in reduzierter Form.¹⁴ Gespenster hätten noch weniger als verhinderte Selbstmörder Grund zum Frohlocken: die Selbstmörder, da sie ja eigentlich sterben wollten, die Gespenster, da sie fortan nur defizitär, nämlich in Abtrennung von Physis und Psyche, weiterleben könnten. Das Gespenst wird nicht als reiner Geist gedacht, der in Abtrennung seines Körpers umherspukt, sondern als reiner Körper, dem die Seele entflohen ist.¹⁵ Fortan nimmt es deswegen „psychisch [...] nur auf Sparflamme am diesseitigen Leben teil.“¹⁶ Der Absage ans „Frohlocken“ kommt quasi metapoetologischer Status zu: Die Komik des Textes, die hier durch das Vermögen der Gespenster, Lachen zu bewirken, unterstrichen wird, wird gerade nicht als fröhliche gedacht. Stattdessen verweist sie aufs „Schaudererregende“, das im Gespenst seine Figuration erhält.

So erhellt sich die Tragweite des am Ende der *Unsentimentalen Reise* stehenden Satzes: „Aber Tote weinen nicht“ (UR 398). Dieser korrespondiert mit der von Henri Bergson genannten Bedingung des Komischen: „Die Komik bedarf also einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können.“¹⁷ Um einen Gegenstand komisieren zu können, dürfe zu diesem kein emotionaler Bezug bestehen, da sich die Wahrnehmung des Komischen nicht in der Gefühls- sondern in der Gedankenwelt abspiele.¹⁸ In diesem Sinne schafft die

¹⁴ Diese Gleichzeitigkeit von Zäsur und Kontinuität im Charakter tritt erneut auf, wenn der Erzähler gegen Ende des Romans Anzeichen seiner Wiedermenschwerdung entdeckt: „So ergeben freilich Neugeburten schon vorhandener, bereits abgestorbener Personen wohl mitunter andere Einstellungen, aber nicht die völlige Löschung früherer Vorfälle.“ (B 169)

¹⁵ „[...] und würde selbst eine leibliche Rettung noch durch Außenstehende bewerkstelligt werden, war sicherlich meine Seele bereits mit dem Mädchen Sibylle von mir gegangen.“ (B 9) Durchweg wird deutlich, dass im *Beileid* keine bestimmten kulturell geprägten Gespenstervorstellungen aufgerufen werden, denen es in der Analyse nachzugehen gelte, sondern dass das Drachsche Gespenst vom Erzähler nach dessen Zweck subjektiv zurecht konstruiert wird: Nicht weil er Gespenst ist, entdeckt er gespenstische Eigenschaften an sich, sondern weil *er* bestimmte Eigenschaften an *sich* aufspürt oder herstellt, erklärt er sie als zum Gespenst gehörig. Das zeigt sich auch daran, dass im Text nicht durchgängig vom Gespenst die Rede ist, sondern dass dieser Ausdruck oft durch semantisch nahestehende Wörter wie Geist, Toter, Spuk, Wiedergänger oder Gonger ersetzt wird. Sein Abgrenzungsdrang macht auch vor literarischen Gespensterkonzeptionen keinen Halt.

¹⁶ Schobel: Niederschrift eines Gespensts, S. II.

¹⁷ Bergson: Das Lachen, S. 15.

¹⁸ Hegel nennt dies die „Wegschaffung der innerlichen Empfindungen“, durch die der Mensch seine „geistige Freiheit“ wiederherstelle. Was bei Bergson also die *Voraussetzung* des Komischen ist, ist bei Hegel die *Leistung* des Komischen. Insbesondere sei diese Leistung durchs Dichten zu erzielen, „wie denn namentlich *Goethe* seine geistige Freiheit mehrmals dadurch wiederhergestellt hat, daß er seinen Schmerz in ein Gedicht ergoß.“ Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III, S. 115f.

Gespenstwerdung für das Subjekt die Voraussetzung der Komisierung: *Durch* die Anästhesie des Herzens macht sich der Erzähler unempfindlich. Er erkennt seine Beschädigung, doch entscheidet er von dieser abzusehen, und schafft so die Bedingung für eine Komik im Angesicht des Schreckens. In Freuds positiver Lesart liegt eben darin, d.i. im „Triumph des Narzißmus“ über die „Veranlassungen aus der Realität“, das „Großartige“ des Humors:

Das Großartige liegt offenbar im Triumph des Narzißmus, in der siegreich behaupteten Unverletzlichkeit des Ichs. Das Ich verweigert es, sich durch die Veranlassungen aus der Realität kränken, zum Leiden nötigen zu lassen, es beharrt dabei, daß ihm die Traumen der Außenwelt nicht nahe gehen können, ja es zeigt, daß sie ihm nur Anlässe zu Lustgewinn sind. [...] Der Humor ist nicht resigniert, er ist trotzig, er bedeutet nicht nur den Triumph des Ichs, sondern auch den des Lustprinzips, das sich hier gegen die Ungunst der realen Verhältnisse zu behaupten vermag.¹⁹

Im Humor, so Freud, halte das Ich entgegen aller Gründe, die das Leid verursachen („Traumen der Außenwelt“), an der Behauptung seines idealisierten, übersteigert positiven Selbstbildes („Narzißmus“) *gegen* die Realität fest, in der die Verwirklichung dieses Bildes bestritten ist. Das humoristische Ich deute also die „Ungunst der realen Verhältnisse“ in „Anlässe zum Lustgewinn“ um: Der „siegreich behaupteten Unverletzlichkeit des Ichs“ geht die Verletzung des Ichs voraus, der jedoch im Trotz des Humoristen die Anerkennung entzogen wird, sodass als Ergebnis der „Triumph des Ichs“ proklamiert wird. Freud konstatiert derart, dass wer – gegen die eigene Erfahrung – an die Unverletzlichkeit des Ichs glaubt und deswegen in der Lage ist, seinen Humor zu betätigen, mit dem Triumph des Ichs belohnt wird.

Tatsächlich vollzieht Drachs Ich-Erzähler genau das: Die Entscheidung zur gespenstischen Gefühllosigkeit führt zur Unterdrückung der Empfindung von Not, ohne zwar die Not zu beseitigen, sich nun aber trotzig über sie erheben zu können. Der Verzicht auf Trauer wird nur möglich durch die Anästhesie des Herzens, die den Übergang von Mensch zu Gespenst kennzeichnet. Die Gespenstwerdung zu Beginn des *Beileids* stellt sich also dar als die Schaffung der Grundbedingung des Romans: der geistige Triumph über die unabänderlich schädliche Wirklichkeit. So fasst auch Fetz den Einstieg ins *Beileid*:

Man mag darin auch einen Akt verzweifelten oder hoffärtigen Selbstbewußtseins sehen, die unglückliche Liebe über die historische Situation zu stellen, der Drach ausgeliefert war. Daß den Überlebenden die Literatur als Ort zweifelhafter Triumphe bleibt, während die anderen in der Wirklichkeit die Sieger bleiben, auch noch nachdem das System, das sie emporgespült hatte, untergegangen war, war Drach immer bewußt. Auch so ist seine prätendierte Gespenstwerdung just im Augenblick der Befreiung zu verstehen.²⁰

¹⁹ Freud: Der Humor, S. 404.

²⁰ Fetz: Nachwort, S. 227.

In der Literatur kann das Subjekt sein Selbst behaupten, während es in der Realität bestritten ist. Die Gespenstwerdung ist somit die im Literarischen vollzogene Objektivation dieses Strebens. Erst durch sie wird der Protagonist wieder handlungsfähig.

5.3 Die Komik der Form in Drachs *Beileid*

Die Handlung des *Beileids*, die nach der initialen „Gespenstwerdung“ des Ich-Erzählers einsetzt, ist nicht besonders umfangreich. Wer sich um eine Zusammenfassung mühte, suchte daher weniger den Plot zu umreißen als den Handlungsstillstand der prekären nachexilischen Situation zu pointieren. In ihrer Rezension zur Zsolnay-Werkausgabe bündelt etwa Daniela Strigl die Begebenheiten des Romans treffend und in aller Kürze: „Das Ich verbucht den Kauf einer Zahnbürste, häufige Selbstbefriedigung, die Tatsache, dass sein Los nicht gezogen worden ist, die geborgten und die verspielten Beträge. Dokumentiert wird Lebensmanagement ohne inneres Beteiligtsein.“¹ Tätigkeiten wie diese bestimmen das Leben des Protagonisten in Nizza. Von dort aus unternimmt er zunächst zwei Reisen nach Wien, um die Bedingungen seiner Remigration zu erkunden und sie vorzubereiten. Jeweils zurück in Nizza setzt sich das durch Nichtigkeiten strukturierte Leben von zuvor fort, bis er schließlich fest nach Wien umzieht. Beide Städte sind „Schauplätze einer bitterbösen comédie humaine: Die Nachkriegsgesellschaft bei Drach ist korrupt und geil.“²

Bernhard Fetz paraphrasiert den Roman wie folgt:

Die Tagesabläufe nach Kriegsende in Nizza werden davon strukturiert, wer wem wieviel Geld borgt, wer wen dabei übers Ohr zu hauen versucht, wer auf wen scharf ist oder nicht. ‚Das Beileid‘ berichtet davon, wie der Müßiggänger und Schriftsteller Drach sein Exil in Nizza mit jener ‚Anhäufung der Rührseligkeit und Hinterfotzigkeit‘ (B 96) vertauscht, unter der Nachkriegsösterreich nicht nur bei Drach firmiert. Fortan wird er wie vor dem Krieg einen ungeliebten Rechtsanwaltsberuf ausüben und als Schriftsteller um Anerkennung kämpfen. Ganz ankommen wird er in der zweiten österreichischen Republik nie.³

Auch nach seinem Umzug kehrt der Erzähler noch zweimal für eine kurze Zeit nach Nizza zurück, bis die Erzählung schließlich in Wien mit seiner Heirat und der daraus resultierenden erneuten Menschwerdung endet. Als Mensch, der er auf diesem Wege wieder geworden ist, hat er nun endlich Anspruch auf die Beileidsbekundung für seinen eigenen Tod. Sein Freund Werner Riemerschmid spricht es ihm dann auch sofort nach der Trauung aus. Mit dieser Pointe endet schließlich der Text.

Die relative knappe Handlung legt schon die Vermutung nahe, dass es sich um einen textästhetisch besonderen Roman handelt. Dieser Verdacht erhärtet sich allein durch einen Blick auf die äußerliche Textgestalt: Der Roman beginnt mit einem *protokollartigen Erzähltext* (S. 7-30), dem seine im Untertitel des Romans („Nach Teilen eines Tagebuchs“) behauptete Tagebuchgrundlage zunächst nicht anzumerken ist. Auf diese wird jedoch verwiesen, wenn die Unvollständigkeit der Grundlage bemerkt wird: „Die Seite des Tagebuchs über den vierzehnten Mai

¹ Strigl: Zuschauer seiner selbst, [o.S.].

² Fetz: Das Opfer im Zerrspiegel, S. 74.

³ Fetz: Nachwort, S. 230f.

fehlt oder ist herausgerissen.“ (B 21) Der Text geht weiter in *ausformulierte Tagebucheinträge* über, die rückblickend paraphrasiert werden. Sie stellen wiederum Rekonstruktionen fehlender Einträge sowie fehlender Erinnerungen dar, welche oftmals als eben solche kenntlich gemacht sind (S. 30-40). Nach vierzig Seiten wechselt der Text erstmals in eine kurze *Tagebuchnotiz in Rohfassung*, die aus syntaktisch unvollständigen Sätzen besteht: „Am 30.5. wieder Leerlauf. War mit Marassino im Kino. Schlechter Film (Peloton d'exécution). Abends bei der alten Engländerin.“ (B 41) Diese Notiz bleibt zunächst eine Ausnahme; danach werden die Tagebucheinträge zunächst wieder ausformuliert (S. 42-59), bis sie ab dem Ende der Seite 59 durchgängig als knappe Notizen wiedergegeben werden (S. 59-84). Nach weiteren vier Seiten (S. 63) werden gelegentlich kommentierende Abschnitte sowie z.T. ausformulierte Tagebucheinträge eingestreut. Mit der ersten Reise nach Wien geht der Text wieder in einen syntaktisch vollständigen Prosatext mit protokollartigen Passagen über (S. 84-127). Nach der Rückreise nach Nizza wird erneut in der Tagebuchform erzählt – mal syntaktisch vollständig, mal stichpunktartig (S. 127-133). Dazwischen finden sich vier *eingestreute Gedichte* aus dem Gedichtzyklus *Ermordungen* (S. 129, 130, 130f., 132), welcher erstmals posthum im Jahr 2009 im Gedichtband der Gesamtausgabe erschienen ist.⁴ Mit der erneuten Reise nach Wien und durchgängig bis zum Schluss des Romans wechselt der Text wieder in die Prosaform (S. 133-216). Auch in diesen letzten Textteil sind zwei weitere Gedichte aus den *Ermordungen* integriert (S. 138f., 206f.). Die zunächst als chaotisch erscheinende Romanästhetik bedarf nun einer eingehenden Betrachtung.

Die Literaturwissenschaft und das Feuilleton haben über die Form des Romans verschiedentlich geurteilt: So sieht Fetz den Unterschied zwischen *Das Beileid* und den anderen beiden autobiografischen Romanen Drachs darin, dass dieser „nicht mit derselben erzählerischen Ökonomie geschrieben“ sei. Er enthalte „mehr lebensgeschichtliches Material im Rohzustand“ und stelle „die polemischen Wertungen des Autors ungeschützt aus, als dies in den durchgearbeiteten anderen Bänden der autobiographischen Trilogie der Fall“ sei.⁵ Hermann Wallmann urteilt in seiner zeitgenössischen Rezension in der *Frankfurter Rundschau*, die Erstveröffentlichung des Romans im Rahmen eines avantgardistischen Verlagsprogramms sei naheliegend: „Denn in keinem seiner Bücher sind die stilistischen Ausschläge so heftig wie hier.“⁶ Weiter nennt Wallmann den Text einen „gnadenlos ungehobelten Roman“⁷ und meint, *Das Beileid* sei ein „Band, der äußerlich daherkommt, als verdanke er sich dem ästhetischen Masochismus seines Autors [...]“.⁸ Ulrich Weinzierl urteilt mit einem wertenden Vergleichsmaßstab über das Buch, es kön-

⁴ Drach: Gedichte, S. 275-308. Allein das vierte ins *Beileid* integrierte Gedicht, beginnend mit „Wozu brauchst du ihn?“ (B 132) ist im Gedichtband nicht enthalten.

⁵ Fetz: Nachwort, S. 224.

⁶ Wallmann: Schwimme. Keine Post, S. 319.

⁷ Wallmann: Schwimme. Keine Post, S. 321.

⁸ Wallmann: Schwimme. Keine Post, S. 318.

ne sich mit anderen Bänden aus Drachs Œuvre „keineswegs messen.“⁹ Die Eigenart des Romans, so ist den vergleichenden Aussagen zu entnehmen, bestehe mithin darin, dass dieser stilistisch eklektischer sei als andere Romane Drachs. Was diese Textästhetik jedoch für sich genommen leistet, bleibt derart unbestimmt.

Primus Heinz Kucher nimmt hingegen die „stilistischen Ausschläge“ als die ästhetische Eigenart des Romans in den Blick. Er charakterisiert die durch die verschiedenen Schreibmodi erzeugte Heterogenität als Ausdruck einer „Schriftstellergröße“. Es handle sich um einen Roman,

in dem Drach neben Schlaglichtern auf die eigene Existenz, die fast voyeurhaft und bewußt in den Vordergrund gestellt wirkt, eine auf das Schreiben fokussierte, weitgehend erfolglose Vita zelebriert. Dies erfolgt mit Eintragungen über abgeschlossene, verlorengegangene, rekonstruierte sowie mehrfach verfaßte Werke [...]. Es wird somit eine mittels Werktitel selbstbewußt abgesteckte Schriftstellergröße vorgeführt, welche sich offenbar nicht darum kümmert, ob das Ganze auch einer schlüssigen Form bedarf. Im Gegenteil, schroff wird von einem Register in ein anderes gewechselt, als gelte es, auch an diesem Text nochmals die gesamte Breite des verfügbaren ästhetischen Registers, d.h. der Drachschen Verfahrensweisen des Protokolls unter Beweis zu stellen.¹⁰

Kucher löst hier den Widerspruch auf, der darin besteht, dass sich der Erzähler einerseits in *inhaltlicher* Hinsicht als – wenngleich erfolglose – „Schriftstellergröße“ präsentiert, etwa wenn er auf sein großes Werk und seine fortdauernde schriftstellerische Praxis im Exil verweist, dass sich andererseits der Roman aber in *formaler* Hinsicht als äußerst disparat und brüchig erweist: Wenn Weinzierl dem Text einen „ästhetischen Masochismus“ attestiert, so führt er die brüchige Textgestalt als Einspruch gegen die „Schriftstellergöße“ an. Tatsächlich aber wird im und am Text das schriftstellerische Selbstbewusstsein des Gespensts weder erst hergestellt noch bewiesen: Es wird dem Text unbeirrt vorausgesetzt, sodass die äußerliche „gnadenlos ungehobelte“ Konstruktion des Romans und die darin behauptete „Größe“ ineingesetzt sind. Die fehlende stilistische Kohärenz vermag sich der Schriftsteller also gerade aufgrund der Vorstellung seiner eigenen Größe, d.i. seiner schriftstellerischen Fähigkeiten, zuzutrauen. So wird die Inkohärenz der Schreibweisen zur Kohärenz des Romans: Schon dies stellt gewissermaßen einen abstrakten Witz der Romanstruktur dar.

Doch bleibt es dabei, dass die narrativen Brüchen als Mittel fungieren, „die gesamte Breite des verfügbaren ästhetischen Registers, d.h. der Drachschen Verfahrensweisen des Protokolls“, kurz: seine schriftstellerische Fähigkeit zu präsentieren,¹¹ oder leisten sie weiter etwas Spezifisches für den Text?

⁹ Weinzierl: Vom Gespenst zum Ehemann, S. 26.

¹⁰ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 315f.

¹¹ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 315f.

Die verschiedenen Schreibmodi als komische Brüche in der Erzählweise

Drachs Protokollstil wird als seine spezifische und charakteristische Innovation gewürdigt, insbesondere im Zusammenhang mit seinem Roman *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*,¹² welcher schon im Titel andeutet, von einem Protokoll zu handeln und/oder selbst ein Protokoll zu sein. In seinen eigenen Stellungnahmen zum Protokollstil ließ sich Drach zu radikalen Äußerungen hinreißen wie derjenigen, die Gattung Roman könne „nur durch das Protokoll ausgedrückt werden“: „Die bis jetzt vermeintlich Romane geschrieben haben, haben ihre Helden verherrlicht von vornherein, sie mit einer Aureole aus Zucker umgeben [...]“.¹³ Eva Schobel meint daher, bei Drach scheine es, „als wolle sich der Autor eine objektive Instanz der Wahrheitsfindung schaffen, die ästhetische Überzeugungskraft hat.“¹⁴ Damit ist nahegelegt, das Gerichtsprotokoll sei eine objektive, unparteiliche Form: Dies trifft zumindest dem Anspruch nach zu, doch dient das Protokoll in seinem praktischem Gebrauch dazu, das protokollierte Verhalten eines Angeklagten an den von einer legislativen Gewalt erlassenen Gesetzen zu messen.¹⁵ Es beurteilt nicht die bei der Gesetzesübertretung verfolgten Zwecke des Angeklagten, sondern vergleicht die Tat mit dem Erlaubten. Bei diesem Vergleich, bei dem die Parteinahme für das Erlaubte feststeht, streiten sich die Gerichtsparteien um die Objektivität des zu Messenden. Erst im Zuge dessen hält das Protokoll – worauf Ingrid Cella hinweist – nun *alles* fest, was während der Verhandlung vorgebracht wird: „Banales, Interessantes; Ephemeres, Zentrales; Fakten, Lügen.“¹⁶

Drach hat sich selbst widersprüchlich über seinen Protokollstil geäußert. Einmal bestreitet er, dass es im Protokoll überhaupt um Objektivität gehe: Stattdessen werde entweder für oder gegen jemanden agiert.¹⁷ Dann meint er, das Protokoll schreibe *immer* gegen jemanden.¹⁸ Ein anderes Mal konstatiert er, der Protokollstil sei „besonders angebracht [...], weil er das Unparteiischste“ sei.¹⁹ Kommensurabel werden diese Aussagen, wenn das Protokoll nun von der gerichtlichen Praxis getrennt und dafür als *ästhetische Strategie* aufgefasst wird: Zwar setzt der Umstand, dass protokolliert wird, notwendigerweise die Gegnerschaft zu dem Subjekt, dessen Verhalten protokolliert wird, voraus, doch gemäß der Drachschen Poetologie folgt aus der Gegnerschaft des Protokollanten gegen den Protokollierten (d.i. des Erzählers gegen die Figur), mitnichten eine Gegnerschaft des Autors oder der Rezipient/innen gegen eben diese Figuren. Die Rezeption hat diese be-

¹² Settele: Der Protokollstil des Albert Drach, S. 7.

¹³ Schmidt-Dengler: Gespräch mit Albert Drach, S. 12.

Schobel: Albert Drach, S. 105.

¹⁵ Settele: Der Protokollstil des Albert Drach, S. 59.

¹⁶ Cella: Nachwort, S. 398.

¹⁷ Settele: Der Protokollstil des Albert Drach, S. 18.

¹⁸ Settele: Der Protokollstil des Albert Drach, S. 59. Aus einem Interview des Verfassers mit Drach, geführt am 20.09.1990.

¹⁹ Schmidt-Dengler: Gespräch mit Albert Drach, S. 11.

sondere Konstellation zu überschauen, in der es – mit Michail Bachtin gesprochen – „gleichzeitig zwei verschiedene Intentionen“ gibt: „die direkte Intention der sprechenden Person und die gebrochene des Autors“, zwischen denen ein „potentieller, unentwickelter und konzentrierter Dialog zweier Stimmen, zweier Weltanschauungen, zweier Sprachen angelegt“ sei.²⁰ Auf diese Art könne also der Autor seine Botschaft auch am Erzähler vorbeischleusen. So reflektiert auch Drach auf seinen Stil:

Ueberzeugt, daß es absichtslose Kunst in epischer Form nicht gibt, habe ich mich in der Wahl zwischen Beschreibung und Parteinahme für die zweite entschieden, doch ist versucht, den Leser nicht durch Ueberredung, sondern durch Erzeugung von Widerspruch bei einer bis zum Ende gegen den Titelhelden gerichteten Darstellung für ihn im Kampf mit seinem Gegenspieler, dem Protokoll, in das er verstrickt ist [...], zu gewinnen.²¹

Drach argumentiert, dass erst, wenn man alles anführe, was *gegen* einen Menschen spreche, *für* diesen gewirkt werden könne, da die Rezipient/innen dem Protagonisten parteilich gewogen blieben und deswegen ihren Widerspruch stattdessen gegen die protokollierende Instanz zu richten hätten. Diese Konstellation wird gleichwohl verunsichert durch den Umstand, dass Drachs Figuren eben wegen der gegen sie gerichteten Protokollinhalte keinesfalls als Identifikationsfiguren geeignet sind.²² Drach hält unspezifisch fest, es sei letztlich das Leben selbst, nicht nur das richterliche Amt, welches gegen denjenigen Menschen schreibe, „der sich irgendeine Schwäche gibt.“²³ Ins Drachsche Protokoll gehört somit alles, was ein Mensch im Umgang mit den ihm aufgezwungenen Gegensätzen, in die er gestellt ist, zu seinen Verteidigungshandlungen macht. Die Protokollierung dieser Handlungen wird in ihrem Verhältnis zu den Widrigkeiten, in denen sie stattfinden, zum Hebel, mit dem *für* den Protagonisten gewirkt werden könne. Es sei also auf unparteiische Art auch das zu benennen, was gegen ihn spreche, damit beim Leser nicht schon a priori eine bestimmte Einstellung unterstellt werde.²⁴

Das hat Auswirkungen auf den konkret dargestellten Inhalt: Drach setzt nicht das „Stereotyp des guten Juden“ voraus, durch das die Opferrolle fixiert und als Ausweis der Moralität behandelt wird. Schon in der komischen Dekonstruktion des Opfernarrativs ist eine Form von „ästhetischer Entautomatisierung“ auszumachen, wie Fetz andeutet:

Wer am eigenen Leib erfahren hat, was es heißt, über Jahre ständig von der Vernichtung bedroht zu sein, der hat die Wahrheit der Moral auf seiner Seite. Mitnichten. Albert

²⁰ Bachtin: *Das Wort im Roman*, S. 213.

²¹ Aus einem Brief Drachs an den Rowohlt-Verlag v. 13.12.1959. Zitiert nach: Schobel: *Albert Drach oder das Protokoll als Wille und Vorstellung*, S. 12. Hervorhebung getilgt.

²² Cella: *Nachwort*, S. 399.

²³ Settele: *Der Protokollstil des Albert Drach*, S. 18.

²⁴ Settele: *Der Protokollstil des Albert Drach*, S. 17.

Drachs autobiographische Texte tun alles, diesen Anspruch zu untergraben. Sie denunzieren auf verstörende Weise den von der Denunziation Betroffenen.²⁵

Auch Günther Höfler erkennt bei Drach „eine Sicht- und Beschreibungsweise von Juden, die nicht im Sinne einer dichotomischen Gut-Böse-Moral der einen oder anderen Seite zugeschlagen werden kann.“²⁶ Diesem Urteil schließt sich Schobel an:

Zutreffend ist auch, daß Drach nicht in gnostischer Helldunkelpolarität denkt und schreibt und mit dem Protokollstil eine literarische Methode gefunden hat, der Versuchung zur identifikatorischen Parteinahme für seine Figuren zu entgehen. Die Identifikation mit Drachs Figuren funktioniert, wenn überhaupt, gebrochen durch die kalkulierte Pseudoobjektivität seines Protokolls.²⁷

Diese Beurteilungen des „pseudoobjektiven“ Protokollstils, der seinem Anspruch nach „unter radikalem Verzicht auf die Innenperspektive der Handelnden“²⁸ sowie frei von gefühlsmäßigen Sympathien Begebenheiten festhält, erweisen sich nun als kompatibel mit der auf inhaltlicher Ebene stattfindenden Gespenstwerdung des Ich-Erzählers: Insofern auch das Protokoll die „Anästhesie des Herzens“ zur Bedingung der sachlichen Erfassung hat, findet es in der Gespenstergestalt eine ihm entsprechende protokollierende Instanz.

Auch wenn *Das Beileid* nicht im engeren Sinne zu Drachs Protokollen gehört, so verfügt der Text doch zu Beginn wie auch in weiteren langen Teilen über einen protokollartigen Erzähltext.²⁹ Dieser einschränkenden Attribuierung liegt zum einen der Umstand zugrunde, dass kein Gutachtenstil in Reinform vorliegt,³⁰ zum anderen, dass hier anders als sonst üblich nicht in der dritten Person protokolliert wird. Stattdessen hat Drach im *Beileid* (wie auch in der *Unsentimentalen Reise*) seine Protokollschreibweise aufs Ich übertragen. Demnach sind die in der Analyse von Drachs Texten sonst so exakt zu beachtenden „Sprach- und Denkkrollen des Erzählers“³¹ im Falle des *Beileids* eindeutig zu bestimmen, da der Erzähler mit dem Protagonisten identisch ist und es sich nicht wie in anderen Romanen Drachs um einen fiktiven Figurenerzähler handelt: Das Ich ist sowohl in der *Unsentimentalen Reise* wie auch im *Beileid* „Zuschauer seiner selbst“.³² Im Roman reflektiert der Erzähler, „und ich blieb fast so unbeteiligt, wenn es um mich ging, als wenn es um sonstjemand gegangen wäre.“ (B 136)³³ Das führt zu der bereits formal komi-

²⁵ Fetz: Das Opfer im Zerrspiegel, S. 68.

²⁶ Höfler: „Wenn einer ein Jud ist, ...“, S. 193.

²⁷ Schobel: Albert Drach, S. 241f.

²⁸ Fischer: Die Eintracht des Vergessens, S. 261.

²⁹ So auch: Fetz: Nachwort, S. 221.

³⁰ Ingrid Cella weist zudem darauf hin, dass es ohnehin keine verbindlichen Vorschriften für die vor Gericht eingesetzte Textsorte Protokoll gibt. Cella: Nachwort, S. 398.

³¹ Settele: Der Protokollstil des Albert Drach, S. 155.

³² Strigl: Zuschauer seiner selbst, [o.S.].

³³ Auch in der *Unsentimentalen Reise* wird dieser Blickwinkel explizit gemacht: „Ja, ich beginne bereits an meinem Leben Geschmack zu finden, es erscheint mir wenigstens interes-

schen Konstellation, in der der Protokollant gleichzeitig der Protokollierte ist: Der Ich-Erzähler schreibt „gegen“ sich selbst. In diesem Lichte erhellt sich, inwiefern mit Wallmann von einem „ästhetischen Masochismus“³⁴ und mit Kucher von einer „Selbstausslieferung auf die Schlachtbank der Geschichte“³⁵ gesprochen werden kann.

Protokollartige Passagen

Nach der dargestellten Exposition des Romans setzt die Handlung mit dem Erwachen des Ich-Erzählers ein, der nun mutmaßt, was die Vermieterin wohl während seiner Ohnmacht zu ihm gesagt habe:

Es war zwar noch nicht möglich, genau zu unterscheiden, was die Hauswirtin, richtiger möblierte Zimmervermieterin, zu mir gelegentlich meiner Aufrüttelung gesagt hatte. Vielleicht war es das bei solchen Anlässen Übliche. Sie mochte mir aber auch erklärt haben, daß ich mich durch eigenen Leichtsinns nur dank ihrer gerade noch rechtzeitigen Dazwischenkunft überwundener Lebensgefahr ausgesetzt hätte, daß ich ihr allein meine Rettung verdanke, die ich durch übermäßigen Gasverbrauch zunächst auf ihre Kosten vielleicht gar nicht verdiente. Daß sie sogar einen Arzt ihres Vertrauens herbeirufen würde, der schon die von ihr versorgten Mädchen bei Vorfällen anstandslos behandelt habe. Nur müßte in meinem Fall noch meinerseits für sein Honorar augenblicklich Deckung vorhanden sein, zumal ich ja als nicht zur Arbeit legitimer, exösterreichischer Emigrant auch keiner Krankenkasse zugehörte und mangels Berechtigung zum Bezug einer Arbeitslosenunterstützung keine Leistung von Medizinern bargeldlos beanspruchen dürfe. Würde ich aber selbst trachten müssen, ohne Arzt am Leben zu bleiben, müßte ich doch für das im Zuge meiner Rettung durch schnelle Sperre mit nicht dazu bestimmtem Schlüssel verderbte Schloß eintreten, wie selbstverständlich für überdurchschnittliche Gasanspruchnahme. Dies und ähnliches oder anderes mochte sie gesagt haben. Es ist aber sogar nicht auszuschließen, daß sie mangels eines aufnahmefähigen Adressaten und zur Vermeidung von Selbstgesprächen gar nichts gesagt hatte. (B 11f.)

Der Protokollstil in Ich-Form korrespondiert mit der Gespenstwerdung des Erzählers: Die Aufwachsituation wird „seelenlos“ erzählt – zwar aus subjektiver Perspektive, aber frei von Empfindungen. Gerade so entsteht hier die Komik: Da es der Erzähler selbst ist, der langsam aus seiner Ohnmacht erwacht, vermag er nicht mit Sicherheit zu sagen, ob all die Äußerungen, die er seiner Hauswirtin zuschreibt, überhaupt von ihr stammen oder ob er ihr diese bloß aus seiner Erwartung heraus unterstellt. Es wird also etwas *potentiell Fiktives* protokolliert. Dazu gehört der Gebrauch des Wahrscheinlichkeitsadverbs „vielleicht“ und des konjunktivischen Modus: Der Erzähler gibt keine falschen Tatsachen wieder, sondern markiert die Ungewissheit, um noch *in* seinen Spekulationen kompetent und sachlich zu erscheinen. Die Mutmaßungen über das, was die Vermieterin *möglicherweise* gesagt habe, werden mit der Neigung zu penibler Präzision sowie durchgän-

sant: als ob ich mich so spalten könnte, daß ein Teil von mir die Gefahren übernimmt, der andere aber als unbeteiligter Zuschauer von außen dem gebotenen Schauspiel beiwohnen darf.“ (UR 236)

³⁴ Wallmann: Schwimme. Keine Post, S. 318.

³⁵ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 313.

gig in indirekter Rede dargeboten. So ergeben sich zum Teil recht lange, verschachtelte Sätze mit vielen Präpositionalphrasen, die wiederum häufig über Nominalisierungen verfügen wie „gelegentlich meiner Aufrüttelung“, „dank ihrer [...] Dazwischenkunft“, „mangels Berechtigung“ oder „mangels eines aufnahmefähigen Adressaten“. Die mit dem Gebrauch dieser „schwierige[n], erschwerte[n], gebremste[n] Sprache“³⁶ hergestellte Förmlichkeit ist das zentrale Charakteristikum des Protokollstils.³⁷ Einzig ein umgangssprachlicher Ausdruck fällt aus dieser Stilistik heraus: Wo der Erzähler von den Ärzten spricht, die er sich nicht leisten kann, bezeichnet er sie als „Medizinmänner“, suggeriert damit, sie seien schamanistische Quacksalber. Diese (Ab-)Wertung stellt eine komische Brechung mit der zuvor etablierten Gutachtenschreibweise dar.

Je genauer die vermeintlichen Äußerungen der Hauswirtin wiedergegeben werden, desto mehr entsteht der Eindruck, diese Dinge seien tatsächlich so geäußert worden – bis der Absatz schließlich pointenhaft mit der Bemerkung endet, sie möge durchaus auch *gar nichts* gesagt haben, da der Erzähler ja ohnehin nicht aufnahmefähig gewesen sei. All die Dinge, die hier gegen den Protagonisten protokolliert werden, fallen also in den Bereich der Mutmaßungen und wurden womöglich gar nicht ausgesprochen. Gegen sich selbst hält der Protokollant gleich mehrere Vergehen fest, so nämlich, dass er die Situation selbst verschuldet habe, dass er die Hauswirtin durch Gasverschwendung und durch die von ihm nötig gemachte Zerstörung des Zimmerschlusses materiell geschädigt habe sowie dass er weder zur Arbeit noch zum Arbeitslosengeld befugt und überhaupt ein vaterlandsloser Auswanderer ohne Krankenkasse sei. Der aus der Ohnmacht Erwachte bezieht sich also grundsätzlich seiner fehlenden Zahlungsfähigkeit. Wie Matthias Settele festhält, verweist das, was in der Rechts- und Gutachtersprache ausgedrückt wird, auf das Leiden und die prekären Gegebenheiten der Erzählerfigur. Demnach ist bei Drach „die Sprache ein Abbild dieser Verhältnisse und gleichzeitig ein Mittel der Unterdrückung, der Macht, der Verletzung der Persönlichkeit.“³⁸ Dies äußert sich an dieser Stelle in dem komisierten Widerspruch, dass sich der Protagonist einerseits in einem Abhängigkeitsverhältnis zur Vermieterin befindet, mit dem der Zwang zur Zahlungsfähigkeit einhergeht, und dass er andererseits diesem Zwang angesichts der institutionell verordneten Arbeitslosigkeit gar nicht Folge leisten *kann*.

Ein weiteres Beispiel, in dem rechtliche Fragen berührt werden, soll Aufschluss über Drachs protokollartigen Stil geben: Wie bei den meisten Exilant/innen war Drachs Nachexil auch durch die schwierige Rückstellung seines Eigentums gekennzeichnet. Die Enteignung und die vorläufige Weigerung zur Rückgabe des Familienhofes in Wien-Mödling wird im *Beileid* erstmalig thematisiert anhand eines Fliederbaums, den der (empirische wie textliche) Vater des Schriftstellers von dessen Freund, dem Schriftsteller Anton Wildgans, geschenkt bekommen

³⁶ Šklovskij: Kunst als Verfahren, S. 34.

³⁷ Settele: Der Protokollstil des Albert Drach, S. 155-161.

³⁸ Settele: Der Protokollstil des Albert Drach, S. 160.

hatte. Der Ich-Erzähler errechnet sich rückblickend, dass die Frage, ob der Baum wohl noch stehe, die er sich zum Zeitpunkt der *Tagebuch*niederschrift im Jahr 1946 stellt, zum Zeitpunkt der *prosaischen* Niederschrift schon längst obsolet geworden sei:

Denn im Jahre 1949 wußte ich bereits aus eigener Anschauung, was ich als noch ortsgebundenes Gespenst zum Zeitpunkt der tatsächlichen Eintragung, nämlich 1946, nicht wissen konnte, daß gärtnerische Verwahrlosung oder völkische Förderung kleptomanischer Anlagen, sprich Arisierungsdrang, oder sonstige Begierde zurückgebliebener Diebe die Fliderhecke aus dem Zusammenhang mit dem Boden gerissen hatte, wie auch ein gleiches Schicksal dem das Haus überragenden Mandelbaum widerfahren, den allerdings der Hausmeister, der mich bei der Gestapo als „Kommunisten“ angezeigt hatte, zu Kleinholz zerschnitten, mit dem Hausverwalter aufgeteilt, der meine Wiederkunft wegen Totsagung kaum noch erwarten zu müssen glaubte. (B 25f.)

Der Protokollstil äußert sich hier in der syntaktisch umständlichen Kondensierung des gesamten Inhalts auf nur einen langen Satz: Die inhaltliche Raffung suggeriert den größtmöglichen Fokus aufs möglichst exakt formulierte Wesentliche. Der Eindruck protokollarischer Genauigkeit wird weiter gestützt durch die dem zitierten Abschnitt vorangehende Errechnung der Jahreszahlen: Da der Protagonist das Tagebuch zunächst ohne Datierungen zu führen beginnt, ist es die Erwähnung der siebzehnten Jährgang des Fliderbaumgeschenks, die es ihm ermöglicht, über das Geburtsdatum des Vaters auf das Datum des Tagebucheintrages und darüber auf weitere Einträge zu schließen. Wie die Erschließung der zeitlichen Einordnung transparent gemacht wird, so wird auch die Quelle genannt, die die wahrheitsgemäße Wiedergabe des Inhalts verbürgen soll: Der Protokollant betont, er wisse das Geschriebene „aus eigener Anschauung“.

Der Stil greift für simple Gegebenheiten auf verkomplizierende Formulierungen zurück. Dazu zählen ebenso ungewöhnliche, neugeschöpfte Komposita und Konstruktionen von Adjektiv-Substantiv-Paarungen wie etwa „gärtnerische Verwahrlosung“, „völkische Förderung kleptomanischer Anlagen“, „Arisierungsdrang“ oder „Begierde zurückgebliebener Diebe“, die allesamt aufgrund ihrer Ungebräuchlichkeit zwar nicht in einem Protokoll auftauchen würden, jedoch zugleich dessen hochgestochenen Stil imitieren und parodieren: So vermag „die kalte Sachlichkeit“³⁹ des Protokolls Komik zu erzeugen. Dies geschieht zum Teil auch ganz direkt, etwa wenn ein sprachlicher Witz eingestreut wird, in dem es zur Entwurzelung der Pflanze heißt, die Fliderhecke sei „aus dem Zusammenhang mit dem Boden gerissen“ worden. Der Ausdruck, sie sei sodann „zu Kleinholz zerschnitten“ worden, gehört zudem der konventionellen Sprache an, sodass auch hier auffällt, dass der Protokollstil im *Beileid* immer nur gebrochen imitiert wird – nicht jedoch ironisch: Die Sprache meint nicht einfach das Gegenteil des Ausgesprochenen.⁴⁰ Der Protokollstil Drachs stellt keine reine Übernahme der Gerichts-

³⁹ Settele: Der Protokollstil des Albert Drach, S. 158.

⁴⁰ Settele: Der Protokollstil des Albert Drach, S. 157. Insofern ist Fischer zu widersprechen: „Drachs ironisches Protokoll will aber noch einer anderen Wahrheit zum Durchbruch verhel-

sprache dar: „Die Literatursprache Drachs ist unter anderem auch durch Stilisierung dieses verstörenden Elements der nicht-fiktionalen Textsorte Protokoll gekennzeichnet.“⁴¹ Und Settele betont: „Ein grundsätzlicher Fehler ist, die Sprache der Gerichte, Urteile und Gesetze der Sprache der Literatur gleichzusetzen. Drachs Werke sind jedoch Romane und keine Gerichtsakten.“⁴²

Wie gezeigt wurde, führt der behördliche Duktus einerseits zur Verkomplizierung von Ausdrucksweisen. An anderen Stellen aber führt umgekehrt die Versachlichung von gewichtigen Dingen zu Banalisierungen: Wo sich der Erzähler euphemistisch als „ortsgebunden“ bezeichnet, ist der Sache nach das erzwungene Exil in Nizza angesprochen, dessen Beendigung nicht in der Macht des Protagonisten liegt. Ähnlich verhält es sich mit der Umschreibung der sogenannten Arisierungen als „kleptomane Anlagen“: So wird die gezielte Übernahme jüdischen Eigentums als krankhafter Drang pathologisiert, statt es als NS-staatlich legitimes Besitzinteresse aufzufassen.

Diese Bagatellisierung macht deutlich, dass die Schädigung des Erzählers nicht aus der Betroffenheitsperspektive erzählt wird: Vielmehr wird die reelle Betroffenheit evident, ohne dass sich der Protokollant als betroffenes Opfer *fühlt*. Der protokollierende Blick in die Welt korrespondiert auf diese Art mit der Teilnahmslosigkeit des Gespensts. Dies unterstreicht, inwieweit Bergsons Wendung von der „Anästhesie des Herzens“ hier treffend ist: Der Protokollstil und die gespenstische Emotionslosigkeit begünstigen einander – auch wenn der Erzähler gegen Ende des Romans konzidiert, dass das Protokoll das Gespenst nicht ganz zu fassen bekäme: „Denn das Protokoll läßt den Menschen zu, wenn es auch nur das wider ihn sagt, was er nicht ist. Den Wesenlosen aber vermag es kaum ganz zu erfassen, sein Spuk entschlüpft zwischen den Zeilen.“ (B 209) Der Erzähler verweist auf Leerstellen der Narration, auf gewisse gespenstische Eigenschaften, die in der Form des Protokolls nicht abbildbar seien.

Während also der *Stil* suggeriert, der Protokollant sei in die Dinge, von denen er berichtet, nicht verwickelt, sondern berichte sie (vermeintlich) objektiv als

fen: Die Unmenschlichkeit von staatlichen Institutionen offenbart sich in der Sprache ihrer Angehörigen. Der einzelne ist ihnen machtlos ausgeliefert, weil er ihre Zeichensysteme nicht mehr durchschaut und sich deshalb nicht wehren kann. So verkehrt sich der Rechtsstaat in einen Unrechtsstaat.“ Fischer: *Zum Humor bei Albert Drach*, S. 43. Die Form des Protokolls ist nicht an sich ironisch, auch wenn sie Ironie enthalten kann. Wie gezeigt wurde, bestehen die ästhetischen Leistungen des Protokolls ja nicht einfach darin, das Gegenteil zu meinen. Auch hinsichtlich des unterstellten Stellenwerts der Sprache ist Fischer zu kommentieren: Der Einzelne ist den staatlichen Institutionen nicht deswegen machtlos ausgeliefert, da er deren Sprache nicht verstehe, sondern weil deren Macht gewaltmonopolistisch ins Recht gesetzt ist. Was die Institutionen sprachlich erlassen, ist nur gültig, wenn es von der Warte realer Macht erlassen wird. Diese Macht besteht also völlig unabhängig davon, ob der Einzelne die „Zeichensysteme“ durchschaut oder nicht. Fischers Argument zufolge unterstünde ein versierter Jurist ja nicht mehr der institutionalisierten Macht.

⁴¹ Cella: Nachwort, S. 398.

⁴² Settele: *Der Protokollstil des Albert Drach*, S. 15.

Außenstehender, wird am *Inhalt* deutlich, dass der Protokollant nicht nur ganz unmittelbar in die Dinge verwickelt ist, sondern existenziell von ihnen abhängt.

Ausformulierte Tagebucheinträge

Nach etwas über 20 Seiten geht der protokollartig-romaneske Text in ausformulierte Tagebucheinträge über, die rückblickend paraphrasiert werden. Der Wechsel der Schreibweise wird inhaltlich eingeleitet über die Rekonstruktion des Aufzeichnungsbeginns, die eine nachträgliche Genauigkeit im Umgang mit den vorhandenen Informationen anzeigt. Bei manchen Daten erinnert sich der Erzähler, dass die Aufzeichnungen verloren gegangen oder unleserlich geworden seien: „Folgen verblaßte Zeilen.“ (B 58) Bei anderen Eintragungen fügt er anlässlich der Literarisierung dieser Einträge zusätzliche Bemerkungen an, mit denen er immer wieder vom Tagebuch abschweift, zum Beispiel indem er Kurzvitae von auftretenden Personen aus seiner Verwandtschaft und Bekanntschaft einstreut, etwa dann, wenn ihn die Nachricht eines Todesfalls erreicht.⁴³ Andere vermerkte Begebenheiten veranlassen ihn zur Rückschau, in der oft in knapper Form Begebenheiten der *Unsentimentalen Reise* aufgegriffen werden.⁴⁴

An manchen Stellen führen die verschiedenen Zeitpunkte der Verschriftlichung dazu, dass der spätere Erzähler dem früheren Tagebuchschreiber widerspricht: „Weiters ist für diesen Abend notiert, daß die Indianerin bei meiner Rückkehr eine Promenade vor meinem Zimmer machte. Eine Promenade kann es aber nicht gewesen sein, weil ein Schritt genügte, um daran vorbeizukommen.“ (B 38) Der Erzähler zweifelt hier die Aufrichtigkeit der Angaben im Tagebuch an, als wolle er das vermeintliche Werben der „Indianerin“ – so nennt er eine eigentlich verheiratete Hausbewohnerin – aus seiner Gegenwart heraus herunterspielen und seinen originalen Tagebucheintrag als Übertreibung entlarven. Die narrative Anomalie, die dadurch entsteht, dass zunächst das Tagebuch wiedergegeben, dem Inhalt dann aber widersprochen wird, ist eine Strategie der Komisierung, bei der die Penibilität der Korrektur zum Witz wird: Der Protokollant unterstellt dem Tagebuchschreiber andeutungsweise, er habe den „Schritt“ als eine „Promenade“ vor seinem Zimmer auffassen wollen, um sich derart seine Beliebtheit bei der Frau einreden zu können. Die Komik entsteht also durch die verdoppelte Erzählinstanz: Der Tagebuchschreiber der erzählten Zeit wird verbessert vom späteren Protokollanten, mit dem er gleichwohl identisch ist.

Dass sich die Unregelmäßigkeiten in der Erzählweise als komische Strategien eignen, wird an den Kommentaren des Erzählers zu seinen Notizen mehrmals deutlich. So wird im Tagebuch die schriftstellerische Arbeit am *Kasperlspiel vom Meister Siebentot* erwähnt. Darauf folgt der Hinweis, der Autor habe „Jahrzehnte

⁴³ „Dann ist von zwei im KZ umgekommenen Tanten und einem getöteten Vetter die Rede, der zu seiner Lebenszeit Pfarrer gewesen war. Die eine von den weiblichen Toten [...]“ (B 31)

⁴⁴ So etwa die Schilderung von Walter von Hasenclevers Selbstmord (B 35).

später“ Plagiatsvorwürfe gegenüber anderen Schriftstellern erhoben, die sich an seinem Stück bedient hätten.⁴⁵ Der Absatz schließt mit den Bemerkungen:

All das aber steht in meinen Tagebüchern noch nicht und war auch damals kaum voraus-
zusehen. Am Abend schrieb ich an den Versen, die heute *Ermordungen* heißen und noch
nirgends erschienen sind. Während der Niederschrift saß die Katze auf meinem Schoß.
(B 52)

Hier gibt sich der Erzähler ausdrücklich als empirischer Autor zu erkennen. Mit dem Vorgriff auf andere literarische Darstellungen, die Hitler als Kasper darstellen, verlässt der retrospektive Erzähler den Rahmen der erzählten Zeit, schweift von seinem Stoff ab und changiert zwischen den Zeitebenen des Erzählten und des Erzählens: Zunächst kehrt er in die Gegenwart des Tagebuchs zurück, in der das Plagiatsthema noch gar nicht existiert. Der Vermerk, am Abend der Eintragung habe er an den *Ermordungen* geschrieben, veranlasst ihn zu dem für den Roman eigentlich irrelevanten Hinweis, sie seien zur Gegenwart des Erzählens noch nicht erschienen. Diese Irrelevanz wird sodann durch den disparaten Vermerk über die Katze auf seinem Schoß unterstrichen: Dieser verwandelt eine „gespannte[] Erwartung in nichts.“⁴⁶

Komisch ist auch die Ausformulierung von Geschehnissen, deren Daten im Tagebuch gar nicht berücksichtigt worden sind. Bei diesen schließt der Erzähler nur aufgrund ihres *Fehlens* auf seine Beschäftigungen. Er benennt die Indizien, aus denen er seine Betätigungen herleitet: So sei für den 22.6. des Jahres 1946 notiert, dass ein Herr von Omeren dem Protagonisten Packpapier bringt, auf dem letzterer die von ihm zu sammelnden Pilze trocknen solle. Schon zu Kriegszeiten hatte er sich in dem alpinen Ort Valdeblore, dem Zufluchtsort des Peter Kucku der *Unsentimentalen Reise*, oftmals auf Pilzsuche begeben, die diesmal allerdings erfolglos ausfällt:

Zwischen dem 22.6. und 29.6. fehlen die Eintragungen. Wahrscheinlich war ich um diese Zeit mit meinem Begleiter in Valdeblore. Ergebnis gab es keines. Nur daß es vielleicht damals war, daß die Ortsleute von La Bolline auf dem Parkplatz zusammentraten, von dem aus man in Serpentina hinunter in die Tiefe sehen konnte. Es waren alle Honoratioren mit dem an Ort und Stelle verbliebenen Zöllner an der Spitze, die mich seinerzeit während meines Aufenthalts hier oben wegen Rettung vor Brandlegung durch Fürsprache bei deutschen Militärs zum Bürgermeister hatten wählen wollen. Nunmehr ging es nicht mehr um gegenseitige Ehren und Verdienste, sondern nur um die Frage, warum man mich nicht vorerst den Besatzern und nachher den Befreiem verraten habe. Man fand nach langem Meinungsaustausch den Grund darin, daß die Deutschen schließlich nur die Hälfte des Nachlasses des Anzuzeigenden abgaben und daß niemand im Ort Interesse an meinen paar „lausigen“ Büchern gehabt hätte. Die Befreier hinwiederum würden nicht einmal das geboten haben. (B 45)

⁴⁵ Gemeint sind Eugène Ionescos *Die Nashörner*, Peter Handkes *Kaspar* und ein nicht zu eruiierendes Stück von Slawomir Mrozek. Fetz/Schobel: Kommentar, S. 240.

⁴⁶ Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 437.

Der Erzähler zweifelt nicht daran, *dass* diese Geschehnisse stattgefunden haben, er ist sich nur nicht sicher, ob die Geschehnisse in *diese* Tagebuchlücke fallen („Nur daß es vielleicht damals war, daß...“). Die berichtete Episode rekurriert auf die *Unsentimentale Reise*: Darin rettet Kucku den Ort Valdeblore (im Roman als Caminflour verfremdet) vor deutschen Truppen, indem er diesen erfolgreich glaubhaft macht, die Amerikaner seien im Anrücken (UR 307f.). Jetzt aber – als sei sein Verdienst vergessen worden – offenbart sich, warum er eigentlich sein Exil von den Ortsbewohner/innen größtenteils unbehelligt im Dorf verbringen konnte: Wie ihm die Hauswirtin zu Beginn des *Beileids* zur Verhinderung ihres materiellen Schadens das Leben rettet, so sehen die Bewohner von Valdeblore mangels Aussicht auf materiellen Profit von Kuckus Auslieferung ab: So findet das „Überleben als zynischer Witz“ eine weitere Variation. Der Protagonist überlebt in diesen Fällen nur, weil die anderen auch existenziell gefährdet sind – aber eben nicht, weil sie sich *deswegen* miteinander solidarisieren würden.

Tagebuchnotizen in Rohfassung

Auf die ausformulierten Tagebucheinträge folgen schließlich Tagebuchnotizen in Rohfassung. Mit ihnen ändert sich der Stil und Ton des Romans radikal. Konstanze Fliedl bezeichnet diese Textpassagen in ihrer Rezension treffend als „Staccato-Notizen“.⁴⁷ Tatsächlich bestehen diese Textteile nur noch aus kurzen Notizen; sie sind syntaktisch unvollständig und enthalten oft nur noch ein Prädikat in der ersten Person. Teilweise werden auch rückblickende Anmerkungen in Klammern angefügt, so etwa, wenn auf fehlende Erinnerungen hingewiesen werden: „Gehe zu Angela (wer war das nur?).“ (B 78) Fetz befindet über diese Passagen: „*Das Beileid* mischt die Erzählweisen und ergänzt sie durch die rohe Gewalt der Tagebucheintragung. In ihr entäußert sich die Macht des Faktischen fast ohne Einkleidung [...]“.⁴⁸ Kucher charakterisiert die Tagebuchform als „faktographische[] Skelettierung der Realität [...]“.⁴⁹ Tatsächlich haben die Notizen größtenteils den Anschein, ohne ästhetische „Einkleidung“, d.i. in ihrer authentischen Aufzeichnungsform abgedruckt zu sein. Einige Beispiele:

7.11. Esse Trauben zu Mittag. Gehe nicht zu meiner Schwester. Habe noch 1300,- Franken (50,- Franken für Käse, 20,- Franken für Torte, 50,- Franken für Trauben, 10,- Franken (unleserlich)). (B 60)

21.11. Mein Schwager zahlt mir 1000,- Franken zurück, bleibt 1000,- schuldig, habe noch 1530,-, in acht Tagen 920,- Franken ausgegeben. Darin Reparatur der Schreibmaschine, Wäschereireinigung, Kochbuch, Huysmans *Là-bas* und der Kinobesuch mit Nina. Richte das Zimmer wieder her, ordne Briefmarken, habe drei Pakete aus Cuba erhalten. (B 61)

⁴⁷ Fliedl: Wer hat Angst vor Albert Drach? S. 91.

⁴⁸ Fetz: Das Opfer im Zerrspiegel, S. 60.

⁴⁹ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 315.

19.3. Schwäche, Heißhunger. Kaufe Äpfel, Datteln, Karfiol (Blumenkohl), Brot. Rest 10 Franken. Regenguß. Gehe zu Bett. Versuche Zigarette, muß Rauchen abbrechen. Onanie in der Nacht. (B 69)

19.5. Gehe ins Casino, aber nicht zu St., verliere 120 Franken, weil ich nicht auf 17 setzte, die immer kommen soll und meine Zahl geblieben ist. (B 74)

4.6. Schwimme, erhalte keine Post, aber 2500 Franken für Kursbesuch. Sehe Hure mit schöner Brust. Onaniere.. (B 75)

29.6. Habe kein Geld mehr. Letzte Zigarette zu rauchen angefangen. *Martyrium eines Unheiligen* weiter nacherzählt. (B 77)

27.7. Werde dreimal auf dem Weg zum Schwimmen angepöbelt, weil ich vom Transport zurückgekehrt bin. „Diesen lassen sie in Ruh.“ „Sammeln und erschießen soll man sie.“ Zwei Mädchen machen sich an mich heran. Ich gehe mit KZ-Frau an den Strand. Esse abends ein schlechtes Ei, bade dann. (B 79)

Der Staccatostil steht in scharfem Kontrast zu den protokollartigen Passagen, wird allerdings durch die zwischen ihnen vermittelnden Textteile, nämlich die vorangehenden ausformulierten Tagebucheinträge, vorbereitet. Wo die Protokollpassagen, wie gezeigt wurde, von einem hohen Grad an Stilisierung zeugen, scheinen die Notizen auf die Schnelle hingeworfen und von jedem Gestaltungswillen unberührt zu sein. Dieser Schein wird immer wieder durch die später hinzugefügten Anmerkungen des Ich-Erzählers gebrochen. So wird ein Eintrag plötzlich kommentiert mit dem Satz: „Diese Zeilen gehören nicht in ein Tagebuch und stehen auch nicht darin.“ (B 64) Fliedl hat wegen solcher Hinweise gefolgert: „Nicht einmal die Fiktion, im Tagebuch könnte einer ‚authentisch‘ und unmittelbar zu sich selbst sprechen, läßt Drach noch gelten, er hat diese Aufzeichnungen des frühen ‚Ich‘ ironisch kommentiert und redigiert [...]“. ⁵⁰ Dieser Schluss geht jedoch zu weit: Weil die Tagebuchpassagen nicht das Tagebuch *sind*, sondern das, was aus dem Tagebuch in verwandelter Form in den Roman eingegangen ist, während der Akt der Verwandlung durch die (zumeist in Klammern stehenden) Kommentare markiert wird, kann hieraus nichts Allgemeines über die Authentizität eines Tagebuchs abgeleitet werden. Die beigelegten Anmerkungen geben den Leser/innen entweder darüber Auskunft, dass soeben ein „gefälschter“ Tagebucheintrag rezipiert wurde oder dass sich der Bezug des Erzählers auf den Eintrag mittlerweile geändert hat (z.B. durch Vergessen). Derart zeugen die Kommentare vom Anspruch der Genauigkeit, der gegen Ende des Romans auch explizit formuliert wird:

Wie dem auch sei, soweit datierte Tagebuchaufzeichnungen vorliegen, sind gespenstische Aufzeichnungen noch für verlässlich zu halten, sollte Objektivität überhaupt einem Unwesen zukommen. Wo aber Aufzeichnungen nicht mehr vorliegen oder in bloßen Andeutungen oder Chiffren bestehen, Daten überhaupt fehlen, kann die Vermischung von Vorgängen nicht mehr ausgeschlossen werden. (B 183)

⁵⁰ Fliedl: Wer hat Angst vor Albert Drach? S. 91.

Das heißt: Etwaige Vermischungen gehören nicht schon zum Vorsatz des Schreibens. So sind gerade die Anmerkungen zum Tagebuch Ausweis dafür, dass es Drach nicht darum geht, die Möglichkeit von Authentizität zu dementieren: Die knappe Notizenform wird zu einem literarischen Effekt, der gleichwohl dadurch einen realistischen Charakter suggeriert, dass der abgehackte Stil nahelegt, zur gegebenen Situation der Tagebuchaufzeichnung sei ein bloß fragmentarisches, zusammenhangloses, geradezu gehetztes Schreiben möglich gewesen.

So werden in den kurzen Notizen nur Tätigkeiten in ihrem Nacheinander benannt, es gibt keine Beschreibungen von Menschen oder Orten; auf Details wird vollständig verzichtet. Die Gleichförmigkeit der Tagesabläufe in Nizza ergibt sich gerade aus der bloßen Nennung der Aktivitäten, die frei ist von Einzelheiten: Details hätten – mit Lukács gesprochen – „Träger konkreter Handlungsmomente“ zu sein, die in einem „künstlerische[n] Zusammenhang mit dem Ganzen der Dichtung“ stehen,⁵¹ weil sie sonst nurmehr „eine unabhängige Bedeutung von der Handlung, vom Schicksal der handelnden Menschen“ hätten und das Geschilderte nurmehr „episodisch“ würde.⁵² Der Verzicht auf Details ist also damit zu erklären, dass die notierten Tätigkeiten in ihrer Nichtigkeit fürs Textganze kenntlich gemacht werden: Sie zählen nicht als je konkrete Episoden, sondern stehen für den Überlebenskampf und den Zeitvertreib aus Langeweile.

In diesem Lichte erscheint es plausibel, dass die Schilderungen der Wienaufenthalte wieder einer prosaischen Form bedürfen. Nicht nur sind mehr Informationen vonnöten, um die Handlung voranzutreiben, der Erzähler macht sich zudem eine bestimmte Legitimationsstrategie zueigen: „Gespenster wissen sich kurz zu fassen. [...] Mein Mitteilungsbedürfnis blieb gering, seit ich nicht mehr und noch nicht wieder erdgebunden war.“ (B 188) Während sich der Erzähler bei den Aufenthalten in Wien schon im Prozess der Wiedermenschwerdung wähnt, schreibt das Gespenst in Nizza kurz, weil Gespenster vermeintlich wesensbedingt nun mal nicht anders können.

Der durch die Tagebuchnotizen hergestellte Realismusverdacht wird von ihren Inhalten erhärtet: Die Einträge thematisieren den Materialismus des Ich-Erzählers

⁵¹ Lukács: Erzählen oder beschreiben? S. 218. Lukács' Überlegungen zum Stellenwert von erzählten Details, die für die gesamte Handlung eigentlich irrelevant sind, nimmt vorweg, was Roland Barthes später als den „effet de réel“ beschrieben hat: Der Wirklichkeitseffekt trete bei Beschreibungen von vermeintlich funktionslosen Details ein und stelle eine direkte Verbindung zwischen dem Ding und dem Signifikanten her, ohne das Signifikat, das gedankliche Konzept des Bezeichneten, zu berücksichtigen, sodass die Instanz der sprachlichen Zeichen versteckt werde und stattdessen die Dinge direkt sprächen. Die dinglichen Details bedeuten dann nicht ihre eigentlichen Inhalte, sondern nurmehr die „Kategorie des ‚Wirklichen‘“. Barthes: Wirklichkeitseffekt, S. 171. Lukács erschien das Aufrufen einer solchen Kategorie als redundant, da bei einer schlüssigen Romankonstruktion alle Details und alle Zufälligkeiten als „Träger konkreter Handlungsmomente“ ohnehin ihren notwendigen Platz in der totalen Welt der Erzählung zugewiesen bekämen. Daher sieht er darin „die andere wesentliche Gefahr der Beschreibung: das Selbständigwerden der Einzelheiten.“

⁵² Lukács: Erzählen oder beschreiben? S. 220.

sowie die Schranken dessen Betätigung. Wiederkehrend ist das Geldthema; es wird notiert, wem oder von wem er Geld leiht, wieviel er wofür ausgibt, wieviel er im Kasino verspielt oder gewinnt oder ob er schlichtweg pleite ist. Weiter werden seine Bedürfnisse genannt und wie er sie befriedigt, *wenn* er sie zu befriedigen vermag: Seine spärlichen Mahlzeiten finden Erwähnung, wie auch sein Zigarettenkonsum und der Wunsch, diesen zu unterbinden. Außerdem werden seine sexuellen Bedürfnisse thematisch: Der ständige Vermerk zur Selbstbefriedigung wird zum „running joke“ des Romans. Zudem wird sein Drang zur schriftstellerischen Selbstverwirklichung merklich: Er verfasst literarische Texte, überarbeitet sie oder schreibt sie ab, um sie bei Verlagen einzureichen, so etwa das Protokoll *Martyrium eines Unheiligen*, welches er schon zwanzig Jahre zuvor geschrieben, jedoch in Mödling zurückgelassen habe. Es wird der Erwerb und die Lektüre von Büchern aufgeführt wie auch die Reparatur seiner Schreibmaschine. Außerdem festgehalten werden Hinweise auf „so spannende Tätigkeiten“⁵³ wie Schwimmen, Jagd auf Flöhe und Wanzen, Briefe schreiben, Abholen von Lebensmittelpaketen, Handel mit Briefmarken und Nichtstun. Diese verschiedenen Dinge und Tätigkeiten stehen im Tagebuch unvermittelt nebeneinander, sie werden in einem Verfahren der „Inventarisierung des Alltags“⁵⁴ zueinander in Bezug gesetzt, d.h. in einem Verfahren, „worin Begriffe neu (und befremdend) kontextualisiert werden“:⁵⁵ „Schwimme, erhalte keine Post [...]“. (B 75)

Noch in einem anderen Sinne ist der Begriff der Inventarisierung hier passend: Der finanzielle und materielle Bestand des Protagonisten, seine Besitzverhältnisse wie seine Tauschaktivitäten, werden penibel genannt, als sei das Tagebuch gleichzeitig das Mittel seiner Buchhaltung. Die existenziell notwendigen Dinge werden mit vermeintlichen Belanglosigkeiten, die die Tagesabläufe betreffen, vermischt. Deutlich wird so die Diskrepanz zwischen dem Umstand, dass er im Grunde immer verschuldet oder ganz pleite ist, also keine gesicherte Existenz zu führen vermag, und den ständigen Nennungen von Schwimmengehen und Onanie. All das wird auf *gleicher* Ebene miteinander verbunden, sodass eine ebenbürtige Relevanz der Informationen suggeriert wird: Die Anordnungsweise dieser inkongruenten Inhalte erzeugt hier die Komik. Gleichzeitig handelt es sich um die Darstellung von Umständen, in denen der Protagonist neben seinem tagtäglichen Kampf ums Nötigste zunächst keine andere Beschäftigung findet, sodass viel Zeit mit seinen Verabredungen, mit Schwimmen und Onanie zu füllen ist. Diese Zeitvertreibe konterkarieren seine großen schriftstellerischen Ambitionen: „Freilich, den frenetischen Arbeitsphasen stehen solche depressiver Langeweile gegenüber“, schreibt Kucher, der darauf hinweist, dass sich Eintragungen dieser Art immer

⁵³ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 316.

⁵⁴ Kucher: Nachwort, S. 205.

⁵⁵ Stoffel: Art. ‚Rabelais, François‘, S. 339. Es ist wohl kein Zufall, dass diese Begriffsbestimmung aus einem Artikel zu dem für seine Komik gerühmten Renaissanceschriftsteller François Rabelais stammt.

dann häufen, „wenn die kompensatorische Literaturarbeit schlecht vorankommt.“⁵⁶

Vier Gedichte

Zuletzt sind in den Roman vier Gedichte integriert, die dem Zyklus *Ermordungen* angehören und binnen vier aufeinanderfolgenden Romanseiten auftauchen. Äußerlich haben die Gedichte zunächst gleichfalls den Charakter von Tagebucheintragungen, da ihnen ein Datum vorangestellt ist, das nahelegt, an diesem Tag habe der Schreiber anstatt eines gewöhnlichen Eintrages das jeweilige Gedicht verfasst:

10.1.48 Laßt uns Wege gehn,
 Die nirgends hinführen,
 Durch Gestrüpp, das nicht rückt,
 Nacht, die nicht nachgibt,
 Gegen Wellen und Wände,
 Wider Wirbel und Winde,
 Umklammert von Angst
 Mit dem Tod im Boot.
 Über Wüsten, die blühen,
 Wenn dein Blut sie versucht.
 Laßt uns Wege gehn,
 Die nirgends hinführen.
 Sie sind solche,
 Die ankommen können.
 (*Ermordungen* 16) (B 130f.)

Stilistisch bilden die Gedichte wiederum einen radikalen Bruch sowohl zur Förmlichkeit des Protokollstils als auch zur vulgären Knappheit des Tagebuchstils: Drachs lyrische Sprache ähnelt vielmehr dem Pathos, der „Leidenssprache“, die in der Lyrik nach 1945 üblich wurde:⁵⁷ „Das Gedicht ist ihm subjektiver Ort der Entblößung“ und steht damit im Gegensatz zum antisubjektiven Protokollstil.⁵⁸ Auf diese Diskrepanz weist Eva Schobel anhand eines Vergleiches von Gedichten hin, die den Tod des Vaters thematisieren, und dem Roman »Z.Z.« *das ist die Zwischenzeit*, der diesen ebenfalls zum Gegenstand hat: „Hier scheint dieses in der späteren Literaturkritik allzu sehr in Mode gekommene Wort ausnahmsweise gerechtfertigt – die prosaische Schonungslosigkeit steht in krassem Widerspruch zur lyrischen Trauerarbeit.“⁵⁹

Expliziten Bezug auf den sonstigen Romaninhalt nehmen die Gedichte nicht. Andersherum nimmt auch der restliche Text nur selten Bezug auf die eingestreuten Gedichte, etwa wo von ihrem Verfassen berichtet wird (B 52) – oder wo der Protagonist seine Gedichte in der Hoffnung vorträgt, der „Obmann des Schriftstellervereines“ könne etwas für seine schriftstellerische Laufbahn bewegen: „Nach-

⁵⁶ Kucher: Nachwort, S. 209.

⁵⁷ Vordtriede: Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur, S. 569.

⁵⁸ Schobel: Das Protokoll als Wille und Vorstellung, S. 11.

⁵⁹ Schobel: Albert Drach, S. 126.

her las ich beiden aus den *Ermordungen* vor. Anklang fand ich damit nicht.“ (B 57) Die Auskunft, die der Text über den Gedichtzyklus gibt, beschränkt sich also auf die Erfolglosigkeit, die der Schriftsteller mit seiner Lyrik hat: Er findet weder einen Verlag, noch vermag er mit ihnen im privaten Vortrag zu begeistern.

Welcher Stellenwert kommt den Gedichten im Roman also zu? Hier ist an Kuchers Urteil anzuknüpfen, es werde „eine mittels Werktitel selbstbewußt abgesteckte Schriftstellergroße vorgeführt [...]“. ⁶⁰ Diese drückt sich gerade in der Stilvielfalt, in der „gesamte[n] Breite des verfügbaren ästhetischen Registers“, ⁶¹ aus: Die bis zur Romanveröffentlichung öffentlich nicht wahrgenommenen Gedichte sollen ihre verwehrt, aber verdiente Aufmerksamkeit erhalten. Der Drang zur Bewährung als Schriftsteller bringt den Zwang zur Beweisführung der schriftstellerischen Fähigkeiten hervor: Die Gedichte werden gegen ihre Erfolglosigkeit verteidigt. In der Verfolgung dieses Anliegens sieht Kucher auch den textimmanenten Grund des Überlebenswillens: „Daß das Ich an den zahlreichen Misere[n] seiner Existenz doch nicht zerbricht, verdankt es (wohl) seinen literarischen Ambitionen.“ ⁶² Dass es dem Ich wahrlich nicht an schriftstellerischem Selbstbewusstsein mangelt, verdeutlicht seine komisch-zynische Aburteilung der deutschen Literatur: „Auch daß Langeweile das schlimmste Übel ist und allein in ihr Gott nicht enthalten sein kann, wird selbst einem auffallen, der weniger gründlich als Nietzsche sich über deutsche Literatur informiert hat.“ (B 209) Diese literarischen „Untaten“ wären nämlich, seiner überspitzten Logik nach, gar nicht erst entstanden, hätten die Autor/innen nicht so viel Langeweile gehabt: „Aus Langeweile allein ergeben sich viel grauenhaftere Untaten als aus Not und Verzweiflung.“ (B 209)

In diesem Lichte wird nun der Inhalt des zitierten Gedichts kenntlich: Aus der Enttäuschung, immer zielorientierte Wege gegangen zu sein, die jedoch nicht zum Erfolg führten, schließt das Gedicht auf die Notwendigkeit, fortan nur solche Wege zu gehen, „die nirgends hinführen“. Diese seien zwar mit lauter Widrigkeiten gesäumt, die durch die Metaphern Gestrüpp, Nacht, Wellen, Wände, Wirbel, Winde, Angst, Tod und Wüsten ausgedrückt sind, doch sind diese Schranken und Hindernisse zu überwinden. Indem der Erfolg nicht mehr strategisch angesteuert wird, kann an der *Möglichkeit* des Erfolgs festgehalten werden, wie der paradoxe Schluss Hinweis ausdrückt: Die nirgends hinführenden Wege seien „solche, / Die ankommen können.“ (B 130f.) ⁶³ Drachs Lebenslauf scheint dem Allgemeinplatz, die Treue zu den eigenen künstlerischen Prinzipien führe letztendlich zum Erfolg, in gewissem Maße Recht zu geben.

So ist deutlich geworden, dass die verschiedenen, sich auch visuell deutlich voneinander abgrenzenden Stile Fließtext, Tagebuchnotiz und Gedicht eine gebrochene, heterogene Ästhetik konstituieren. Angesichts der Zusammengesetztheit

⁶⁰ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 315f.

⁶¹ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 315f.

⁶² Kucher: Nachwort, S. 208.

⁶³ Hervorhebung P.W.

aus verschiedenen disparaten Teilen lässt sich der Text als Hybrid oder als „Mosaik“ bezeichnen: „Die Zeit, in der wir leben, ist ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen.“ (UR 228) Dieser Satz aus der *Unsentimentalen Reise* gewinnt so fürs *Beileid* metapoetologischen Status. Mit Blick auf den langen Entstehungszeitraum werfen Fetz und Kucher in ihren Arbeiten zum Roman die Frage auf, ob es sich um einen „Charakter des Unfertigen“ oder um die spezifische Qualität des Buches handelt.⁶⁴ Kucher kommt dabei zur

Einsicht, daß die unfertig wirkende Form, das z. T. flüchtig Hingeworfene (auch in sprachlicher Hinsicht), das Disparate und Redundante offenbar von Drach in den 15 Jahren mehrmals aufgenommener und fallengelassener Arbeit am Text bewußt mitkalkuliert worden ist.⁶⁵

Damit ist ein äußerliches Indiz dafür genannt, dass die ästhetische Heterogenität einer durchkalkulierten Romankonstruktion folgt. Gleichwohl könnte eingewendet werden, dass Drach, als er nach der Verleihung des Büchner-Preises endlich die Gelegenheit zur Publikation des Romans erhielt, aufgrund seiner Erblindung keine größeren Modifikationen am Text mehr vornehmen konnte,⁶⁶ dass also vieles noch in den protokollartigen Stil hätte verwandelt werden sollen. In diesem Sinne wäre der Roman tatsächlich „ungehobelt“.⁶⁷ Zu untersuchen ist jedoch, wie die hybride Form mit dem Stofflichen zusammenhängt. Auch Kucher meint:

Verleitet eine erste Lektüre noch eher dazu, den Text als eine Art Steinbruch, als nicht-vollendetes bzw. als ein – vor allem auf der Ebene der Form diskutables – Werk anzusehen, so wird ihm eine genauere Lektüre gerade deshalb eine ästhetische Ambivalenz, oder besser ‚Eigensinnigkeit‘, zuerkennen, die für eine (überfällige) Poetik der Exilliteratur fruchtbar gemacht werden könnte.⁶⁸

Damit sind nun einige textimmanente Gründe für die Stilheterogenität genannt: So wird in die stichpunktartige Tagebuchform gewechselt, wenn die gleichförmige Ödnis des nachexilischen Alltags in Nizza zur Darstellung kommt. Der Stil suggeriert die Irrelevanz des Notierten: als seien es die Geschehnisse nicht wert, eine Ausformulierung zu erfahren. Der Übergang zum ausformulierten Erzählen wiederum fällt mit der ersten Reise nach Wien zusammen: Der Aufenthalt am Herkunftsort zeugt vom Versuch, die Möglichkeit einer Rückkehr ins alte, linear gedachte Leben zu erkunden, oder: vom Versuch des Gespensts, sich wieder zu personalisieren. Die Heterogenität des Romans korreliert folglich mit seinem Inhalt.

⁶⁴ Fetz: Nachwort, S. 225.

⁶⁵ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 315.

⁶⁶ Fetz: Nachwort, S. 225.

⁶⁷ Wallmann: Schwimme. Keine Post, S. 321.

⁶⁸ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 313f.

Gebrochenes Erzählen – gebrochener Sinn?

Die Exilforschung betont den Zusammenhang zwischen Erzählweise und Exilinhalt in einem spezifischen Sinne: Elisabeth Bronfen hat herausgestellt, Exilant/innen hätten angesichts ihrer aufgezwungenen „Weltlosigkeit“ zu versuchen, „in narrativer Form das zerbrochene Leben wieder zu einem Ganzen zusammenzusetzen.“⁶⁹ Bronfen benennt die subjektive Wahrnehmung einer zerstörten „Lebenseinheit“, wie sie auch der Philosoph und Schriftsteller Günther Anders in seinem Essay „Vitae, nicht vita“ beschrieben hat:⁷⁰ „Die Kerben, die die Phasen unseres Lebens voneinander trennen, reichen viel tiefer als jene Kerben, die Lebensphasen gewöhnlich gegeneinander abgrenzen [...]“. ⁷¹ Mit dem Hinweis auf die Irreparabilität dieser Kerben verleiht Anders seinem nachexilischen Bewusstsein Ausdruck, „daß die Zerfällung unseres Lebens in mehrere Leben endgültig geworden ist [...]“. ⁷² Bronfen schließt daraus, dass das Subjekt die Brüche im eigenen Leben für sich selbst in einen Zusammenhang bringen müsse: Die Suche nach einer neuen Sinnstiftung sei daher immer schon gebunden an eine Form der Narration, die die reale Exilerfahrung unweigerlich an eine Repräsentanz binde und eine Grenzsituation bedeute, da das Streben nach Erstellen einer neuen Ordnung immer auch auf den Verlust und das Scheitern verweise.⁷³

In Drachs Roman zeigt sich die „Zerfällung“ des Lebens zunächst an seiner zeitlichen Eingrenzung:⁷⁴ Mit der Gespenstwerdung beginnend und mit der Menschwerdung endend rahmt der Text eine signifikante Lebensphase, nämlich die Zeit zwischen der Flucht in Frankreich und der Rückkehr nach Wien, die allerdings durch den Wechsel der Aufenthaltsorte in sich erneut in weitere kleine Phasen aufgeteilt ist: Die unterschiedlichen Schreibweisen – Notizen in Nizza, Fließtext in Wien – legen diese „Kerben“ formal offen. Damit wird zudem deutlich, wie Remigration und Nachexil im Roman ästhetisch fassbar werden. Indem die unterschiedlichen Schreibmodi den Orten zugeordnet werden, deuten sie auf die verschiedenen Funktionen, die das Schreiben dort jeweils hat: Der Versuch, in Wien in die Linearität des alten Lebens zurückzukehren, d.h. erneut einen ge-

⁶⁹ Bronfen: Exil in der Literatur, S. 170.

⁷⁰ Anders: Vitae nicht vita, S. 64.

⁷¹ Anders: Vitae nicht vita, S. 64.

⁷² Anders: Vitae nicht vita, S. 67.

⁷³ Bronfen: Exil in der Literatur, S. 170.

⁷⁴ Noch in einem anderen Sinne aber findet die Vorstellung von disparaten Lebensphasen in Drachs Roman Erwähnung – allerdings indem sich der Protagonist ungläubig über sie lustig macht. So kommentiert der Ich-Erzähler ein zufälliges Wiedersehen mit einem Bekannten aus seinem alpinen Zufluchtsort Valdeblorre, der nach seiner Verhaftung von einem fahrenden Zug abspringen musste, um der Vergasung zu entgehen, mit dem Satz: „Er wollte mir noch seine weiteren Schicksale erzählen, ich wartete aber nicht ab, bis er sie alle erfunden hatte.“ (B 176) So geraten dem Protagonisten die verschiedenen Überlebensgeschichten in den Verdacht, unaufrichtig erzählt zu werden. Über den Nutzen solcher Narrative könnte mit Bronfen also angenommen werden, es handle sich um den Versuch des Vertriebenen, im Erzählen einen Zusammenhang zwischen einzelnen Episoden herzustellen, die jedoch zugunsten des Zusammenhangs erst konstruiert werden müssen.

wöhnlichen, bürgerlichen Alltag herzustellen, wird zusammenhängend erzählt; der Darstellung des Ausnahmezustands in Nizza wiederum, der durch schiere Existenzsicherung und nichtige Zeitvertreibe gekennzeichnet ist, sind die bloß fragmentarischen Stichworte, die „Inventarisierung des Alltags“, gemäß.⁷⁵

Eva Schobel meint: „Erzählen heißt, einen Sinn *stiften*. Erzählen wäre angesichts dieser Ereignisse eine Verharmlosung. Drach erzählt trotzdem, aber auf bewußt irritierende Weise[.]“⁷⁶ In diesem Urteil ist die Doppelbedeutung von Sinn vereinheitlicht: Eine Erzählung zu verfassen, die über einen inneren konzisen Zusammenhang verfügt, heißt nicht, dem Erzählten automatisch einen „im Guten aufgehobenen Sinnzusammenhang“ zuzuschreiben,⁷⁷ sondern zunächst nur, eine Sortierung der zu erzählenden, fiktionalen oder biografischen Begebenheiten vorzunehmen. Wo Sinn hingegen *gestiftet* werden soll, ist ein anderer Sinnbegriff unterstellt: ein metaphysischer Sinn, mithilfe dessen den widrigen Lebensumständen ein positiver Sinn, ein guter Grund abgerungen werden soll. Erzählen und Sinnstiften sind also mitnichten gleichzusetzen: Die Frage, ob die Verharmlosung einer Sache vorliegt (d.h. dass eine Sache für weniger schädlich erklärt wird als sie realiter ist), lässt sich allein mit Blick darauf beantworten, wie sich das Erzählte zur Wirklichkeit verhält. Über die bloße Form des Erzählens ist sie jedenfalls nicht zu entscheiden. Wo lineares Erzählen als metaphysische Sinnstiftung kritisiert wird, handelt es sich also um die getrennt vom Inhalt erfolgende Moralisierung der Form.⁷⁸ Das wird an Schobels einlenkender Bemerkung kenntlich, mit der sie Drachs *irritierende* Erzählweise andeutungsweise aus ihrem Urteil ausnimmt – als sei schon das (hier gar nicht näher bestimmte) irritierende Moment unmittelbar die Absage an einen positiv formulierbaren Sinn: Dabei könnte der Inhalt ja durchaus auch innerhalb einer irritierenden Schreibweise verharmlost werden, zumal im Falle Drachs der Inhalt ja ebenso zum Irritierenden zählt. Bei

⁷⁵ In diesem Sinne urteilt auch Kucher: „Gerade *Das Beileid* zeigt an, über welche Register die Exil-Remigrationserfahrung einen Text bestimmen kann: thematisch über den Gestus des Aufzeichnens, aber auch über eine z. T. irritierende Signatur der Leere und Brüchigkeit ästhetisch-formal, womit Drach ein eigenwilliger und zugleich stringenter Beitrag zu einer Poetologie der Exilerfahrung gelungen ist.“ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 319.

⁷⁶ Schobel: Albert Drach, S. 327. Hervorhebung P.W.

⁷⁷ Schobel: Albert Drach, S. 241. An dieser Stelle macht Schobel ihr Urteil explizit, „daß es bei Drach keinen dieses Böse erklärenden und im Guten aufgehobenen Sinnzusammenhang gibt.“

⁷⁸ Mit Blick auf Bewältigungsstrategien anderer NS-Opfer hat Drach sich durchaus gegen jede Sinngebung der Gräueltaten ausgesprochen: „Gegen niemanden hat er in diesem Zusammenhang schärfer polemisiert als gegen die Sinnsucher unter den überlebenden Opfern, etwa den österreichischen Psychiater und Gründer der Logotherapie und Existenzanalyse Viktor Frankl. Dem Mord und dem Leiden einen auch nur individuellen Sinn zu geben, das war für Drach unentschuldbarer Dummheit oder hinterhältiger Verrat.“ Schobel: Albert Drach, S. 190. Dass Drachs Werk deswegen von der Absage an jede pathetische Überhöhung des Schreckens zeugt, ist durchaus plausibel. Nur führt umgekehrt die Heterogenität der Form nicht notwendig zur Durchkreuzung der narrativen Kohärenz.

Schobel wird „das Irritierende“ in Drachs Roman zum Ausweis eines *gebrochenen* Sinns und so zum Qualitätsmerkmal.

Bei Drach bricht also nicht die Form den Sinn, sondern der Sinn – hier jetzt verstanden als die Stringenz und der Sachgehalt des Textes – wird in einer ihm gemäß gemachten Weise erzählt: Die Form folgt dem Inhalt. Dass Drachs Roman die Einheit der Erzählung und die Linearität der Zeitlichkeit selbst angesichts der Wechsel der Schreibmodi nicht ablegt, also die Logik des Textes gar nicht bricht, konstatiert auch Schobel:

Seine Methode geht mit dem Wunsch einher, den traditionellen Roman neu zu kreieren, dem noch der Anspruch auf die Darstellung der gesamten gesellschaftlichen Wirklichkeit immanent war. Im Sinne von Georg Lucács [sic] wäre Drach kein Beschreiber von individuellen Befindlichkeiten, sondern ein Erzähler, der komplexe Realitätszusammenhänge in ihrer Totalität widerspiegeln möchte.⁷⁹

So ist also zu schließen: Verzicht auf metaphysischen Sinn, irritierende Inhalte und gebrochene Romanform sind nicht Ausdruck einer Abkehr von jedem Realismus, sondern selbst schon die „dichterische Widerspiegelung der Wirklichkeit“,⁸⁰ wie Lukács das literarische Erzählen bestimmt. So kann *mit* Lukács, der eine „wirklichkeitsfremde[] oder gar feindliche[] Einstellung“ moniert, *gegen* Lukács, der diese in der „Inhaltsarmut“ der „avantgardistischen‘ Kunst“ ausgedrückt sieht,⁸¹ festgehalten werden, dass Drachs Roman seine experimentelle Form aus seinem Inhalt gewinnt, dass folglich experimentelle Schreibweisen nicht notwendig „einer grundsätzlichen Inhaltslosigkeit“ zuarbeiten.⁸² Es zeigt sich also, dass die experimentell gebrochene Konstruktion des Romans durch seinen realen Exil- und Remigrationsinhalt bestimmt ist.

⁷⁹ Schobel: Albert Drach, S. 242.

⁸⁰ Lukács: Erzählen oder beschreiben? S. 212.

⁸¹ Lukács: Es geht um den Realismus, S. 326.

⁸² Lukács: Es geht um den Realismus, S. 326. Lukács hat in seinen Ausführungen allerdings expressionistische Literatur vor Augen.

5.4 Literarischer Zynismus als „Effekt der Wirklichkeit“

Drachs *Unsentimentale Reise* ist von der Forschung als Pikaroroman bezeichnet und somit in den Kontext der „Wiederkehr der Schelme“ gerückt worden:¹ Mit dieser Wendung bezeichnet Willy Schumann den Umstand, dass in der Nachkriegszeit einige Romane entstanden, die in der europäischen Schelmentradition zu kontextualisieren seien. An dieser „Renaissance des Schelmenromans“, so Moritz Wagner, habe gerade auch die Exilliteratur einen erheblichen Anteil:

Einige Autorinnen und Autoren meinten diese Gefahr ästhetischer Emotionalisierung offenbar dadurch umschiffen und das erzähltechnische Problem dadurch lösen zu können, dass sie für ihre autothematischen Exilromane die Perspektive des zwar leidgeprüften, doch dabei freien und gewitzten Pikaro wählten. Romane wie Konrad Merz' *Ein Mensch fällt aus Deutschland* (1936), Irmgard Keuns *Nach Mitternacht* (1937), Hans Sahl's *Die Wenigen und die Vielen* (1959) und in gewisser Weise auch Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954) lassen in der Tat den Schluss zu, dass die Exilliteratur die „Renaissance“ des Schelmenromans in den 1950er und 1960er Jahren aktiv mitprägte, wenn nicht sogar vorwegnahm.²

Dass der zweite Teil von Drachs Romantrilogie in diesen Kontext gehört, meint Daniela Strigl in ihrer Textanalyse:

Namentlich die *Unsentimentale Reise* hat die Struktur eines Schelmenromans, in dem ein dreister Simplicius wie ein Stehaufmännchen durch mannigfaltige Gefahren kommt, ein Stehaufmännchen, das trotz Bedrohung von Leib und Leben auch sein erotisches Interesse aufrecht erhält.³

Strigl zitiert Fetz, der den Sachverhalt in Bezug auf »Z.Z.« *das ist die Zwischenzeit* noch kürzer fasst: „Kaum steht der Held, da liegt er auch schon wieder.“⁴ Doch sind es nicht nur das erotische Interesse und der Erfolg wie Misserfolg in dessen Betätigung, die der *Unsentimentalen Reise* pikareske Qualitäten verleihen, es sind weiter die Eigenheiten der aufgezwungenen „Reise“, die diese für eine schelmenhafte Darstellung öffnen. Peter Kuckus Reise hat kein Ziel: Insofern es ihm ums reine Überleben geht, ist ihm jeder Ort recht, an dem er Zuflucht findet – sei es auch das Haus der ambivalenten Figur Paul Lebleu, eines antisemitischen, französischen Literaten, der dem Flüchtling zu überleben hilft. Kuckus Verhalten erscheint bisweilen willkürlich und seinem Überlebensziel eigentlich abträglich. Durch Zufall⁵ und List,⁶ deren Erfolg im komischen Kontrast zur Banalität der

¹ Schumann: *Wiederkehr der Schelme*, S. 467.

² Wagner: *Babylon – Mallorca*, S. 134.

³ Strigl: „Zu jedem Erfolg gehören fünfzig Prozent Dummheit“, S. 381.

⁴ Fetz: *Das Opfer im Zerrspiegel*, S. 62.

⁵ „[Der Zöllner Bougu] will mich Richtung Kinderspielplatz ziehen, ich ziehe ihn instinktiv in die andere Richtung zum Wald der Kaiserlinge. Obwohl er viel stärker ist als ich, gewinne ich bei diesem Ziehen. Im nächsten Augenblick, als wir bereits in der von mir gewählten

von ihm eingesetzten Mittel steht, bleibt er am Leben, ohne jedoch dem Charakter nach als eine Schelmenfigur gezeichnet zu werden, die selbst unentwegt schlagfertige Witze reißt. Doch für Schumann gilt insbesondere die Haltung zur Sexualität als ein wesensbedingtes und feststehendes Prinzip des Pikaroromans:

Der echte Schelm hat eine angeborene Abneigung gegen alle dauerhaften Bindungen. So hütet er sich auch davor, sich auf erotischem Gebiet zu sehr zu verpflichten, um nicht Gefahr zu laufen, lebenslänglich eingefangen zu werden. Um so größer ist jedoch seine Freude am einmaligen Genuß. Er sammelt viele Liebeserfahrungen auf seinen Streifzügen, und die Möglichkeiten zu galanten Abenteuern sind zahlreich, was bei seinem peripatetischen Lebenswandel nicht weiter wundert. Grobe Anspielungen auf den Geschlechtsakt, sehr freie Darstellungen des Sexualverkehrs, Obszönitäten, die sich kaum noch vonbarer Pornographie unterscheiden, sind seit Jahrhunderten Merkmale der Schwankliteratur, in der man einen der Zubringer bei der Entstehung des Schelmenromans zu suchen hat. Diese Seite der pikaresken Erzählung wird von den modernen Vertretern der Gattung ebenfalls gepflegt, wenn auch die Verfasser bei der Schilderung der Vorgänge weniger plump sind.⁷

Das Beileid gewinnt seine pikareske Qualität gerade darüber, dass das Erzählergespenst als Negativfolie des so charakterisierten Schelms konzipiert ist. Die initiale Gespenstwerdung hat Konsequenzen für den vormaligen Pikaro der *Unsentimentalen Reise*: „Die Toterklärung geht einher mit den verblässenden Filouqualitäten des Protagonisten. Mit der Unfähigkeit, aus der Nähe zu Frauen weiterhin sexuelles Kapital zu schlagen, korrespondiert der Abbau von Identität und Existenz.“⁸ Doch geht die Entwicklung der Erzählerfigur noch über das Verblässen hinaus: Die erotische Erfolglosigkeit und der Identitätsverlust stehen nicht in einem kausalen Zusammenhang, sondern sind gleichermaßen Symptome der „Toterklärung“. Das Gespenst ist so gesehen eine Umkehrung des Narren, in dem Momente seiner früheren Gestalt übrig geblieben sind. Das äußert sich insbesondere im Bereich des Amourösen: Zwar ist das sexuelle Interesse ungebrochen, doch erhält das Gespenst Abfuhr, wo es Interesse hat, und erteilt Abfuhr, wo es Interesse entgegengebracht bekommt, „sodass“ die Tagebuchnotizen voller Onanievermerke sind: „Statt Frauen zu haben, onaniere ich.“ (B 73) Die Häufigkeit der sexuellen Kontakte im Exil der *Unsentimentalen Reise* übersetzt sich in die Häufigkeit der Selbstbefriedigungsvermerke im Nachexil des *Beileids*. So charakterisieren

Richtung auf dem Boden liegen, fällt eine Bombe dort, wo er hinwollte, und dann noch einige andere in der Mitte.“ (UR 296)

⁶ Ein Beispiel liefert die schon erwähnte Szene, in der Kucku die deutschen Truppen vor Caminflour abweist, indem er diese überzeugt, amerikanische Soldaten seien überzählig im Anmarsch. (UR 307f.) Doch gibt es auch Beispiele komischen Scheiterns, etwa wenn Kucku versucht, sich aus einem Flüchtlingslager ausweisen zu lassen, indem er eine Flasche Wein auf nüchternen Magen trinkt und die körperliche Reaktion für ein Gallenleiden ausgeben will. Der Plan scheitert, weil die Wirkung erst einsetzt, als er bereits für transporttauglich erklärt worden ist. (UR 30)

⁷ Schumann: *Wiederkehr der Schelme*, S. 472.

⁸ Fetz: *Das Opfer im Zerrspiegel*, S. 62.

diese Vermerke die nachexilische Situation: Sie stehen für den Selbstbezug und die Isolation des Protagonisten sowie für seine Bedürftigkeit und das Kreatürlich-Körperliche, auf das er in seiner Lage zurückgeworfen ist. Wie sie aber dafür stehen, bedarf nun einiger weitergehender Betrachtungen.

Selbstbefriedigung in prekärer Lage als komische Konstellation

Ulrich Weinzierl mutmaßt, den Onaniepassagen *könnte* ein literarischer Stellenwert abgesprochen werden – und enthält sich damit eines expliziten Urteils: „Puristen könnten zudem bezweifeln, daß die wiederholte und trockene Mitteilung ‚Onanie‘ den Literaturfähigkeitsnachweis erbringt.“⁹ Nun haben aber diese Schilderungen in einem *literarischen* Text den Beweis ihrer *Literaturfähigkeit* nicht noch zu erbringen. Dass laut Weinzierl ausgerechnet die „Mitteilung ‚Onanie‘“ über eine zweifelhafte Literaturfähigkeit verfügt und nicht etwa die ebenfalls wiederholten Kurznotizen „Wanzen“ oder „Schwimme“, lässt darauf schließen, dass es ihm bei seiner Vermutung weniger um die knappe sprachliche Gestaltung geht als vielmehr um die Preisgabe des intimen, ja vulgären Inhalts: um die Frage, ob *so etwas* in einen literarischen Text gehöre.

Zu untersuchen steht, wie das Verhältnis dieser Notizen zum Romanganzen zu bestimmen ist: Schließlich werden diese Vermerke narrativ in den Exilzusammenhang eingebettet, womit die Voraussetzung einer komischen Konstellation geschaffen ist.¹⁰ Die Selbstbefriedigung erhält jedoch an keiner Textstelle eine genauere Schilderung, sie kommt kaum im ausformulierten Fließtext des Romans,¹¹ dagegen sehr häufig in den Tagebuchnotizen vor – geradezu akribisch, so als dürfe keine praktizierte Onanie unerwähnt bleiben, um nicht die penible Statistik des Ich-Erzählers zu verfälschen. Komik entsteht schon dadurch, dass die knappen und nüchternen Nennungen unvermittelt und in gleichgeordneter Stellung neben allen sonstigen Tätigkeiten stehen: „30.4. Kaufe Brot, onaniere, gebe Schuhe zum Richten. Beschließe tätige Einkehr (wozu?).“ (B 71) Die Reihung scheint das Abhaken einer zuvor gefassten Agenda wiederzugeben. Gerade weil sich der Zweck der Onanienotate aus dem Kontext der Tagebuchnotizen nicht erschließt, erhalten diese einen weiteren komischen Gehalt: Hier gibt jemand etwas Intimes von sich preis, ohne dass es dafür aus der Logik der Handlung heraus einen unmittelbaren Grund gäbe.

An einigen Stellen werden die Vermerke gleichwohl in einen *vermeintlich* kausalen Zusammenhang mit anderen Tagesaktivitäten gestellt: „Am 23.8. kaufe ich eine neue Zahnpaste. Dies hinderte mich nicht am späteren Onanieren.“ (B 50) Indem der Erwerb von Zahnpasta als aufzeichnungswürdig begriffen wird, wird auf die materiell prekäre Lage verwiesen, in der der Zugriff auf grundlegende

⁹ Weinzierl: Vom Gespenst zum Ehemann, S. 26.

¹⁰ Schmidt: Inszenierungen der Beobachtung von Humor, S. 25.

¹¹ „Da es mit der Indianerin kaum geklappt hat, mußte ich also Selbstbefleckung betrieben und diese nachträglich bedauert haben.“ (B 35) Im ausformulierten Text wird nicht nur eine weniger explizite Vokabel gewählt, es wird auch unmittelbar das Bedauern betont.

Güter keine Selbstverständlichkeit ist. Damit, dass im Folgesatz nun unterstellt wird, der Zahnpastakauf sei ein potentielles Hindernis für die spätere Selbstbefriedigung, wird eine komische Inkongruenz konstruiert, die in der falschen Behauptung eines Widerspruchs beider Tätigkeiten besteht.

Ähnlich verfährt der Eintrag vom „23.4. Muß den ganzen Tag Herrn Trebitsch für eine Rechtssache zur Verfügung stehen. Onaniere dann die ganze Nacht.“ (B 71) Hier werden zwei Tätigkeiten gegenübergestellt und aufeinander bezogen, die ihrem Inhalt nach in keiner Weise korrespondieren. Zu vergleichbaren Größen werden sie erst durch die vermerkte Dauer ihrer Durchführung: Den ganzen Tag lang berät der Ich-Erzähler Herrn Trebitsch¹² in Rechtsfragen und bringt durch den Gebrauch des Modalverbs „müssen“ die (so empfundene) Pflicht zur Hilfestellung zum Ausdruck. Offensichtlich also bereitet die Rechtsberatung kein Vergnügen und basiert nicht auf bloßer Freiwilligkeit, sondern auf Gegenleistung. Wenn auf diese Mitteilung der Vermerk von ganznächtlicher Selbstbefriedigung folgt, wird ihr eine kompensatorische Funktion zugeteilt. Der Witz besteht mithin darin, dass jede Tätigkeit ihren Zweck in sich hat und also zwei grundverschiedene Aktivitäten sich nicht gegenseitig aufheben. Das wird daran offensichtlich, dass ein arbeitsreicher Tag ausgerechnet mit einer schlafraubenden Kompensation entschädigt werden soll.

Anders verhält es sich, wo der Vermerk auf eine Begegnung mit einer Frau folgt: „4.6. Schwimme, erhalte keine Post, aber 2500 Franken für Kursbesuch. Sehe Hure mit schöner Brust. Onaniere.“ (B 75) Hier wird ein tatsächlicher Zusammenhang aufgerufen, der darin besteht, dass die Lust des amourös erfolglosen „Anti-Filous“ durch den Anblick einer Prostituierten geweckt wird.¹³ Der Eintrag gerät so zum selbstironischen Kommentar der eigenen Lüsterheit und der amourösen Erfolglosigkeit.

Einen umso radikaleren Bruch erzeugt der Vermerk auf Selbstbefriedigung, wenn er inhaltlich explizit in den Kontext des Nachexils gestellt wird: Als der Ich-Erzähler eine gegen ihn gerichtete hetzerisch antisemitische Beleidigung miterlebt, erinnert er sich einer ähnlichen Szene, die in der *Unsentimentalen Reise* erzählt wird. Da wehrt sich Peter Kucku gegen eine an die Insassen eines Deportationszugs gerichtete Verhöhnung mit dem zynischen Hinweis, dass sie auf dem Wege zu ihrer Vergasung seien. Im *Beileid* kommt das so vor:

26.7. Treffe van Omeren, den Holländer. Frauenzimmer, das vorbeigeht, schreit über schmutzige Juden. Er ist keiner. Seine Angehörigen betreiben eine Schifffahrtslinie. Aber

¹² Im Textkommentar mutmaßen Fetz und Schobel, es handle sich um den Bruder von Siegfried Trebitsch, der später in der Schweiz als Schriftstellerkonkurrent auftritt. Fetz/Schobel: Kommentar, S. 238.

¹³ Sich eines eigenen Urteils entziehend schreibt Weinzierl in seiner zeitgenössischen Kritik, Feministinnen *könnten* angesichts der Darstellung von Frauen auf die Barrikaden gehen. Statt also selbst eine feministische Kritik an diesen Textstellen zu üben, zitiert er sein kritisches Bewusstsein durch Verweis auf die *Möglichkeit von Kritik anderer*. Weinzierl: Vom Gespenst zum Ehemann, S. 26.

ich war in dem Zug, der die zu Vergasenden ins Übergabelager führte. Als einziger von allen rief ich aus dem Fenster hinaus, was sie mit uns vorhätten. Vorher hatte ein Baumeister in Gesellschaft einer Weibsperson sich beklagt, daß man die Juden spazierenführe. Ob es dasselbe Ding ist, weiß ich nicht, aber sie kann nur mich gemeint haben. Onanie. Nehme dann ein Bad. (B 79)

Dieser Eintrag folgt einem quasi dialektischen Aufbau: Nachdem hier zunächst an zwei verschiedenen Vorfällen, dem der Eintragung und dem dabei erinnerten, die Brutalität von Antisemit/innen, die die nationalsozialistische Vernichtungspolitik befürworten bzw. auch nach 1945 ihren Judenhass aggressiv kundtun, zur Anschauung gebracht wird, vergrößert sich die Fallhöhe, die durch den plötzlichen, pointenhaften Hinweis „Onanie“ entsteht: Hier folgt der Vermerk eben nicht auf eine alltägliche Tätigkeit, sondern auf einen antisemitischen Affront. Die letzten beiden syntaktisch unvollständigen Sätze suggerieren einen kausalen Zusammenhang: Der Ich-Erzähler lenkt sich autoerotisch von der erlebten Situation ab, um dann – sozusagen als Synthese der von den beiden kollidierenden Konstellationen aufgerufenen dialektischen Struktur – ein Bad zu nehmen: so als hätte er sich angesichts dieses in Anbetracht der Situation unangebrachten, gleichwohl nachgegangenen, somit: „sündhaften“ Selbstbefriedigungsverlangens reinzuwaschen.

Die Häufung der Nennungen legt nahe, der autoerotischen Gewohnheit des Protagonisten käme eine besondere Relevanz zu: Eine Nichtigkeit wird andeutungsweise zur Wichtigkeit verklärt. Weil aber diese Vermerke auf die Handlung keinen weiteren Einfluss haben, erlaubt das Aufschluss auf ihre Leistung *für* die Handlung: nämlich den Handlungsstillstand im nachkriegszeitlichen Nizza zu verdeutlichen, wo dem Protagonisten der Onanievermerk zum ironischen Kommentar über die Belanglosigkeit seines Alltags gereicht. In äußerster Form zeigt das die Eintragung: „24.4. Onanie.“ (B 71) Für diesen Tag sind keine weiteren Aktivitäten aufgeführt; dennoch ist diese Nennung dem Tagebuchschreiber einen Eintrag wert. Da viele Daten im Tagebuch auch ausgelassen werden, kommt den vorhandenen Einträgen eine Bestimmtheit zu: Wo ein Tag mit dem Wort Onanie vollständig erfasst sein soll, geht es um den ironischen Hinweis auf den dürftigen Inhalt dieses Tages. Somit werden auch nicht einfach andere, wichtigere Probleme ausgelassen oder marginalisiert, gerade die öde Trost- und Perspektivlosigkeit wird auf diese komische Weise zum Ausdruck gebracht.

Gleichwohl ist an dieser Stelle einzulenken, dass zur Darstellung dieser Ödnis auch einige andere nichtige Tätigkeiten vorkommen. Die Selbstbefriedigungsvermerke sind folglich näher zu bestimmen als nur durch ihre scheinbare Irrelevanz. Anders als bei den sonstigen Tagebuchnotizen handelt es sich hier – im Abgleich zur gesellschaftlichen Konvention – um Informationen äußerster Intimität, die dem Bereich der Scham angehören. Mit der Konvention bricht Drach radikal, nicht nur durch die Onanievermerke, sondern auch durch „Peinlichkeiten“ der Art: „9.3. Viel Schlaf. Schwitze im Glied.“ (B 68) Für den 20. März notiert das Tagebuch-Ich: „Ich habe das Gefühl, daß sich am Harnausgang eine Geschwulst bildet.“ (B 69) Mitunter aufgrund dieser Textstellen urteilte die Kritik: „Viel scho-

nungsloser sind wohl wenige Autobiographen mit ihrem Ich umgegangen.“¹⁴ Der Ton der Bewunderung über den Mut zu einer solchen Schonungslosigkeit ist dem Urteil anzumerken und setzt somit die gültigen Maßstäbe der Peinlichkeit als *gegen* den Autor gerichtete voraus. Scham entsteht schließlich nur da, wo das Subjekt einen Gegensatz zwischen dem Ideal seiner Selbst und seiner tatsächlichen, vom Ideal abweichenden Erscheinung wähnt, wie Hegel in seiner Bestimmung der Scham dargelegt hat:

Sie ist ein beginnender, ein bescheidener Zorn des Menschen über sich selber, denn sie enthält eine Reaktion gegen den Widerspruch meiner Erscheinung mit dem, was ich sein soll und sein will, also eine Verteidigung meines Inneren gegen meine unangemessene Erscheinung.¹⁵

Wenn schamhafte Inhalte jedoch literarisiert, also dem Status eines Versehens enthoben werden, wird mit dem Wesen der Scham gespielt: Wo sich der beschämte Mensch über sich selbst ärgert, wenn andere Menschen bestimmte Handlungen wahrnehmen, die zum *idealen* Selbstbild in Widerspruch stehen, um dann im Ausdruck des peinlichen Empfindens das *eigentliche* Selbstbild gegen die Erscheinung zu verteidigen, so findet in der Literatur gegenteilig gerade die bewusste Inszenierung dieser von der gesellschaftlichen Norm abweichenden Handlungen statt: Diese können demnach nicht als unerwünschte Erscheinung eines eigentlich anderslautenden Selbstbildes behandelt werden, sondern treten als intendiert gesetzter Ausdruck einer Figur auf, die die Peinlichkeit dafür nutzt, die eigene Gleichgültigkeit gegenüber der Peinlichkeit zu demonstrieren – um also *diese* Facette des Selbstbildes in der Erscheinung zum Ausdruck zu bringen: Das Gespenst hat schließlich kein Inneres, das es zu verteidigen gäbe.

Angesichts des Umstands, dass der Erzähler des *Beileids* bei amourösen Kontaktaufnahmen entweder Abweisung erfährt oder eigenes Desinteresse verspürt, bleibt nur die Onanie als die autarke Verfolgung des sexuellen Bedürfnisses. Mit dem Umstand, dass er auf Selbstbefriedigung angewiesen und diese ein Resultat des Scheiterns in der Geschlechterkonkurrenz ist, geht der Erzähler selbstbewusst um. Auch in den Bereichen persönlichen, intimen Scheiterns wird also das Selbst als souverän behauptet, indem der Erzähler seinen Bedürfnissen nicht nur nachgeht, sondern davon ohne moralischer Sublimierung erzählt. Wer peinlichen Dingen derart gleichgültig gegenübersteht und sie selbstbewusst preisgibt, kann in Bezug auf sie nicht lächerlich gemacht werden und trifft allenfalls auf eine quasi stellvertretend empfundene Scham der Rezipient/innen, die im Roman auf die Formel gebracht wird: „Dessen sich der eine an und in sich schämt, darüber entrüstet er sich beim andern.“¹⁶ (B 187) Bachmaier meint im Nachwort zu seinem Reclam-Band über Komiktheorien: „Das Lachen über das eigene Defizit stärkt das

¹⁴ Fliedl: Wer hat Angst vor Albert Drach? S. 92.

¹⁵ Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III, S. 113.

¹⁶ Im Roman dient dieser Satz als Beleg dafür, dass es „das Gemeinsame“ sei, „das den Menschen vom Gespenste“ trenne: „Wie es nicht anders beim Judenhass ist.“ (B 187)

Selbstbewusstsein und setzt Energie frei, die bislang oft für das Verdrängen und Verdecken aufgewendet wurde.“¹⁷ Auch im *Beileid* handelt es sich weniger um Schonungslosigkeit im Umgang mit dem eigenen Ich als um die Selbstbehauptung eines gegen sämtliche konventionsbedingte Empfindungen immunen Ichs. So also passen auch die Onanievermerke zur gefühllosen, über allem stehenden Gespens-tergestalt.

Damit deuten diese Passagen auf die der „Selbstverlachung“ eigene Dialektik, „vermöge dere[r] der Humorist sich selbst, den er doch gewiß nicht wegwerfen will, am wenigsten schont und sich in demselben Momente als erhaben und klein, als stark und schwach, als Weisen und Toren darstellt“,¹⁸ wie Friedrich Theodor Vischer schreibt. Zugleich ist damit der Diskurs um den jüdischen Witz berührt, in dem die Selbstverlachung als ein Charakteristikum angeführt wird. So nimmt es auch nicht wunder, dass Albert Drach von BenGershôm als ein Beispiel für einen „Humor nichtjüdischer Juden“ genannt wird.¹⁹ Gleichzeitig wird hieran der Widerspruch dieser Zuschreibung kenntlich: Wo es dem Protagonisten offenbar um seine Vereinzelung, um die im Gespenst verobjektivierte *Alleinstellung* seines Ichs geht, die sich selbst noch im Bereich der Sexualität äußert, kann ein Zusammenhang von Selbstparodie und jüdischer *Gruppenidentität* nur tautologisch konstruiert werden, wenn nämlich angesichts Drachs Judentum, von dem dieser sich weitgehend abgrenzte („nichtjüdischer Jude“), die Untersuchungsmerkmale vorab festgelegt wurden, *um* sie am Text festzustellen.

Noch ein weiterer Befund ist hinzuzufügen: nämlich dass die Erwähnungen von Selbstbefriedigung im Roman eine „durch und durch wörtliche Bedeutung“ haben. Mit Stephan Braese gesprochen: Sie beziehen sich auf „ihr nicht steigerbar *Bestimmtestes*.“²⁰ Diese metonymische Struktur lässt sich nicht, etwa in einer metaphorischen Lesart, aufheben.²¹ Der „Schockmoment“ der Lektüre – ganz gleich, ob diese bei den Leser/innen einen komischen, einen peinlich berührenden

¹⁷ Bachmaier: Nachwort, S. 133.

¹⁸ Vischer: Über das Erhabene und Komische, S. 201.

¹⁹ BenGershôm: Der Esel des Propheten, S. 128.

²⁰ Braese: Nach-Exil, S. 242.

²¹ André Fischer hingegen erklärt ausgerechnet alles „Geschlechtsspezifische“ der *Unsentimentalen Reise* für „weniger“ mimetisch: „Die ausführliche Fokussierung des Geschlechtsspezifischen, der Schamlosigkeit und des Kreatürlichen gegenüber dem Heillosen lässt sich hier weniger als eine mimetische Strategie lesen. Sie ist eine Form der ästhetischen Selbstbehauptung gegenüber der Verlogenheit und Relativität moralischer Ordnungen und dem Scheitern zivilisatorisch und kulturell herausgebildeter Handlungs- und Verarbeitungsnormen angesichts der zugemuteten Geschichte.“ Fischer: Inszenierte Naivität, S. 258f. Mit der Konstruktion eines Gegensatzes zwischen mimetischer Darstellung und ästhetischer Selbstbehauptung sucht Fischer die Moral gegen die „Verlogenheit und Relativität moralischer Ordnungen“ zu verteidigen: Drachs Darstellung von Sexualität gilt ihm nicht eigentlich als Darstellung von Sexualität – diese wäre wohl unmoralisch –, sondern als reine Strategie zur Selbstbehauptung, für die das *spezifische* Thema Sexualität zu einem *willkürlichen* wird. Ohne Textbeleg konstatiert Fischer, dass an dieser Selbstbehauptungsstrategie eine Kritik an der „*Relativität* moralischer Ordnungen“ erkennbar werde, die also offenbar nur als *absolute* Ordnungen herrschende Gültigkeit beanspruchen können sollen.

oder einen abstoßenden Effekt haben mag – ergibt sich aus der schlichtweg realweltlichen Referenz: dass sich ein Mensch in der prekären und einsamen Lage seines Nachexils mit seiner sexuellen Lust auseinandersetzt und sie weder unterdrückt noch verschweigt. So wird die Triebwelt zum Gegenstand des Komischen, ohne dass sich in ihr selbst etwas Komisches abspielt, sondern dadurch, dass sie *dort* Erwähnung findet, wo es die gesellschaftliche Konvention am wenigsten vorsieht. Kaum ein anderes Beispiel vermag Drachs Verweigerung einer schriftstellerischen *etiquette* deutlicher zu illustrieren.

So gewinnen Drachs Onanievermerke zusätzlich zynische bzw. kynische Qualität. Die zynische Qualität entsteht, wenn der Text an einer Stelle etwas sachlich benennt, an der jede Sachlichkeit als hart und kaltherzig, damit als unangebracht und unmoralisch wahrgenommen wird. So reflektiert es auch der Autor, der auf die Frage, ob er böse schreibe, antwortete: „Nein. Denn dadurch, daß ich die Wahrheit sage, die schlimm ist, habe ich mich nicht mit ihr identifiziert.“²² Eva Schobel urteilt daher: „Drachs oft als skandalös empfundene Komik ist sein zynischer Realismus, der nichts erklärt, nichts bewältigt und somit nichts versöhnt, wo nichts zu erklären, zu bewältigen und zu versöhnen bleibt.“²³ Ein Indiz über den zynischen Zusammenhang von Exil und Onanie gibt Theodor Reik bereits 1929 ganz in psychoanalytischer Manier: Das Zynische wolle „das Triebleben hinter der äußerlichen Erhabenheit aufdecken.“²⁴ So wird das Zynische zum Modus der Eigentlichkeit, der imstande ist, die Leugnung des Trieblebens im erhabenen, uneigentlichen Schein zu demaskieren. Wie es um das Triebleben im Exil steht, gibt die Exilliteratur in der Regel nicht preis. Drach ist auch in dieser Hinsicht ein entschiedener Sonderfall.

Die Ablehnung der Scham, wie sie im *Beileid* fassbar wird, stellt Heinrich Niehues-Pröbsting in seiner Arbeit über den Zusammenhang des antiken Kynismus mit dem modernen Zynismus als einen zentralen Gedanke des „Protokynikers“²⁵ Diogenes heraus:

Scham erscheint als eine Weise des nomos, als Konvention, die der Reduktion auf Natur zum Opfer fällt. Essen, Trinken und der Vollzug der Sexualität rechtfertigen sich durch ihre bloße Natürlichkeit; alle gesellschaftlich-sittlichen Rücksichten sind überflüssig, ja hinderlich.²⁶

Der Überlieferung nach zog Diogenes daraus den Schluss, die gesellschaftlich gemachte Scham durch öffentliche Masturbation zu überwinden,²⁷ um so den Widerspruch von nomos und physis, von Konvention und Menschennatur, aufzuheben. Tatsächlich wird auch im *Beileid* expliziter Bezug auf Diogenes genom-

²² Drach/Schobel: Ich bin ein wütender Weiser, S. 16.

²³ Schobel: Ein lebenslanger Versuch zu überleben, S. 362.

²⁴ Reik: Lust und Leid im Witz, S. 19.

²⁵ Niehues-Pröbsting: Der Kynismus des Diogenes, S. 19.

²⁶ Niehues-Pröbsting: Der Kynismus des Diogenes, S. 158.

²⁷ Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen, S. 300, 312f.

men. In einem Textteil ausformulierter Tagebucheinträge steht unvermittelt der Satz: „Wie Diogenes zum Hunde fand, war Zynismus der Kristall seiner Leiden.“ (B 128) Diogenes, dessen von ihm akzeptierter Beiname „Kyon“, der Hund, seiner philosophischen Schule den Namen gab,²⁸ fand „zum Hunde“ in dem Sinne, dass er seine „hündische“ Philosophie begründete, mit welcher er dem Menschen der antiken Zivilisation dessen Entfremdung vom Naturwesen vor Augen zu führen suchte. Die kynische Lebensweise ist damit das praktisch gewordene Resultat („Kristall“) seiner philosophischen Bemühungen, die das Leiden an der gesellschaftlichen Ordnung zum Ausgangspunkt haben. Der Satz nimmt sich als meta-poetologische Aussage Drachs aus, dessen Texte mit lauter zynischen Aussagen gespickt sind, die auch einen maßgeblichen Teil von Drachs Komik ausmachen und Wolfgang Preisendanz in seiner Büchner-Preis-Rede das Prädikat wiederholte ließ: „makaber, zynisch, unerträglich zynisch“.²⁹

Klaus Heinrich stellt seiner Zynismusstudie, die neben denen von Niehues-Pröbsting und Peter Sloterdijk eine der ganz wenigen „neueren“ Arbeiten zum Thema darstellt, eine bemerkenswerte Erkenntnis voran: „Zynismus – das wissen wir aus Beobachtung und Erfahrung – stellt, weit verbreitet, eine Form der Selbstbehauptung dar.“³⁰ Zwar wird der Begriff der Selbstbehauptung an dieser Stelle nicht näher bestimmt, insofern er sich unter Verweis auf die Empirie („Beobachtung und Erfahrung“) plausibilisieren soll, doch gibt Albert Drach in einem Interview aus dem Jahr 1975 einen Hinweis darauf, wie Zynismus und Selbstbehauptung zusammenhängen: „Man muss die Dinge kennen und überwinden. Der Skeptiker bleibt in den Dingen stecken, der Zyniker versucht seinen Kopf herauszuheben.“³¹ Der Zyniker, dessen Zynismus sich auf die Widersprüche der Realität bezieht, muss sich also über diese zunächst Wissen verschaffen und geistig über sie erheben statt sich ihr unmündig auszuliefern. Der Zyniker übt Kritik mit dem Ton: So schlecht ist die Welt wirklich! Er konfrontiert diejenigen mit seiner Kritik, die am engagierten Idealismus der Weltverbesserung festhalten.

Daraus erklärt sich die geringe gesellschaftliche Beliebtheit des Zynismus, die Heinrich implizit benennt, wo er zwei unterschiedliche Urteile über Zynismus anführt, die ihm als Widerspruch vorkommen: Zum einen sei derjenige zynisch, der sich – in positiver Lesart – keine Illusionen macht, der „wenigstens“ zynisch und daher aufrichtig ist. Zum anderen aber – und diese negative Variante dürfte die vorherrschende sein – gilt der Zyniker als einer, dem „nichts ernst, ehrwürdig oder heilig ist“, so zitiert Heinrich ein philosophisches Wörterbuch.³² In beiden Fällen handelt es sich um Werturteile, die sich in der Sache nicht widersprechen. So ließen sich beide Urteile – je nach Geschmack des jeweiligen Rezensenten – problemlos in Drach-Rezensionen unterbringen.

²⁸ Niehues-Pröbsting: Der Kynismus des Diogenes, S. 19.

²⁹ Preisendanz: Die grausame Zufallskomödie der Welt, S. 116.

³⁰ Heinrich: Antike Kyniker und Zynismus in der Gegenwart, S. 131.

³¹ Drach/Zaschke: Hoffnung und Skepsis, [o.S.].

³² Heinrich: Antike Kyniker und Zynismus in der Gegenwart, S. 131.

Tatsächlich hat sich Drach zu diesen beiden Seiten des Zynismus bekannt: Er betonte, dass der Autor, „der etwas zu sagen vermag,“ den Menschen im Ästhetischen dorthin führe, „wo er hingebraht werden muß, daß er die Dinge so sieht, wie sie sind.“³³ Er habe sich zudem prinzipiell gegenüber „großen Dingen“ verweigert, indem er deren Ernsthaftigkeit lächerlich machen und auf diese Art aufheben wollte.³⁴ Es ging Drach also um die Dekonstruktion des pathetisch Höheren mit den Mitteln komisierender Darstellung der Wirklichkeit. Diese Darstellung gibt sich dann als Zynismus zu erkennen, wenn sie sich den „großen Dingen“ zuwendet, deren *behauptete* Größe, d.i. deren Überhöhung, sich in der Realität als ungültig erweist. Anders als im Pathos, wo das sinnhaft Höhere im Lichte seiner Negation „statt seiner Wirklichkeit [...] die Unwirklichkeit, die Gesinnung, erreicht“,³⁵ drückt sich im Zynismus kein moralisches Leid aus: Der Zyniker verweist auf die erbärmlich faktische Bedürftigkeit des Subjekts.

Analyse einiger zynischer Passagen

Die Betrachtung einiger Textstellen gibt Aufschluss über die Funktionsweise von Drachs Zynismus: Ein längerer ausformulierter Tagebucheintrag endet mit der erstmaligen Schilderung einer Frau, die im weiteren Text noch mehrfach kurz auftritt und dort dann nur noch als „KZ-Frau“ (B 79) Erwähnung findet:

Am Abend war ich im Kino, in dem ich die Frau eines jüdischen Emigranten, der gleichfalls malte, getroffen hatte. Sie war selbst in einem KZ gewesen und ist genötigt worden, nackt im Winter, ihr Kind auf dem Arm, bei Tiefsttemperaturen im Freien zu stehen. Das Kind ist gestorben und sie konnte keines mehr bekommen. Ihre Schönheit blieb. (B 50)

Diese Passage folgt dem im Roman durchgängig eingehaltenen Verfahren, beim Auftreten einer neuen Figur schlaglichtartige Informationen zu ihrer Vergangenheit zu liefern, die insbesondere die Kriegszeit betreffen. Hier handelt es sich um die grauenvolle Erfahrung einer Frau, die ein Konzentrationslager überlebt hat, dort aber ihr Kind sterben sehen musste und unfruchtbar geworden ist. Dieser erschreckenden Schilderung folgt der kurze, *pointenhafte* Satz „Ihre Schönheit blieb.“ Es handelt sich um einen Zynismus, der sich der Witzstruktur bedient, in dem jedoch der Maßstab der Gültigkeit *nicht* negiert ist: Es handelt sich um einen nicht-komischen Zynismus. In eine Gegenüberstellung gebracht werden die inkongruenten Begriffe Kind (das gestorben ist) und Schönheit (die geblieben ist), die derart einen konzessiven Zusammenhang erhalten: Ihre Schönheit blieb, *obwohl* ihr Kind gestorben ist. Zynisch ist die vermeintlich unscheinbare, selbstverständliche Art, in der der Verweis auf „ihre Schönheit“ der Beschreibung des persönlichen Schicksals angefügt wird. Während die „Holocaust etiquette“ an dieser Stelle eine moralische Einstellung des Erzählers zum Erzählten herausfor-

³³ Drach/Zaschke: Hoffnung und Skepsis, [o.S.].

³⁴ Fischer: „Der Zynismus ist ein Anwendungsfall der Ironie“, S. 34.

³⁵ Hegel: Phänomenologie des Geistes, S. 348.

dern würde, stellt sich der Erzähler subjektiv unbeteiligt und unbetroffen zum Berichteten:

Von der Bedeutung des Witzig-Komischen hat sich der Begriff des Zynismus ausgedehnt auf nahezu jede bewußt und demonstrativ nicht-moralische Einstellung zu einem Gegenstand oder Sachverhalt, in bezug worauf nach allgemeinem Verständnis die moralische Einstellung unbedingt erforderlich wäre.³⁶

Die Abwesenheit einer moralischen Einstellung ist jedoch nicht für einen *unmoralischen* Standpunkt zu halten. Wolfgang Preisendanz etwa erklärte es zum „Charakteristikum der Drachschen Schreibweise“, dass sich in ihr eine „Vorliebe“ dafür ausdrücke, „moralisch gravierende, böse, empörende Dinge zu bagatellisieren, banalisieren oder in eine komische Perspektive zu rücken.“³⁷ Gerade diese Textstelle, deren Sachgehalt gar nicht als verfälscht (bagatellisiert, banalisiert) festgestellt werden kann, macht deutlich, dass es Drach um eine amoralische statt unmoralische Perspektive geht,³⁸ um die moralurteilsfreie Wiedergabe des Schreckens. Diese Betonung des Amoralischen deckt sich mit Oscar Wildes Zynismusbegriff:³⁹ „Cynicism is merely the art of seeing things as they are instead of as they ought to be.“⁴⁰ Kein moralisches Sollen („things [...] as they ought to be“) wird vertreten; der Realität werden ihre brutalen Tatsachen vorgehalten („things as they are“). So wird an dieser Stelle deutlich: Wo Zynismus als „Effekt der Wirklichkeit“ eingesetzt wird, handelt es sich um die Darstellung des gültigen Zynismus der realen Verhältnisse. In dieser Fassung tritt Zynismus verdoppelt auf: als Redeweise *und* als Attribut der Realität. Zynisch ist die Redeweise, weil sie sich ihrem realitätsbezogenen Anspruch nach der zynischen Wirklichkeit gemäß macht und diese derart *als* zynisch zu entlarven sucht; die Wirklichkeit wiederum ist zynisch, weil das in ihr Geltende über die Bedürftigkeit des Subjekts ebenso rücksichtslos hinweggeht wie über dessen ethische Gesinnung. In diesem Sinne hat Elmar Lenhart zurecht festgehalten, dass Drachs autobiografischen Texte „in einem vordergründig nüchternen Stil die volle Wucht dessen vermitteln, was den Figuren als Opfer von der Welt zugefügt wird.“⁴¹ —

³⁶ Niehues-Pröbsting: Der Kynismus des Diogenes, S. 245. Hervorhebung getilgt P.W.

³⁷ Preisendanz: Die grausame Zufallskomödie der Welt, S. 116.

³⁸ Die moralische Haltung wird fürs materiell arme Gespenst als praktisch unbrauchbar bezeichnet: „Seit ich kein Geld mehr habe, leiste ich mir keinerlei Gesinnung und als Gespenst brauche ich sie ebensowenig wie deren Erlös.“ (B 106)

³⁹ Auf Oscar Wilde wird im *Beileid* ebenfalls explizit Bezug genommen, nämlich auf dessen Erzählung *The Canterville Ghost*, in dem ein Schlossgespenst vergeblich versucht, eine Familie zu erschrecken. Fetz/Schobel: Kommentar, S. 255. Im Roman lautet die Referenz: „Aber ein Gespenst darf nur mit seinen Ketten klirren und das schreckt seit Oscar Wilde niemand.“ (B 141)

⁴⁰ Wilde: Epigrams, S. 109. Niehues-Pröbsting bemerkt hierzu, dass im Dandytum des 19. Jahrhunderts ästhetische statt moralische Leitsätze die Lebensführung bestimmen und der Dandy auf diese Art zum Zyniker wurde. Niehues-Pröbsting: Der Kynismus des Diogenes, S. 294.

⁴¹ Lenhart: Zynismus, Autobiografie und Anekdote, S. 195.

Dann geht das Gerede auf die Vergangenheit und wer aller gefallen und vergast ist. Erste-
re sind sechs von zweihundert früheren Hausbewohnern sogenannter arischer Abstam-
mung, letztere nur drei von insgesamt drei getauften Exemplaren gegenteiliger Herkunft.
(B 97)

Diese Szene spielt sich bei der ersten Wienreise des Erzählers ab, als er in dem Haus, in dem seine Familie bis zu seinem Jugendalter eine Wohnung bezogen hat, auf den Hausmeister trifft. Zynisch ist hier der Vergleich der Totenzahlen: Unterschieden wird zwischen im Krieg gefallenem und im KZ getöteten Menschen, allerdings nicht hinsichtlich der verschiedenen Gründe für ihren Tod und hinsichtlich ihrer vom faschistischen Staat aufgezwungenen Rollen, in denen die ersteren als Soldaten nützlich gemacht und die zweiten als „unwertes Leben“ vernichtet wurden, sondern allein hinsichtlich ihrer Zahl: Da sich in *absoluten* Zahlen auf Seiten der Gefallenen, derer sechs zu verzeichnen sind, ein größerer Verlust ergibt, setzt der Erzähler den drei Vergastem ein ironisches „nur“ voran. Die Nennung der *Relationen* („sechs von zweihundert“ und „drei von insgesamt drei“) gibt diese Ironie zu erkennen. —

Es überlebte bloß ein Arbeiter der Schuhfabrik, der sieben Jahre Auschwitz überstanden, die ihm seine erste christliche Frau durch Anzeige eingebrockt hatte. Er tröstete sich nun mit einer zweiten, die nach dem Abgang Erikas BDM-Führerin geworden war und ihn mit einem männlichen Nachkommen versorgen konnte. (B 121)

Diese Passage beendet einen Absatz, in welchem der Erzähler von der Figur Erika erfährt, „wer aller zugrunde gegangen war und wer sich hatte irgendwohin retten können.“ (B 121) Erika, „die einmal führend dem Bund deutscher Mädchen angehört und trotzdem nie aufgehört hatte, sich mit mir öffentlich in voller Uniform zu zeigen“ (B 120), gehört zu den ambivalenten Figuren Drachs, die zwar ideologisch belastet, dem Protagonisten aber wohlgesonnen sind. Der nicht näher benannte Arbeiter der Schuhfabrik, der sieben Jahre Auschwitz überlebt hat, wird über seine beiden Ehefrauen eingeführt: Seine erste war es, die ihn per Anzeige ins Konzentrationslager brachte, somit überzeugte Nationalsozialistin war. Seine jetzige zweite Frau hat als BDM-Führerin fungiert, war also gleichfalls überzeugte Nationalsozialistin. Einerseits wird auf die Ironie verwiesen, dass ein von den Nazis Verfolgter sich gleich zwei Mal mit Nazifrauen einlässt, andererseits lässt die zynische Darstellung die zweite Frau als seinen „Trost“ für die Enttäuschung der ersten auftreten, ohne dass er aus Schaden klug geworden wäre. Der Trost besteht konkret darin, dass sie ihm einen männlichen Nachkommen gebiert. So mokiert der Erzähler zynisch, der Schuhfabrikarbeiter habe auf diese Weise den eigentlichen Zweck der Eheschließung unter Absehung von den weltanschaulichen Gegensätzen erfüllt. —

Otto ließ mich gleich wissen, daß er gar nicht bedaure, wenn Hitler die Innenstadt und die Mariahilferstraße judenrein gemacht habe, es hätte damals eben zu viele jüdische Geschäftsleute gegeben.

Ich nehme Otto seine Äußerung nicht übel, sie ist wenigstens aufrichtig. (B 122)

Otto, ein langjähriger Freund des Erzählers, bringt hier sein positives Urteil über die Judenvernichtung in der Wiener Innenstadt zum Ausdruck. Statt ihm diese Äußerung zur Last zu legen, wird sie vom Erzähler als „wenigstens aufrichtig“ gelobt. Diesem Lob ist zweierlei zu entnehmen: Zum einen ist die grundsätzliche Unaufrichtigkeit in der Nachkriegsgesellschaft als Normalität unterstellt, die sich darin äußere, dass die Auffassung Ottos zwar weitgehend geteilt, aber verheimlicht werde. Zum anderen hat die abstrakt gerühmte Aufrichtigkeit einen konkreten Inhalt: Otto kann „wenigstens“ einen Grund nennen, warum er das Fehlen der Juden in der Wiener Innenstadt nicht bedaure. Die Judenvernichtung habe die Konkurrenz unter den Geschäftsleuten durch die Minimierung der Teilnehmer entschärft: Otto ist nicht kritisch gegenüber der ökonomischen Konkurrenz, die durch gegensätzliche Interessen bestimmt ist, sondern gegenüber den Mitkonkurrent/innen, deren Religionszugehörigkeit als Prüfstein ihrer Teilnahmeberechtigung zu fungieren habe. Die Aussage Ottos wird hier nicht affirmiert; der Zynismus liegt darin, dass sie ihm, der sie anders als die restliche Gesellschaft frei heraus äußert, zugestanden wird. Zugestanden wird sie ihm damit schlichtweg, *weil* er sie äußert.

Auf diese Weise reiht sich Otto in das Repertoire ambivalenter Figuren ein: Er war es, der das Schriftstück aufgefunden hat, demzufolge der Hausbesorger des Ich-Erzählers diesen als Kommunisten und Juden denunziert hatte. Dass sich der Erzähler weiterhin mit NS-ideologischen Charakteren abgibt, zeugt, mit Lukács gesprochen, von der „episch-kompositionell günstige[n] Beschaffenheit des ‚mittleren‘ Helden für den Roman“. Bei der Romankonzeption ginge es darum, „jene Zentralgestalt zu finden, in deren Schicksal sich alle wesentlichen Extreme der dargestellten Welt kreuzen, um die herum sich also eine totale Welt mit ihren lebendigen Widersprüchen aufbauen läßt.“⁴² Der Ich-Erzähler ist ein solcher mittlerer Held in dem Sinne, dass sein unbeteiligter Blick sich auch den „wesentlichen Extreme[n] der dargestellten Welt“ zuwendet, zu denen die Einstellung Ottos gehört, der für die Bevorteilung „arischer“ Geschäftsleute auch den staatlich organisierten Mord gutheißt. —

Der zweite Klient kam erst nach drei Wochen. Er ließ sich in Angelegenheiten eines Raubes beraten, doch stellte sich im Laufe der Unterredung heraus, daß er ihn noch gar nicht begangen hatte. Dafür vergaß er zu zahlen, als er sich eilig entfernte. Wie ich am selben Abend ziemlich spät nach Versorgung durch Erika die Allee hinunterging, die von ihrer Villa vorbei nach mehrfachen Windungen mit verschiedenen Straßennamen zackig zum Drachhof führte, sprang plötzlich eine dunkle Gestalt aus der Finsternis hervor, die auf mich zustürzte. Sowie sie mich aber bei Heraufkunft des Mondes erkannte, zog sie den

⁴² Lukács: Erzählen oder beschreiben? S. 227f.

Hut und rief lautstark mit zusammengeschlagenen Haken: „Angenehme Ruhe, Herr Doktor.“ Das war mein Honorar für die Rechtsauskunft. (B 141)

Die wiedereröffnete Anwaltskanzlei des Ich-Erzählers läuft schlecht. Als Gegenleistung für die durch die Berufsausübung erlangte Lebensmittelkarte ist er verpflichtet, juristische Armenvertretung zu übernehmen, d.h. für zahlungsunfähige Klienten zu arbeiten. Auch der hier auftretende Klient „vergisst“ die Rechtsberatung für einen noch nicht begangenen Raub zu bezahlen, wie der Erzähler ironisch festhält. Auf dieser Grundlage entwickelt sich nun ein Pointenwitz: Über die möglichen Konsequenzen seines geplanten Verbrechens aufgeklärt und dabei offenbar vom Anwalt indirekt ermutigt, trifft der Dieb auf dem geplanten Raubzug in gleicher Nacht ausgerechnet auf seinen Anwalt, den er beim Erkennen allerdings von seinem Vorhaben verschont. Das Absehen von der materiellen Schädigung des Advokaten wird dann ironisch als das zuvor ausgebliebene „Honorar“ des Klienten geadelt. Dieses, so der Pointenumschlag, besteht faktisch also darin, dass der Anwalt nicht *aufgrund* seiner Rechtsberatung noch ärmer wird. —

In den bisherigen Textstellen dient der Zynismus dazu, die Brutalität der Realität auszustellen. Bemerkenswert ist deswegen eine Passage, in der auf die Kenntnisnahme tragischer Information eine positive Entlarvung, d.i. eine Entlarvung als Fehlinformation, folgt. Bei einem beruflichen Aufenthalt in Paris, bereits nach dem endgültigen Umzug nach Wien, trifft der Erzähler auf „einen flüchtigen Bekannten“ aus seinem Zufluchtsort zu Kriegszeiten, dessen tragischen Eröffnungen sich nach und nach als nichtig erweisen und derart ins Positiv-Komische kippen:

Zuletzt traf ich noch einen flüchtigen Bekannten aus Valdeblore [...]. Ganz zuletzt teilte er mir noch mit, der Maitre Charbonier, Meister der Anwaltschaft oder Präsident der Kammer in Nice, sei gestorben und auch Jean Germon, der Dichter, mit dem ich trotz dessen Judenhaß im Gebirge gewirtschaftet hatte, an einer Tuberkulose verblieben, der Zollbeamte schließlich, der mit mir Tür an Tür gewohnt und mich bei Bombenfallen in die falsche Richtung reißen wollte, aber von mir in die richtige gerissen worden war, sei aus Gram über den Tod seiner Frau auf der Flucht im Frost des Gebirges gleichfalls dahingegangen. Die drei Tode erschütterten meine Einbildungskraft, zumal ich schon auf dem Umweg war, das eigene Sterben zu überwinden.

Nach Nizza fuhr ich mit der Bahn weiter, um meiner Schwester kurzfristig zu begegnen. [...] Noch bevor ich sie angetroffen, nämlich während ich mit schwerem Gepäck beladen vom Bahnhof hinuntergegangen, sah ich bei dem Schein der Laterne den Maitre Charbonier. Er sang wie seinerzeit im Wald nächst Valdeblore. Ich erschrak bis in die Knochen, als ob ich nicht das Gespenst gewesen. Auch fragte ich ihn, ob er gestorben sei, was er lebhaft in Abrede stellte. Am Abend richtete ich Frau Pourse Grüße ihrer Tochter aus. Sie erzählte mir, der Dichter Germon habe gestern einen Literaturpreis erhalten und fühle sich seitdem menschlich besser. Nur verteile er viel zu viel von seinem Geld unter seine Bewunderer. [...] Wie ich zuletzt am Flughafen beim Zoll vorbeikam, stieß ich auf den verstorbenen Zöllner. Er stürzte sich in meine Arme und schloß den Zugang ab. Dann erzählte er die Geschichte seiner erfrorenen Frau und wie er sie schließlich ersetzt, weil die Kinder doch eine junge Mutter gebraucht hätten. Die Passagiere, die von und zum Flughafen wollten, tobten und drängten. Ich aber mußte ihm alles berichten, was inzwischen mit mir vorgegangen. Das war sehr viel oder sehr wenig, je nachdem, wie man es nahm. Den Wartenden war es ein Jahr. (B 176ff.)

Die Kunde von den drei Todesfällen, die durch die genaue Nennung der jeweiligen Ursachen scheinbar beglaubigt wird, erschüttern das Erzählgespens in seiner „Einbildungskraft“, also wieder nicht gefühls- sondern verstandesmäßig. Die Todesfälle offenbaren sich ihm, der sich bereits auf dem „Umweg“ befindet, seinen eigenen eingebildeten Tod hinter sich zu lassen, als Indizien gegen seine Illusion, als Toter nicht mehr sterben zu können: Die Überwindung des eigenen Überlebens als „Toter“, d.h. die Rückkehr ins geregelte Leben, wird konterkariert von den drei Toden, die er seiner persönlichen Situation gegenübergestellt. Nur wenig später in Nizza stellen sich dann alle Todesmeldungen als falsch heraus. Komische Widersprüche entstehen da, wo die Informationen über die angeblich Verstorbenen ihr Ableben widerlegen. Das schlägt sich gleich im ersten Fall in der Formulierung nieder: „Auch fragte ich ihn, ob er *gestorben* sei, was er *lebhaft* in Abrede stellte.“ Dieser sprachlich vollzogene Umschlag vom Tod zum Leben setzt sich beim Dichter Germon fort, über den es heißt, er fühle sich nach Annahme des Literaturpreises „menschlich besser“: Die Formulierung suggeriert, er schöpfe neue Lebenskraft durch den erfahrenen Zuspruch und wersetze sich damit dem Tod erst recht. Die Doppeldeutigkeit des Witzes besteht darin, dass der antisemitische Dichter sich nun nach Ende des Nationalsozialismus durch den ihm zuerkannten Erfolg auch in einem moralischen Sinne („menschlich“ verstanden als human) anerkannt sieht. Im Falle des letztgenannten Zöllners wird diese Strategie ebenfalls eingehalten: Nicht habe er sich dem Tod seiner Frau durch Erfrierung angeschlossen, sondern diese „schließlich ersetzt“. Die zynische Formulierung – nicht die Frau kann ersetzt werden, sondern lediglich ihre Funktion („weil die Kinder doch eine junge Mutter gebraucht hätten“) – tut auch hier so, als sei eigentlich kein Schaden entstanden und als sei nicht nur der totgesagte Zöllner, sondern im Grunde auch seine Frau unversehrt geblieben.

Zuletzt steuert die Passage noch auf eine weitere Pointe zu: Der Zöllner lässt die Flugpassagiere auf die Zollkontrolle warten, ohne Rücksicht auf deren Ungeduld zu nehmen, um so auch noch die Geschichte des Erzählers hören zu können. Wie viel diesem seit dem letzten Zusammentreffen widerfahren ist, gibt er in einer nur relativen Angabe an: „sehr viel oder sehr wenig, je nachdem, wie man es nahm.“ Nur da es den Wartenden als „sehr viel“ vorkommt („ein Jahr“), wird merklich, welche Bedeutung der Erzähler seinen eigenen Erlebnissen beimisst: „sehr wenig“. —

Die analysierten Textstellen zeugen sowohl von komischen als auch von zynischen Widersprüchen, die bisweilen gemeinsam auftreten. Wo der Erzähler die Rücksicht des Diebes als sein „Honorar“ ausgibt, komisiert er den Gegensatz zwischen der Unterlassung des Überfalls und dem Ausbleiben der monetären Gegenleistung für seine Rechtsberatung: Weil ein Honorar in Bezahlung besteht, kann der unterlassene Raubüberfall nur als Lohn ausgegeben werden, da der Erzähler ohne seine geleistete Rechtshilfe vom Dieb nicht verschont worden wäre. Wo der Erzähler mit dem falschen Vergleich von Opferzahlen konfrontiert wird, der das Übergewicht der gefallenen vor den vergasten Toten suggeriert, stellt sein

Hinweis auf die Relationen der Opferzahlen den Vergleich auf den Boden der Tatsachen. Das glaubhaft gemachte Gerücht von den Todesfällen Bekannter wird dagegen durch einen „fröhlichen Zynismus“ aus der Welt geschafft: In diesen Fällen gibt sich die Realität als besser zu erkennen als die zuvor verbreiteten Irrtümer. Die Bemerkung zur gebliebenen Schönheit der „KZ-Frau“ löst wiederum die Annahme eines Widerspruchs auf: dass sich eine so ungeheure Lebenserfahrung notwendigerweise im Äußeren einer Person widerzuspiegeln habe. Weiter ist das Lob über Ottos Aufrichtigkeit als ein positives Urteil über Äußerungen zu verstehen, in denen keine heuchlerischen Ansichten aus Anstandsgründen erfunden werden. Dass dem Erzähler dieses Urteil selbst noch beim judenfeindlichen Inhalt gilt, lässt an dieser Stelle eine weitere Zynismusbestimmung Niehues-Pröbstings an Triftigkeit gewinnen: In der zynischen Rede offenbare sich der „Versuch, eine Position *jenseits aller Enttäuschungsmöglichkeiten* zu beziehen“.⁴³ Zynismus entstehe „im Scheitern der existentialistischen Selbstverwirklichung“, sodass dem Zyniker nur noch bliebe, „unter Aufgabe des Selbstverwirklichungsanspruchs in die bloße Selbstbehauptung“ zu fliehen.⁴⁴ Das Subjekt, das sich illusionslos nicht nur gegen ideologische Verdrehungen der Realität wehrt, sondern mehr noch gegen die andauernde, gewaltsame Bestreitung seiner materiellen Existenzgrundlagen und der eigenen Subjektivität und Individualität, wird damit zum übergeordneten Thema von Drachs Romantrilogie.

⁴³ Niehues-Pröbsting: Der Kynismus des Diogenes, S. 302. Hervorhebung P.W.

⁴⁴ Niehues-Pröbsting: Der Kynismus des Diogenes, S. 302.

5.5 „Eintritt in jene Anhäufung der Rührseligkeit und Hinterfotzigkeit“ – Komisierungen der nachexilischen Situation

„10.10. Fahre nach Wien.“ (B 83) – Ohne Vorankündigung gibt der Erzähler seine Rückkehr nach Wien bekannt. Während dieser Satz noch den Notizen gleicht, wechselt anschließend die Schreibweise zurück zu vollständigen Sätzen. Der Zweck der Reise wird ausdrücklich formuliert: „Ich muß erkunden, was zu Hause vorgeht, ob noch Schmuck meiner Mutter, die nicht auch die Almas war, übrig ist. Ferner wo meine Sachen geblieben sind und welche Aussicht besteht, mein Haus in Mödling zurückzubekommen.“ (B 83) Es sind zuallererst materielle Gründe, die den Protagonisten veranlassen, nach Wien zu reisen. Von Hoffnungen auf schriftstellerischen Erfolg ist an dieser Stelle noch nichts zu lesen, auch wenn sich diese im Weiteren herausstellen.

Die Zugfahrt wird ausführlich berichtet – wie zu Beginn der *Unsentimentalen Reise* mitsamt der Mitreisenden und ihrer Gespräche, in denen sich diesmal aber nicht die deportierten Juden mutmaßend über ihr weiteres Schicksal austauschen, sondern judenfeindliche Äußerungen fallen. An der Grenze in die Schweiz wird der Erzähler von einem „viehäugige[n] Paßbeamte[n]“ schikaniert, der seinen Ausweis „mit amtlichem Unwillen“ betrachtet (B 86), ihn nach einigen wechselseitigen Provokationen aber weiterreisen lassen muss. In Zürich macht der Erzähler schließlich einen Zwischenstopp, nicht nur um Essenspakete zu besorgen, er will auch „womöglich meinen *Sade* an den Mann bringen, da der gegenwärtige Inhaber des Schauspielhauses auch ein Verlagsunternehmen habe.“ (B 87) Damit wird auf einen der ältesten Texte Drachs rekuriert: Gemeint ist das Drama *Satansspiel vom göttlichen Marquis*.¹ Also wird bei Ankunft in Zürich zuerst der Verleger aufgesucht. Dieser verspricht das Stück über Nacht zu lesen, um am Folgetag Rückmeldung geben zu können, was er tatsächlich tut:

Nach meiner Rückkehr, die ziemlich lange dauerte, schlief ich in einem weißen Hotelbett, bis mich der angesprochene Verleger, Dr. Oprecht, frühmorgens telephonisch aus den Daunen jagte, behauptete, mein Stück mit viel Genuß gelesen zu haben, er könne es aber erst im nächsten Jahr zur Aufführung bringen, da er in dieser Saison schon ein Teufelsstück, *Des Teufels General* von Zuckmayer, auf dem Spielplan habe. In der Folge ist Dr. Oprecht gestorben und mein Stück unaufgeführt geblieben. (B 89)

Der Verleger wird jetzt als historische Figur fassbar: Emil Oprecht war mit seinem Europa-Verlag der wichtigste Schweizer Verleger von Exilliteratur und leitete das Zürcher Schauspielhaus.² In seiner Rückmeldung betont er nun sein positives Urteil über das Stück, das allerdings aufgrund seiner thematischen Ähnlichkeit in

¹ Dieses Stück wurde von Drach ursprünglich in den Jahren 1926/27 verfasst, in Nizza aber noch überarbeitet. Erschienen ist es erstmals 1965 in dem Band *Das Spiel vom Meister Siebentot und weitere Verkleidungen*. Fetz/Schobel: Kommentar, S. 237.

² Fetz/Schobel: Kommentar, S. 248.

Konkurrenz zum bereits angesetzten Stück Zuckmayers gerate. Daran, dass es schließlich durch den Tod Oprechts auch in der versprochenen nächsten Spielzeit nicht zur Aufführung kommt, zeigt sich die Abhängigkeit des Erfolges vom Zuspruch einzelner Protagonisten und von einem begünstigenden Rahmen der Spielstätte.

Noch eine weitere historische Figur tritt beim Aufenthalt in Zürich auf. Schon am Vortag hatte der Erzähler den Schriftsteller und Übersetzer Siegfried Trebitsch³ vergebens in seinem Hotel auf dem Dolder aufgesucht. Die Begründung der Wahl seiner Unterkunft – „denn dort war die Unterkunft gleichrangig mit seiner Bleibe in Monte Carlo“ (B 88) – zeigt über die *Gleichrangigkeit* der Hotels per komisierender Untertreibung die *Wohlhabenheit* des Schriftstellers an, der mittlerweile auf dem Zürichberg lebt, auf dem das berühmte Hotel Dolder steht.⁴ Trebitsch stattet nun wiederum dem Erzähler einen Besuch ab:

Der Greis vom Dolder war zu mir herabgestiegen, aber wie sich bald herausstellte, nicht um sich seines armen Bruders zu erbarmen, sondern mich davor zu warnen, in der Schweiz einen Verleger zu suchen, das könne als einziger Österreicher nur er, auch Csokor habe es lassen müssen, obwohl er in Österreich ein P.E.N.-Zentrum zu begründen versuchte, dessen Präsident und vollständige Mitgliederliste nur er selber sei. Ich brauche mich gar nicht erst bemühen, hier mit meinen Schriften anzukommen, auch wenn mir ein Verleger schöne Augen mache, sei es nur so, wie wenn eine elegante Dame unterwegs einen Habenichtsnähele, mit dem sie nirgends Staat machen könne und dürfe. (B 89f.)

Wiederum wird der Erzähler mit der schriftstellerischen Konkurrenz konfrontiert: In der Erwartung, von Trebitsch Hilfe zu erhalten, wird er von diesem in Form einer Warnung darüber unterrichtet, dass österreichische Schriftsteller in der Schweiz ohnehin nur Misserfolg haben könnten. Trebitsch nennt weder einen ausdrücklichen Grund für diese Aussichtslosigkeit noch für die durch den Ton der Warnung nahegelegten Gefahren bei Missachtung. Als Beleg für die Aussichtslosigkeit führt er das Beispiel des Autors Franz Theodor Csokor an, der, obwohl er aufgrund seines Versuchs der Gründung eines P.E.N.-Zentrums über bessere Voraussetzungen als der Erzähler verfügte, in der Schweiz erfolglos bleiben musste. Der Vergleich des Verlegers und der eleganten Dame unterstreicht dies: Mit einem nicht etablierten Schriftsteller sei eben keine wirtschaftlich lohnende Zusammenarbeit zu machen, was auch der Grund dafür sei, dass die Verleger kein aufrichtiges Interesse an den Schriften bekunden. Was aber ausgerechnet Trebitsch alleine zu seiner Vorrangstellung gegenüber allen anderen österreichischen Schriftsteller/innen in der Schweizer Verlagslandschaft ermächtigt, wird von ihm nicht erklärt, wodurch nahegelegt wird, Trebitschs warnend vorgetragener Platzverweis sei selbst schon dessen Mittel, in der Schweiz das Monopol für österreichische Literatur zu behaupten. So wird eine implizite Kritik am Egoismus des

³ Die Figur „Herr Trebitsch“, der der Erzähler in Nizza bei Rechtsfragen aushilft, ist offenbar Siegfried Trebitschs Bruder. Fetz/Schobel: Kommentar, S. 238.

⁴ Fetz/Schobel: Kommentar, S. 248.

älteren Schriftstellers kenntlich. Tatsächlich bringt diese Episode die Problematik von (Nach-)Exilschriftsteller/innen zum Ausdruck, die sich bei gegenseitiger Hilfe zwangsläufig gegenseitig im Erfolg bestreiten würden.

Die ausführlichen Drohungen Trebitschs führen beinahe dazu, dass der Erzähler den Zug zur Weiterfahrt nach Wien verpasst. Die Einfahrt in den Südbahnhof veranlasst ihn zu Erinnerungen an seine einstmalige Abreise, aber auch zum Vergleich des Gepäckbestands: Statt „seines wesentlichsten Inhalts“, der in Nizza verblieben ist, enthält der Koffer „nunmehr die vier handschriftlichen Zwetschenbaumbücher, von denen ich bloß eines, *Das große Protokoll*, in Maschinschrift nach Wien ausführe.“ (B 96) So werden die schriftstellerischen Hoffnungen des Erzählers deutlich, der in Zürich seinen Theatertext und in Wien seine Prosawerke anbieten will. Bereits am weitgehend zerstörten Bahnhof hat der Erzähler Gewissheit über den Wiener Zeitgeist, wenn er den Bahnhofsausgang als den „Eintritt in jene Anhäufung der Rührseligkeit und Hinterfotzigkeit“ (B 96) bezeichnet und damit die nostalgische Gefühlsduseligkeit in Bezug auf die Vergangenheit und die berechnend hinterhältige Unaufrichtigkeit als die bestimmenden Charakterzüge der österreichischen Nachkriegsgesellschaft ausmacht.

Das spezifisch schriftstellerische Nachexil

Diese attestierten Charakteristika bewahrheiten sich im Folgenden bei den Bestrebungen des Erzählers, erneut in Wien eine Existenz aufzubauen, alten Besitz zurückzuerlangen und sich Voraussetzungen für die Rückkehr nach Wien zu schaffen. Dazu gehört zentral die Klärung des Lohnerwerbs, den der Protagonist nun bevorzugterweise nicht erneut mit dem Anwaltsberuf, sondern mit seiner „Berufung als Autor“ (B 210) bestreiten will. Die hinsichtlich dieser Bemühungen wichtigste Textstelle ist zugleich eine paradigmatische Literarisierung der nachexilischen Situation:⁵ Der Ich-Erzähler sucht gemeinsam mit Friedrich Wildgans, Anton Wildgans' Sohn, das Rathaus auf und trifft dort auf den Kulturreferenten Viktor Matejka, der ihm als „ein verständiger Mensch“ gilt, „mit dem man gut sprechen kann.“ (B 110) Vorwegnehmend wird Matejka kommentiert als jemand, der „in der Folge viel für mich tun und wenig erreichen“ wird (B 110). Matejka empfiehlt die Meldung als Schriftsteller, weil diese zur Schwerarbeiterkarte befugt und damit zu höheren Lebensmittelzuteilungen. Die gewünschte berufliche Hinwendung zur Schriftstellerei erhält so obendrein den ganz unmittelbaren Zweck der elementarsten Bedürfnisbefriedigung im auch wirtschaftlich zerstörten Wien, in dem sich die Lebensmittelversorgung prekär gestaltet. Mit diesem Vorhaben besucht der Erzähler den „demokratischen Schriftstellerverband“ in der Hoffnung, dabei gleich zwei Zwecke – die Etablierung seines Schriftstellerdaseins und die materielle Grundsicherung – verwirklichen zu können:

⁵ Wohl deswegen ist sie als Textauszug in Ursula Seebers Erzählsammelband *Ein Niemandsland, aber welch ein Rundblick!* enthalten, in dem sie literarische Texte von Exilautor/innen über das Wien der Nachkriegszeit zusammenstellt.

Beglückt (soweit dies ein Gespenst sein kann) beuge ich mich sogleich ins Schloß der Autorenschaft, wo ich von einem Mädchen, das schön wie im Märchen ist, empfangen werde. Doch ist es eine Täuschung, wenn ich glaube, daß wir aneinander gegenseitig Gefallen finden werden. Das Mädchen verlangt zunächst die Vorweisung zweier erschienenener Bücher. Ich kann mich auf eins berufen, das ich als vorlauter Knabe verfaßt und in Druck gegeben, sowie auf jenes, das der Drei Masken Verlag in Berlin als bedeutende Neuerwerbung an die Bühnen des Zwischenreichs versandt, als ich bereits ein mehr als Zwanzigjähriger gewesen. Dem Mädchen kommen Gespenster verdächtig vor. Sie verlangt ein Zeugnis von meinem Hausbesorger, daß ich niemals ein Nazi gewesen sei. Ich versichere ihr, daß ich als Jude dazu kaum Gelegenheit hatte, sie will aber auf sicher gehen, es hat ihrer Ansicht nach auch „solche“ Fälle gegeben. Ich zeige ihr das Schriftstück, das Otto im braunen Haus gefunden, wonach mein Hausbesorger mich dort als Kommunisten und Juden denunziert und ich nur durch Flucht nach Frankreich und nicht einmal dort der Konzentrierung und Vergasung entging. Sie besteht nunmehr auf dem Zeugnis französischer Hausbesorger. Es waren ihrer aber zu viele und ich könnte die Bestätigungen erst nach meiner Heimkehr nach Frankreich zu erlangen beginnen. Sie fragt, warum ich dann ihrem Verband überhaupt beizutreten wünsche. Ich erkläre ihr, es sei der Schwerarbeiterkarte wegen. Endgültig entscheidet nunmehr die Schöne, daß man „solche Leute“ nicht brauche. (B 110f.)

Der Besuch stellt sich schnell als Enttäuschung heraus, da der Erzähler mit zwei bürokratischen Hürden als Beitrittsbeschränkung konfrontiert wird: Zunächst hat er zwei *erschienene* Bücher vorzuweisen, was ihm sogar anhand von zwei weit zurückliegenden, unbedeutenden Publikationen gelingt,⁶ obgleich diese nicht seine gegenwärtige Schriftstellerei repräsentieren („als vorlauter Knabe verfaßt“). In Anbetracht der Pflicht zu diesem Nachweis können also im Wesentlichen nur arrivierte Schriftsteller/innen Aufnahme im Verband finden. So genügt die Nennung der zwei Veröffentlichungen „dem Mädchen“ vom Schriftstellerverband nicht: „Dem Mädchen kommen Gespenster verdächtig vor.“ Dabei macht sich der Schriftsteller in spe hier weniger *als* Gespenst verdächtig; sein Anliegen verweist auf seine Lage als Remigrant und diese wiederum macht ihn bei der Sekretärin verdächtig: Der Exilant taucht *wie* eine Spukgestalt aus vergangenen Tagen auf und möchte als Schriftsteller von der Schwerarbeiterkarte profitieren. Also verlangt „das Mädchen“ zusätzlich ein Zeugnis vom Hausbesorger, das bescheinigt, dass der Bittsteller kein Nazi gewesen sei. Er soll den Generalverdacht, Nazi gewesen zu sein, mit Beweisen aus der Welt räumen, also eine Unterlassung beweisen. Die Perfidie dieser Forderung steigert sich, als der schriftliche Nachweis, der belegt, dass er als Jude denunziert wurde, aus dem Grund nicht ausreicht, da es angeblich auch jüdische Nazis („auch ‚solche‘ Fälle“) gegeben haben sollte: in praktischer Hinsicht eine Unmöglichkeit unter der Gesetzeslage Nazideutschlands.⁷ Der Exilant, der beständig die Behausung wechseln musste und nun vom

⁶ Es handelt sich um Drachs 1919 im Amalthea-Verlag erschienenen Gedichtband *Kinder der Träume* sowie ums *Satansspiel vom göttlichen Marquis*, von dem heute nicht mehr festgestellt werden kann, ob es im Drei Masken Verlag tatsächlich als Buchpublikation oder als Bühnenmanuskript erschienen ist. FetZ/Schobel: Kommentar, S. 251.

⁷ Zur Zeit des sogenannten Anschlusses hingegen gab es durchaus auch jüdische Patriot/innen. So berichtet Georg Kreisler zynisch überspitzt über seine Eltern, sie wären am liebsten in

Exilort weit entfernt ist, ist natürlich nicht imstande, die geforderten Belege der französischen Hausbesorger/innen zu beschaffen. So liefert die Forderung seitens des Schriftstellerverbands ein literarisches Beispiel dafür, wie nach Kriegsende das Faktum der Exilierung auf neue Weise gegen die Exilant/innen wirksam wird: als zusätzliche Hürde des beruflichen Erfolges.

Die Szene beim demokratischen Schriftstellerverband spitzt sich dann auf ihre Pointe zu: Im Lichte der Schwierigkeit, die nötigen Nachweise vorzulegen, wird der Erzähler zum Beweggrund für seinen Beitrittswunsch befragt, den er aufrichtig mit dem Erwerb der Schwerarbeiterkarte angibt. Dieser Grund wird von der Sekretärin für grundsätzlich verfehlt erklärt: Sie lehnt „solche Leute“ ab, die *nur* der Schwerarbeiterkarte wegen dem Schriftstellerverband beitreten wollen. Damit ist von ihr unterstellt, dass die Schriftstellerei eben nicht nur Beruf sei, dem der Zweck des Lohnerwerbs zukomme, sondern dass sie ein „höherer“ Auftrag sei, der aus idealistischen Gründen angenommen werden müsse: Im „demokratischen Schriftstellerverband“ ist die Literatur mithin ihrem Auftrag subsumiert, zur weltanschaulichen Konformität der zu entnazifizierenden Gesellschaft beizutragen. Der österreichische Schriftsteller habe konstruktiv am geistigen Aufbau der demokratischen Gemeinschaft mitzuwirken und sich dieser *uneigennützig* zu unterwerfen, während sich der zwischenzeitig aus dem Land Geflohene verdächtig macht, sich dieser Unterwerfungsleistung zu entziehen. In logischer Konsequenz fordert sie also vom Erzähler die Heuchelei ein, derzufolge er von allen partikularen Bedürfnissen zugunsten seines schriftstellerischen Dienstes an der Allgemeinheit zu abstrahieren habe. Die negative Pointe dieser Textstelle besteht in der Ironie, dass der Erzähler, der zwar seit Jugendtagen davon träumt, Schriftsteller zu werden, aber in seiner jetzigen prekären Lage zuallererst ein Auskommen benötigt, abgewiesen wird, weil er *nicht* als sein primäres Interesse einen von jedem Materialismus gelösten Schriftstelleridealismus heuchelt.

Mit der Pointenwendung entlarvt Drach den literarischen Idealismus: Das Faktum, dass der Zwang zum Lohnerwerb auch den Schriftsteller dazu nötigt, seine Arbeit unter dem Gesichtspunkt des Gelingens der eigenen Reproduktion zu verrichten, führt angesichts der gültigen Idealvorstellung vom Künstler, der sich selbstlos seinem Werk hingibt, zum Zwang der Leugnung jedes Eigeninteresses, das aber mit der Kunstproduktion nun mal *auch* verfolgt werden *muss*. Die Leugnung des Eigeninteresses vollzieht der Erzähler des *Beileids* nicht. Somit besteht hier der reale Widerspruch in dem seitens der Sekretärin unhinterfragbar eingeforderten moralischen Auftrag des Schriftstellers auf der einen und dessen notwendiger Existenzsicherung auf der anderen Seite. Der derart sichtbar gemachte *Gegensatz von Eigen- und Allgemeininteresse*, der der Anforderung nach zugunsten der Allgemeinheit aufgelöst werden soll, schlägt gegen den Interessensstandpunkt des exilierten Bewerbers aus.

Wien geblieben „und hätten ‚Heil Hitler!‘ gebrüllt, wie die anderen, aber das ging nicht, weil wir Juden waren. Mein Vater weinte, als wir in den Zug stiegen, denn er war ein österreichischer Patriot. Seine Heimatliebe hätte uns beinahe das Leben gekostet.“ (DabL 9)

Weil dieser sich hinsichtlich seiner Zwangslage keine Illusionen macht, besucht er beim Heraustreten aus dem Schloss des Schriftstellerverbands den Justizpalast, dem er sich nun gegenübersteht. In der Rechtsanwaltskammer wird er freundlich begrüßt:

Darauf nehme ich mir ein Herz und frage, ob ich mich hier einschreiben lassen könne, was sogleich bejaht wird. Ich frage, welche Bestätigung man hierfür verlange. Man verlangt keine. Und ob ich auch die Schwerarbeiterkarte bekäme. Man bekommt sie. Von da ab bin ich wieder Rechtsanwalt, aber spüre noch nicht, daß ich langsam aufhören muß, ein Gespenst zu sein. Zwar vor Behörden ist die Vertretung durch Geister nicht vorgesehen. Aber noch langt es zu keiner Wiedergeburt. (B 112)

Weil der Erzähler einst Anwalt war und die Nachkriegszeit Bedarf an diesem Beruf produziert, kann er seinen alten Beruf erneut ergreifen. Das heißt weiter: Weil er den Beruf wieder annehmen *kann*, *muss* er ihn wieder annehmen. Der Bedarf am Advokatenberuf zeigt sich darin, dass er weder nachzuweisen hat, kein Nazi gewesen zu sein, noch seine Motivation für den Berufswunsch darlegen muss. Dagegen existiert ein Bedarf an Schriftsteller/innen nicht *per se*, sondern nur an solchen, die ihren Dienst zuallererst in der moralischen Besserung der Nachkriegsgesellschaft sehen.⁸ Daran zeigt sich ein maßgeblicher Unterschied zwischen den beiden Berufen: Der Anwaltsberuf wird hier nicht als Idealistenberuf gefasst. Die Gesetze, die der Anwalt kennen und mit denen er arbeiten muss, schafft er nicht gemäß seiner Gesinnung, sie existieren außer ihm,⁹ sodass sein juristischer Kenntnisreichtum seine Professionalität ausmacht.

Die schriftstellerischen Ambitionen verfolgt der Erzähler nun als nicht oder schlecht bezahlte Nebentätigkeit. Er versucht, Kontakte zu einstmaligen Bekannten zu nutzen, die seiner Literatur wohlgesonnen sind, so etwa bei Radio Wien. Dort bemüht sich der Lyrikreferent Rudolf Felmayer um ihn und kann diesmal auch den Schriftsteller, Literaturkritiker und Karl Kraus-Biografen Leopold Liegler für ihn einnehmen,¹⁰ der ihn noch vor der Flucht wegen seines frühen Gedichtzyklus *Entblößungen beim Zähneblecken* als „Moralzersetzter“ bezeichnet hatte (B 113). Das im Exil verfasste Theaterstück *Aneinandervorbeispiel vom Leben für eine Verstorbene* soll nun, um musikalische Einlagen von Friedrich Wildgans ergänzt, produziert werden. Doch gerät auch diese Zusage nicht zum ersten litera-

⁸ Diese den Autor/innen gestellte Aufgabe gilt Walter von Molo, Frank Thieß und Thomas Mann in ihrem *Streitgespräch über die äußere und die innere Emigration* als Grundkonsens, vgl. Kap 2.2

⁹ So begreift es auch der Erzähler, wenn er sich als ein „in bürgerlichen Rechtsregeln verfangenes Gespenst“ bezeichnet und mit der Wandlung des Rechts seine Ächtung durch jene begründet, die dem vormaligen, also nationalsozialistischen Recht („seinerzeit“) gedient hatten: „Als gefühlvolles und in bürgerlichen Rechtsregeln verfangenes Gespenst und dessenthalb auch von jenen geächtet, die am Rande oder auch in der Mitte seinerzeit mitgemacht hatten, war ich auf dem traurigen Wege zur Wiedergeburt und hatte hiezulande auf Beileid kein Recht.“ (B 164)

¹⁰ Fetz/Schobel: Kommentar, S. 252.

rischen Erfolg, stattdessen wiederholt sich der durch Todesfall verursachte Widerruf der Zusage, wie sie schon im Falle des Schweizers Emil Oprecht berichtet wurde: Friedrich Wildgans liefert seine Musik erst ab, „als Liegler verstorben und sein vom Negativen zum Positiven gewandeltes Interesse für ein vorübergehendes Gespenst vom Desinteresse seines Nachfolgers gegenüber einer schon ansässig gewordenen Spukgestalt wieder abgelöst war.“ (B 113)

Zu den Erkundungen des Protagonisten während des ersten Wien-Besuchs gehört nicht nur die Frage des Berufes und der Rückstellung des Wohnhauses, sondern ebenso der Verbleib der privaten Bibliothek des einstmals angehenden Schriftstellers, die vor der Flucht dem Sohn seines Vetters anvertraut worden war. Zur Rückgabe der Bücher aufgefordert weiß dieser von einem Brand zu berichten, den die Erzählung ironisch beglaubigt und damit noch in der scheinbaren Affirmation als Lüge bloßstellt:

Zuletzt suchte ich noch den Sohn meines Vetters, des Generals, auf [...]. Er führte mich in ein einstöckiges Holzhaus, in dem sich Überreste meiner Bücher befanden, die meisten angesengt von einem behaupteten Brand, der allerdings geringwertige nur äußerlich beeindruckt, die wertvolleren aber samt und sonders verschlungen haben mußte. Die juristischen und philosophischen Werke hatten ihrerseits unberührt den Flammen widerstanden. Daß von Möbeln und Hausrat gar nichts übrig war, verstand sich von selbst. Einiges war verkauft, das Geld einem Anwalt anvertraut, knapp bevor dieser den Weg zur Vergasung angetreten. (B 125f.)

Nur dadurch, dass der Brand als „behauptet“ bezeichnet wird, wird der Zweifel an den Ausflüchten des Vetterssohnes kenntlich: Der Erzähler gibt sich erstaunt darüber, dass ausgerechnet die weniger wertvollen Bücher den Brand überstanden hätten, wohingegen ihm die wertvolleren zum Opfer gefallen seien. Die Fachliteratur aus Jura und Philosophie, also solche Bücher, die ohnehin nur für eine bestimmte Leserschaft von Interesse sind, seien gänzlich unversehrt geblieben. So wird durch die Inventur der verbliebenen Bücher der Verdacht zunächst geschürt, dann erhärtet, dass nur verkauft wurde, was sich zu Geld machen ließ. So wundert sich der Erzähler auch nicht mehr über das Fehlen der Möbel, zu denen er noch herausfinden kann, dass ihr Erlös einem Anwalt übergeben wurde, der wenig später von den Nazis ermordet wurde, sodass auch dieser Erlös nunmehr endgültig verloren ist. Auf komisch-zynische Art zeigt diese Textstelle die Problematik der Restitution von materiellem Besitz: Der Exilant kehrt heim und benötigt sein Eigentum zurück, das er Menschen anvertraut hat, die wiederum in ihrer eigenen Not zu Kriegszeiten auf den monetären Wert dieser Gegenstände angewiesen waren und zudem über die Rückkehr des Besitzers keine Gewissheit haben konnten. Weil der Zugang zu den nützlichen Dingen und ihrem abstrakten Wert nur per ausschließender Verfügung existiert, bedeutet die einstige Weggabe der Gegenstände nun wiederum den Ausschluss des zurückgekehrten eigentlichen Besitzers.

Die Pointe wird vorbereitet: „das Verpuppungsstadium des Menschen“

Im Laufe der Bemühungen des Gespensts, zunächst in Nizza das tägliche Überleben zu sichern, dann in Wien eine neue stabilisierte Existenz aufzubauen, wird die neuerliche Menschwerdung des Protagonisten mehrmals angekündigt. Das Gespensterdasein, dessen Ende derart vorbereitet wird, bildet die Klammer der Erzählung. So fasst der Erzähler anlässlich seines bevorstehenden 44. Geburtstag den *Vorsatz*, das Gespenstersein fallenzulassen. Wiederum wird kenntlich, dass im Gespenst eine *Haltung* figuriert, der sich per Beschluss zugewandt wurde, die aber in der behaupteten Gestalt als natürliches So-Sein ausgegeben wird: „16.12. Werde morgen 44. Möchte versuchen, aus meiner Lage herauszukommen. (Kein Gespenst mehr sein nach Goethes Rezept: stirb und werde?)“ (B 62) Der angestrebte Versuch, „aus meiner Lage herauszukommen“, stellt sich an dieser Stelle als eine verklausulierte Ankündigung der Rückreise nach Wien heraus: Die existenziell unsichere Lage in Nizza soll durch eine existenziell abgesicherte Lage in Wien ersetzt werden. Der Formulierung nach aber wird die Überwindung des Gespensterstadiums angesprochen, wie der Kommentar in Klammern explizit macht: War der Protagonist durch seinen vermeintlichen „Tod“ im Gas zum Gespenst geworden, so denkt er sich nun die Befreiung aus seiner Lage „nach Goethes Rezept“¹¹ als neuerliches „Sterben“, aus dem sich eine Metamorphose hin zu einem neuen Sein ergeben soll. Mit dem Bild der Metamorphose wird nahegelegt, dass es sich um eine *natürliche* Verwandlung aus dem einen in einen anderen Seinszustand handle. Die Veränderung der eigenen Situation liegt damit also zunächst außerhalb des subjektiven Wollens. Da aber schon das erste Sterben kein eigentliches war, ist auch das erwogene „stirb und werde“ nicht als Selbstmordgedanke zu lesen, sondern als Erwägung, die Gespenster*haltung* absterben zu lassen, um erneut ins bürgerliche Leben zu treten. Das Rezept dazu wird mit Fragezeichen versehen: Worin dieser neuerliche „Tod“ bestehen könnte, der zur „Wiedergeburt“ (B 112) in „ein altes [...], aber doch nicht dasselbe“ Leben (B 138) führe, ist dem Protagonisten noch unklar.

Bald gewahrt der Erzähler einige Anzeichen seiner „Wiedermenschwerdung“, die sich auffällig ab dem zweiten Wienaufenthalt häufen.¹² Mit dem Hinweis, dass Gespenster „dort am besten“ verbleiben, „wo sie mit Spuken begonnen haben“

¹¹ Die berühmte Wendung „Stirb und werde!“ stammt aus Goethes Gedicht „Selige Sehnsucht“: Goethe: West-östlicher Divan, S. 25. Das Bild der Metamorphose wird im *Beileid* zudem explizit gemacht: „Sobald man seines Atems inne wird, fällt das Gespenst ab wie die Puppe von der Raupe und diese selbst für den Schmetterling.“ (B 207)

¹² In der Zwischenzeit unternimmt der Erzähler noch einmal eine Fahrt nach Nizza, die er „Heimreise“ (B 127) nennt und die (scheinbar) ähnlich unvorbereitet angetreten wird wie die erste Fahrt nach Wien. Auch eine spätere Fahrt nach Nizza nennt er noch „Heimreise nach Frankreich“ (B 154). Diese wird wiederum mit dem Gespensterwesen begründet: „Gespenster sind überdies häufig ortsgebunden, zum mindesten verbleiben sie dort am besten, wo sie mit Spuken begonnen haben.“ (B 154) Erst die darauffolgende Rückreise heißt dann endgültig „Umzug nach Wien“ (B 159).

(B 154), wird zudem angedeutet, dass sich die im Exil in Nizza zugelegte Haltung des Erzählers in Wien langsam aufzulösen beginnt: „Ich fühlte, ich würde nach und nach Mensch.“ (B 188) Die Erscheinungen, die dem Erzähler seine neuerliche Menschwerdung ankündigen, werden von ihm entsprechend kommentiert. Dass diese als Indizienschlüsse gehandelt werden, als solche jedoch haltlos sind, belegt durchweg die subjektive Selbstdiagnose des Gespensterdaseins. So fallen diese Anzeichen – wiederum in Referenz auf den Kynismus – etwa in den Bereich der Scham:

Ich denke, darum bin ich, meinte Descartes. Ich zweifle, darum bin ich, wurde schließlich daraus, und das war schon am Anfang des Gespenstertums. Ich furze, darum bin ich, könnte die erste Lebensbejahung sein. Denn das Entnehmen und die Wiedergabe von Nahrung war noch mechanisch. Der Furz, der sich selbständig macht, liebevoll auf österreichisch als Schaß zerdehnt, ist zum Zeichen der Wiedermenschwerdung eines früher herumziehenden Geistes oder geistlosen Fleisches geeignet. Allerdings sollte man ihn eher aufsparen als in Gesellschaft von sich geben. (B 136f.)

Hier wird nun gerade an die gesellschaftliche Konvention als anerkannter Grund zur Zügelung des menschlichen Bedürfnisses gedacht, von der sich zuvor das kynisch-zynische Gespenst nicht an den Onanievermerken hatte hindern lassen. So entsteht der Widerspruch, dass dem Protagonisten gerade die Menschlichkeit seiner Verdauungserscheinungen zum Ausweis der Wiedermenschwerdung gereichen, wohingegen die Preisgabe seiner ebenso menschlichen Sexualbedürfnisse mit dem Gespensterwesen in Einklang zu bringen waren. Das lässt auf die willkürliche Wahl dieses „Zeichens“ schließen, welches als ordinärer Witz eingeführt wird, in dem der Hinweis auf die öffentliche Unangemessenheit im Kontrast zur literarischen Preisgabe steht. Die subjektiv konstruierte Figuration des Gespensts findet ihre Entsprechung in den subjektiv zugeschriebenen Merkmalen der Wiedermenschwerdung.

Das zeigt sich zudem daran, dass als weiteres Indiz der „Wiedergeburt“ die Gleichgültigkeit gegenüber der Vergangenheit und der Zukunft betont wird: „Es ist mir gleich, was bisher war, und ich kümmerge mich kaum, was noch kommen wird. Mit solchen Zeichen kündigt sich der Ablauf einer Lebensperiode und der Beginn einer Wiedergeburt an. Nur bei der ersten Begegnung mit dem Leben schreibt man.“ (B 138) Daran, dass alles unerheblich werde, sei zu erkennen, dass bald eine bestimmte Lebensphase vorbei sei. Somit wird diese Indifferenz empfunden in Bezug auf das, was *in dieser* Lebensperiode schon war und noch kommen wird. Da aber das emotionale Unbeteiligt-Sein, das gleichermaßen in den protokollartigen und in den notizenhaften Schreibweisen des Romans seine Form findet, als wesentliches Merkmal des Gespensts eingeführt wird, erscheint es inkohärent, dass nun gerade eine *neuentdeckte* Indifferenz das Ende einer „Lebensperiode“ ankündigen soll, durch die zugleich das Ende des Geschriebenen eingeleitet wird: Bei einer Wiedergeburt trete auch eine nicht näher begründete Gleichgültigkeit gegenüber dem Schreiben ein, sodass sich der Rahmen des Romans und damit das Ende des Verfassten abzeichnet.

Offenbar sind also in diesem „Verpuppungsstadium des Menschen“ die gespenstischen Eigenschaften nicht starr festgeschrieben. Schließlich kommt es zu einer ausführlicheren Reflexion dieses Umdenkens, das den Prozess der Wandlung in Gang bringt, und in dem nun auch der eigentliche Grund der geplanten Wiedergeburt zum Vorschein kommt:

Alles was mir bisher seit dem Gaseinatmen nach dem Scheitern meiner Beziehung zu der Comtesse widerfahren, erlebte ich fast so, als ob es mich wenig oder gar nichts anginge. Wohl hatte ich einiges mitgemacht, doch wirkte es auf mich wie ein posthumes Geschehen, dem nur noch das Beileid zur Vollständigkeit fehlte. Allein war ich auch schon früher häufig, ja vorwiegend gewesen, aber bis zu der für immer verwirkten Einigung mit einem nicht unbedingt ernstzunehmenden Mädchen hatte ich außer Plänen auch Sehnsüchte und Hoffnungen. Seither aber gingen mir alle drei Stellenwerte verloren und ich bewegte mich nur in Distanzen ohne ersichtliche Ziele. Es ist sicher, daß ich dadurch für andere nichts Nennenswertes leistete, für mich selber aber kaum einen Anspruch an die Zukunft stellte. Jetzt aber, als ich mich wieder in Wien befand, nicht mehr zu Erika essen gehen und nicht viel mehr von meiner Familie hören wollte, kam ich plötzlich auf den Gedanken, mich zu verheiraten. Ich wußte nur noch nicht, mit wem. Verheiratete Gespenster wären ein Curiosum, also war es offenbar meine Absicht, das Spuken aufzugeben. Vielleicht aber lag es mir nur mehr daran, durch Aufhalsung einer neuen Sorgepflicht mich um die alten Auflagen zu drücken. (B 160)

Zunächst wird das bisherige und noch gültige Unbeteiligt-Sein erneut unterstrichen: Weil dem Ich die „drei Stellenwerte“ (Pläne, Sehnsüchte, Hoffnungen), die vor dem fiktiven Ableben das Leben bestimmten, abhanden gekommen sind, ist ihm kein Zukunftsdenken möglich. Die Erfahrung bestehe nunmehr aus „posthumem Geschehen“: Alles könne nur in Bezug aufs vormalige Leben wahrgenommen werden. Das Umdenken setzt nun angesichts einer Unzufriedenheit mit der Gegenwart ein: Der Erzähler befindet sich wieder in Wien, wo er auch weiter zu leben gedenkt, möchte aber einerseits nicht mehr bei der ehemaligen BDM-Führerin Erika essen und andererseits nichts mehr von seiner eigenen Familie wissen. Der Schluss auf beide „Probleme“ lautet, dass eine Heirat Abhilfe verschaffen würde. Womit auch ausgedrückt ist, welche Leistungen er sich von der Ehe verspricht: Einerseits die Rolle der Frau als Gehilfin des erwerbstätigen Mannes, andererseits eine eigene Familie, die den verpflichtenden Bereich des fürsorglichen Kontakts neu begründet und so von der eigenen Großfamilie weglenkt. Damit will der Erzähler von der eigenen Kleinfamilie die Funktion einer Notgemeinschaft („Sorgepflicht“) erfüllt wissen, in der die Frau den Mann bei seinem Lohnerwerb unterstützt, welcher wiederum für die Bedürfnisse aller Familienmitglieder zu reichen hat. Der Erzähler macht in seinem affirmativen Rekurs auf diese Konvention den zynischen Unterschied, die Familie nicht romantisch zu idealisieren, sondern sie zweckorientiert zu funktionalisieren.

Daraus, dass verheiratete Gespenster „ein Curiosum“ wären, er aber mit der Ehe bestimmte Zwecke verfolgt, schließt er, dass er „offenbar“ wieder Mensch werden wolle. Die Wiedermenschwerdung fasst er daher als die akzeptierte Bedingung der Möglichkeit auf, diese Zwecke zu realisieren. Später im Text heißt es:

„Ich selbst durfte Heirat nicht als Glücksfall erhoffen, aber unter Umständen als Mittel zur Inkaufnahme eines zweiten Lebens mit wässrigem Gefühl auf der Zunge.“ (B 202) Die Heirat ist nicht Mittel zur Wiedergeburt, sondern Mittel zur „Inkaufnahme“ der Wiedergeburt. Die Ehe soll ausdrücklich dazu dienen, sich mit den Konsequenzen der Wiedergeburt zu harmonisieren: Da der Prozess der Wiedermenschwerdung ohnehin in Gang sei, der Wiedereintritt in die Normalität des bürgerlichen Lebens also bevorsteht, dient die Ehe dazu, *sich* dieser Normalität gemäß zu machen. Die „Inkaufnahme“ ist also wiederum zynisch zu lesen: Wenn schon ein zweites Leben, dann dabei zumindest kulinarisch („mit wässrigem Gefühl auf der Zunge“) versorgt werden.

Dem Beschluss zur Menschwerdung, so wird kenntlich, stehen keine weiteren Hindernisse im Weg außer der erfolgreich zu bestreitenden Suche nach einer geeigneten Ehefrau. Diese Suche bildet nun den primären Inhalt des letzten Roman- teils, der über die einzelnen Kandidatinnen sowie über den Ablauf der Zusammenkünfte berichtet. Zu Beginn strebt der Erzähler mit der gewünschten Verbindung einen zusätzlichen Zweck an: Zunächst sucht er eine Mitarbeiterin zur Vervielfältigung seiner literarischen Manuskripte. Dabei gerät er an „Hilde, das SS-Weib“ (B 162), diese war allerdings „doch nicht fest entschlossen, mit mir allein vorliebzunehmen“ (B 163), weswegen sie bald wieder ausscheidet: Der Erzähler erhebt an seine Frau den Anspruch der Treue. Über seine Schwester Alma lernt der Erzähler in Nizza dann zwei Schwestern kennen, deren Vater „eine leitende Stellung in der Suezkanalgesellschaft“ innehatte (B 165) und der ihm nach drei Ausflügen, anfangs sogar mit einem weiteren Anwärter, andeutungsweise eine Anwaltsstelle im Unternehmen anbietet (B 168). Seine Schwester drängt ihn zur Heirat der jüngeren Tochter des Unternehmers, weswegen der Erzähler, der von dieser Idee nicht angetan ist, ihr ein eigennütziges Kalkül unterstellt:

Ich nahm es ihr nicht übel, daß sie nicht immer nur borgen wollte, um sich versorgt zu wissen. Nun war ich zwar ein rücksichtsvolles Gespenst mit allerhand Grundsätzen, aber doch im Begriff, dieser Rolle überdrüssig zu werden. In solchen Fällen vertritt aufkeimende Ichsucht langsam die Stelle unbeteiligter Erscheinung. (B 169)

Entgegen aller gebotenen Rücksicht darauf, dass sich Alma materiell abgesichert wissen wolle, tritt nun die „Ichsucht“ als weiteres Indiz der Wiedermenschwerdung auf: Der Egoismus bestehe in dem Unwillen, „die von der Natur zwar nicht mit allzugroßen Reizen ausgestattete, aber dafür keiner Versuchung unterlegene jüngere Dame“ (B 166) zu heiraten, wissend, dass dieser Schritt für ihn wie für die Familie der eigenen Schwester finanzielle Sicherheit bedeuten würde. Weil aber der Plan zu heiraten zur einen Hälfte aus dem Wunsch entstanden war, sich der Fürsorge für die Familie seiner Schwester zu *entledigen*, fällt das Argument, mit der Tätigkeit für die Suezkanalgesellschaft auch für die Familie der Schwester sorgen zu können, für den Erzähler nicht ins Gewicht. Es geht ihm bei seinem Ehwunsch um seine eigene Zufriedenheit, die er zugleich als „Ichsucht“ selbstkritisch moralisiert.

Zurück in Wien und im Anwaltsberuf lernt er seine noch mit einem anderen Mann verheiratete, spätere Frau Grete kennen, „ein damals schwächliches Ding von nicht ganz neunzehn Jahren, das mir schon am Tag meines Kennenlernens im Bett meines sonst leeren Raumes gehörte.“ (B 170) Sich für sie zu entscheiden, fällt ihm unmittelbar leicht. Nur entsteht ein anderes Hindernis:

Ich wäre sogar bereit gewesen, mich gleich für sie zu entscheiden, wenn nicht Erikas burschikoser Sowjetfreund sich mit einer kalten Darstellung dazwischen geworfen hätte. Danach habe Gretens Mutter in deren Abwesenheit sich gerühmt, ihre Tochter habe nun einen gefunden, der für sie ein Sprungbrett in die Gesellschaft sein würde, sie habe nicht vor, bei dem Alten zu bleiben, sondern bei guter Gelegenheit zu einem nächsten abzuspringen. (B 173)

Weil nun also Gerüchten zufolge Grete ein *eigenes* Kalkül mit der Ehe anstellt („Sprungbrett in die Gesellschaft“), ist sie als Brautkandidatin fraglich geworden: Das Interesse des Erzählers an der Verbindung hat zwar mit Liebe und Liebesmoral ebenso wenig zu tun („nicht mehr zu Erika essen gehen und nicht viel mehr von meiner Familie hören“), doch unterstehen die beiden mit der Ehe verbundenen Funktionen verschiedenen Zeitspannen: Die Interessen des Erzählers an der Ehe sind auf Dauer gerichtet, wohingegen das angebliche subjektive Kalkül Gretes die Ehe auflösen würde, wenn diese ihren Zweck, in den anerkannten bürgerlichen Kreisen Wiens zu verkehren, erfüllt hat. Im Weiteren wird ein zusätzlicher Grund gegen die Eheverbindung angeführt, aus dem sodann ein Witz entsteht: Grete, die ansonsten von anderen herabgesetzt wird (B 173), erhält nun ausgerechnet ein Lob seitens der ehemaligen BDM-Führerin Erika („so gut wie diese könne keine fürs Bett sein, und sie habe auch den Eindruck, daß sie die Hauswirtschaft verstehe“, B 179), was der Erzähler kommentiert mit: „Danach blieb mir nichts anderes übrig, als auf eine Dritte zu warten.“ (B 179) Nicht also weil ihm ein Makel an Grete aufgefallen oder ihm die Kritik anderer eingeleuchtet hätte, sondern weil ein *positives Urteil* seitens einer nicht länger erwünschten Person geäußert wird, geht er zur Ablehnung Gretes über – obwohl sich der Inhalt des Lobes mit seinem zuvor geäußerten Interesse an der Ehe deckt. Der Witz besteht also darin, dass der Erzähler vom Sachgehalt der Äußerung Erikas abstrahiert und sein Urteil allein auf die sich äußernde Person gründet, deren urteilende Warte den Inhalt des Urteils ins Gegenteil verkehren lässt.

Es kommt also nicht zu einer tatsächlichen Ablehnung Gretes durch den Erzähler, doch trifft sich dieser in der Folge mit anderen Frauen, so als wolle er seine Verbindung zur ohnehin noch verheirateten Grete auf den Prüfstand stellen. Darunter lässt er sich auf eine kurzzeitige Affäre mit der „Frau eines Großgeschäfts-inhabers“ (B 179) ein, zwei weitere Begegnungen – mit der „verheirateten Schwester der Suezkanaljungfrau“ in Nizza (B 182) und mit dem jüngeren Mädchen Siglinde in Monte Carlo (B 183) – bleiben ohne amourösen Ausgang. Wenig später informiert der Erzähler unvermittelt: „Ich hatte Grete nunmehr zugesagt, sie zu heiraten, falls sie mir zwei gesunde Kinder zur Welt bringe. Es sollte zwar zunächst ein Bub und dann ein Mädels sein, doch war dies nicht Bedingung.“

(B 184) Der Wunsch nach Familiengründung wird so zusätzlich gegen die Gerüchten zufolge beabsichtigte Abtrünnigkeit Gretes abgesichert, indem diese durch die Bedingung an ihn gebunden wird, vor der Hochzeit zwei Kinder zur Welt zu bringen. Diese Bedingung enthält sodann in sich einen weiteren Wunsch, der scherzhaft als weitere Bedingung formuliert und sofort dementiert wird: Der Hinweis, es handle sich *nicht* um eine Bedingung, dass Grete zuerst einen Jungen und dann ein Mädchen zu gebären habe, wird durch seine Redundanz komisch, dies nicht gegen die Natur zur Bedingung machen zu können. Es handelt sich vielmehr um die implizite Behauptung prophetischer Fähigkeiten, da schon bald in eben dieser Reihenfolge die beiden Kinder Wilhelm und Jenny zur Welt kommen.

Das Verhältnis zu Grete, die nun im mittlerweile recht erfolgreichen Kanzleibetrieb des Erzählers arbeitet (B 185), wird in dessen Schilderungen auch nach dem Eheversprechen durchweg nicht ernst genommen. Der Erzähler macht alleine Urlaub in Kärnten und kommentiert flüchtige Bekanntschaften, aus denen sich nichts ergibt, abschließend mit dem Satz: „Weil ich kein viertes Ziel fand, Greten zu betrügen, blieb ich ihr vorläufig treu.“ (B 192) So wird die sexuelle Erfolglosigkeit im Urlaub als bewusst gewählte Tugend ausgegeben. Dieser Witz wird noch einmal variiert, nachdem der Erzähler von einem Aufenthalt in Badgastein über Silvester zurückkehrt, bei dem er wiederum erotisch erfolglos blieb: „Als mich Grete fragte, ob ich ihr treu geblieben war, mußte ich dies leider zugeben.“ (B 198) Hier wird die Tugend der Treue als das Scheitern kenntlich, das sie eigentlich bedeutet: Im Bekenntnis der Treue steckt zum einen das Bedauern über den Ausgang des Ausflugs („leider“), zum anderen die ironische Auffassung, sich in seiner Niederlage ertappt zu fühlen, die er nur deswegen nicht länger leugnen könne („zugeben“). Die Ironie besteht vordergründig darin, dass Grete sich eben diese Antwort, die dem Erzähler als Versäumnis vorkommt, wünscht, hintergründig darin, dass sie das Ungleichgewicht in der Beziehung charakterisiert: Wo Gretes Nachfrage die Treue als gültiges Prinzip voraussetzt, stellt sich die Antwort des Erzählers als Dementi dieses Prinzips heraus.

Doch die „Metamorphose“, in der sich der Protagonist befindet, fördert langsam auch Empfindungen zutage, die vom Bewusstsein ehelicher Pflichten zeugen:

Sobald ich nun anfangе, in das Verpuppungsstadium des Menschen einzutreten, höre ich zwar nicht auf, dasselbe zu tun und zu unterlassen, was ich bisher geübt habe. Nur daß es anfängt, in mir spürbare Empfindungen auszulösen, mich mit Sorgen und Verantwortungen zu bepacken und insbesondere Furcht zu erzeugen, die mir während meines Todseins völlig abhanden gekommen war, wenn es nicht zeitweise die Angst davor gewesen ist, wieder ins Leben zurückgerufen zu werden. (B 209)

Die „Sorgen und Verantwortungen [...] und insbesondere Furcht“ werden als notwendige Folgen des „Verpuppungsstadiums“ gedacht, so als würde sich der Erzähler nicht *um* etwas Bestimmtes sorgen, *für* etwas Bestimmtes Verantwortung übernehmen oder sich *vor* etwas Bestimmtem fürchten, sondern diese Empfindungen schlichtweg in ihrer Abstraktheit spüren: Insofern das Verpuppungsstadium durch die Familiengründung bestimmt ist, handelt es sich bei den „spürbaren

Empfindungen“ um die *Annahme* familiärer Pflichten und ihre *Übernahme* in das subjektive Empfinden. Da zu diesem Zeitpunkt bereits ein Kind auf der Welt und das zweite unterwegs ist, erhalten Sorge, Verantwortung und Furcht ihren Inhalt: Der Erzähler nimmt das Empfinden seiner Verantwortung zur Kenntnis, die er als Vater und Versorger der Familie schon faktisch trägt und die er nun zu tragen bereit ist. Zu *dieser* Rolle also wäre das Gespenst nicht in der Lage gewesen, so die Auskunft, auch wenn im konkreten Handeln, *jenseits* der bloß gefühlsmäßigen Stellung, genau „dasselbe“ getan und unterlassen werde wie bisher.

Damit wird am Ende des Romans der eigentliche Unterschied zwischen Gespenst und Mensch noch einmal verdeutlicht: Es ist die Bereitschaft zur Emotionalität, die das Gespenst in Nizza im Lichte der amourösen Zurückweisung als lebensunpraktisch verwirft und die für den Familienmenschen wiederum zur praktischen Lebensrealität gehört. Was nun folgen soll, also was für praktische Konsequenzen für den Menschen im Unterschied zum Gespenst entstehen, das ist dem Erzähler noch nicht klar: „Ich habe das Gefühl, daß ich bald aufhören werde, ein Gespenst zu sein. Aber was dann aus mir wird, weiß ich nicht.“ (B 206)

Die Pointe: Das Beileid wird ausgesprochen

Endlich wird mit Gretes Scheidung das Hindernis der Heirat aus dem Weg geräumt: „Kurz darauf ließ sich Grete scheiden, und wir schafften einen Volkswagen an, den ein Arzt bestellt, der zwischen der ersten und der bloß vorgehabten zweiten Fahrt in den Himmel der Mediziner übersiedelt war.“ (B 203) Hier entsteht die Komik, indem jedes Ereignis durch den Bericht eines weiteren, nicht kausal zusammenhängenden Ereignisses ergänzt wird: Zwischen Gretes Scheidung und dem Autokauf wird ein Zusammenhang hergestellt, der allein darin besteht, dass sie zeitlich zusammenfallen. Zwischen dem Autokauf und dem Tod des Vorbesitzers wird ein Zusammenhang hergestellt, der darin besteht, dass nur der plötzliche Tod des Arztes den Weiterverkauf seines noch ganz neuen Autos veranlasst hat. Der Erzähler kauft das Auto jedoch nicht, *weil* der Arzt stirbt, er hätte nur ein anderes Auto kaufen müssen. Über diese akausale Kettung steht Gretes Scheidung plötzlich im Zusammenhang mit dem Tod eines fremden Arztes: Es entsteht eine komische Gleichung zwischen der Zweitnutzung des Autos und der Zweitehe Gretes, zwischen dem toten Vorbesitzer und Gretes geschiedenem Ehemann.

Wiederum wird ein entscheidendes Ereignis des Romans unvermittelt eingeführt: „Von einem Tag auf den anderen ließ ich sie bei einer Bekannten im ersten Wiener Gemeindebezirk anmelden, veranlaßte den Dispens vom Aufgebot und setzte den Trauungstag fest.“ (B 215) Auf diese Vorbereitungen, die Aufhebung kirchenrechtlicher Hindernisse, wohl wegen verschiedener Religionszugehörigkeiten, folgt unmittelbar die äußerst knapp geschilderte Trauung. Diese steht so kurzfristig an, dass nicht einmal die Trauzeugen, der Komponist Friedrich Wildgans und der Autor Werner Riemerschmid, vorab „über den Grund ihrer Berufung“ informiert sind. Mit dem äußerlichen Anschein ihrer Reaktion stehen sie nicht nur im Gegensatz zueinander, sondern auch im direkten Gegensatz zu der vom Erzähler eingeschätzten inneren Reaktion: „Fritz tat überrascht und war es auch wohl,

Werner hingegen erklärte sich eingeweiht, wenngleich ich ihm dies nicht abnahm.“ (B 215) Nach der Trauung wird die draußen wartende Nichte Nina „in das eben Stattgehabte“ (B 215) eingeweiht; der Akt der eigentlichen Trauung wird als rein formeller Akt behandelt. Gleichwohl wird nun in einem Restaurant zu fünf die Hochzeit gefeiert. Auf den Bericht einer zu hoch angesetzten Rechnung, wegen der kurzerhand der Oberkellner entlassen wird, folgt der letzte Absatz des Romans. Dieser bildet gleichsam eine Pointe und lässt so das Romanganze der Struktur nach als einen großangelegten Witz erscheinen. Dabei ist die Pointe nicht unmittelbar komisch, vielmehr stiftet die lang erwünschte Beileidsbekundung einen eher rätselhaften Umschlag, der den Text sofort beendet:

Als sich schließlich die Zeugen und Nina von uns trennten, sprach Werner mir für sich und die anderen das Beileid aus. Denn ein Mann, der sich verheiratet, ist von da ab untauglich zum Gespenst und hat dafür auf öffentliches und allgemeines Mitgefühl Anspruch. (B 216)

Die Trauung zieht zwei unmittelbare Wirkungen nach sich: Zunächst wird das Gespenst *sofort* wieder zum Mensch, woraufhin der Mensch *sofort* das ausstehende Beileid erhält, das ihm als Gespenst noch verwehrt war. So wird suggeriert, der eigentlich unvorbereitete Freund Werner Riemerschmid habe nicht nur um das Gespenstertum und seine durch die Ehe bewirkte Beendigung gewusst, sondern auch um das ausstehende Beileid, das der Erzähler ja bloß aufgrund seines imaginierten Todes beansprucht. In der Logik der Narration gilt die Aussprache des Beileids als sittliche Selbstverständlichkeit: Dass das Beileid über den Romanverlauf hin aussteht, wird durchweg als Faktum behandelt, das sich in der finalen Aussprache einlöst.

Diese Einlösung erhält sodann einen komischen, bisoziativen Bezug: Angedeutet wird, das Beileid, das Trauer unterstellt, werde wegen der Heirat – quasi an der Gratulation Statt – ausgesprochen, so als sei die Ehe ein Trauerzustand. Tatsächlich wird es hingegen ausgesprochen, weil die Heirat die angeblich überfällige Beileidsbekundung endlich *ermöglicht*: „Und mit dem Beileid ist es so, daß man es nur einem ausspricht, der von dem Toten verschieden ist. Weil ich noch immer nicht dieser andere bin, ist das Beileid noch ausständig“ (B 180), so reflektiert der Erzähler vor seiner Eheschließung. Er weiß durchweg, er müsse die selbst zugelegte Gespensteridentität ablegen, um fürs Beileid qualifiziert zu sein. Bei einem Todesfall erhalten die trauernden Hinterbliebenen Beileidsbekundungen, nicht der Verstorbene selbst: Weil das Streben nach Beileid im Roman im Angesicht des eigenen vermeintlichen Sterbens zu Beginn des Textes auftritt, gilt das am Ende ausgesprochene Beileid, das der Verstorbene nicht früher bekommen kann, seinem eigenen Tod, der nun überwunden ist. Jetzt, da der Protagonist wieder Mensch ist, seinen eigenen Tod überlebt hat, erhält er als nunmehriger Hinterbliebener das Beileid für sein eigenes Verscheiden. So weist sich die Pointe in komischer Hinsicht gewissermaßen als Anti-Pointe des Romans aus und bildet eine Parallele zum Schluss der *Unsentimentalen Reise*: Wie dort der Protagonist im ausströmen-

den Gas in Erwartung seines Todes zurückgelassen wird, stiftet auch hier die Beileidsbekundung, die sich ja schließlich auf die Trauer um eben diesen Tod bezieht, ein Anti-Happyend.

So meint auch Bernhard Fetz: „Die Verheiratung, mit der *Das Beileid* endet, führt den Untoten wieder zurück ins Reich der Lebenden. Damit ist keine Initiationsgeschichte abgeschlossen, sondern ein Schicksal besiegelt, das Beileid erheischt [...]“.¹³ Der Lebende, der jetzt wieder zu Gefühlen *gewillt* ist, muss nun also mit der durchs gewollte Beileid unterstellten Trauer leben, die er wieder zu empfinden fähig ist. Zudem erhält das von Fetz abstrakt bezeichnete „Reich der Lebenden“ im Roman eine konkrete Fassung: Der „Wiedereintritt ins Leben“ ist der Eingang in die bürgerliche Nachkriegsgesellschaft Österreichs, an der der Erzähler jetzt durch Heirat, Familie und Berufstätigkeit teilhat, in der diese Teilhabe jedoch mit dem Zwang zu einer ungeliebten Tätigkeit und der Nichterfüllung seines Wunsches nach Schriftstellerei einhergeht und auf diese Weise seine fort-dauernde Schädigung festschreibt.

¹³ Fetz: *Das Opfer im Zerrspiegel*, S. 64.

5.6 Schlüsse: Die Komik der Selbstbehauptung in Drachs *Das Beileid*

Schon die Markierung des Zeitrahmens, in dem Albert Drachs Roman situiert ist, gibt ein Indiz für die Leistung des Komischen bei der Darstellung des Nachexils: Realhistorisch setzt der Text kurz nach Ende des Nationalsozialismus ein, als sich der Ich-Erzähler in seinem französischen Exil erstmals nicht mehr in unmittelbarer Lebensgefahr wähen muss. Diese Zäsur koinzidiert jedoch mit einer individualhistorischen Begebenheit, die der Erzähler für wesentlich signifikanter als die Weltgeschichte hält: Der bestimmende Einschnitt ist für ihn die endgültige amouröse Abweisung seitens einer jungen Engländerin, in die er sich während seiner Exiljahre verliebt hatte. Diese Abweisung lässt ihn nun gegenüber seinem Leben so sehr gleichgültig werden, dass er es beinahe im von seinem Herd ausströmenden Gas verliert. Der doppelte Grund für die Konstruktion des Zeitrahmens – Weltgeschichte *und* Figurenbiografie – dient somit dazu, die Biografie an der Weltgeschichte zu kontrastieren, um sie sodann als den gewichtigeren Grund sowohl für das Leiden als auch für die zeitliche Strukturierung des Textes auszugeben: Die Komik des *Beileids* ist Komik der Selbstbehauptung gegen die Drangsale der Geschichte.

Das zeigt sich weiter daran, dass der Ich-Erzähler mit diesem Romanaufakt zugleich eine Abgrenzung vom kollektiven Schicksal der jüdischen NS-Opfer vollzieht: Er setzt sich gegen die brutale Abstraktion der Nazis zur Wehr, unter die alle Juden aufgrund ihrer gemeinsamen Religionszugehörigkeit subsumiert und mit der sie zum Volksfeind erklärt wurden. Der Erzähler verteidigt seine Individualität gegen die „Exemplarhaftigkeit“: Gravierend ist für ihn, was ihn als Person betrifft – nicht, was ihn als Teil eines Kollektivs betrifft. Das ist der Gehalt des zynischen Witzes, mit dem *Das Beileid* einsetzt. Indem sich der Erzähler als Gespenst imaginiert, behauptet er sein Selbst gegen die das Selbst bestreitenden Umstände des Nachexils. Gegenstand der Komik ist damit der Ich-Erzähler selbst: Nicht etwa werden Witze allgemein über Exil und Nationalsozialismus gemacht; komisch werden die literarisch protokollierten Bemühungen der Figur, sich in der nachexilischen Welt zu behaupten.

Moritz Wagner hat in seiner Arbeit über Exilkomik allgemein auf die Leistungen humoristischer Schreibweisen reflektiert und dabei Drachs Roman genau getroffen:

Eine humoristische Haltung bzw. humoristisches Erzählen kann in Anbetracht schmerzvoller und tragischer Erfahrungen also ein subversives ästhetisches Verfahren bezeichnen, das sich nicht von neuen Ordnungen vereinnahmen lässt und so die Autonomie des Subjekts zu wahren sucht. Humoristisches Erzählen [...] kann – qua Bildung eines neuen literarischen ‚Selbstentwurfs‘ – ein Mittel zur Identitätssicherung und darüber hinaus zur narrativen Befreiung (als Erzähler) darstellen.¹

¹ Wagner: Babylon – Mallorca, S. 105.

Die Weigerung, sich „von neuen Ordnungen vereinnahmen“ zu lassen, steht allerdings parallel zur faktischen Vereinnahmung durch diese die Lebensbedingungen diktierenden Ordnungen, über die der Erzähler nicht entscheiden kann. Als reeller Bereich der „Autonomie des Subjekts“ bleibt ihm nichts anderes als die Konstruktion seines abstrakten Selbstbildes: „die Restituierung einer [...] gebrochenen Identität“ und die „Bildung eines neuen literarischen ‚Selbstentwurfs‘“.²

Dieses Selbstbild konstruiert Drachs Erzähler auf spezifische Weise: Das Schlüsselwort der Komik, das erst die Vorbedingung fürs Komisieren der Widrigkeiten schafft, in denen der Erzähler steht, ist als intertextuelle Referenz dem Text zugrundegelegt: Der Satz „Aber Tote weinen nicht“ (UR 398) steht am Ende des vorangehenden Romans in Drachs autobiografischer Trilogie, *Unsentimentale Reise*, und pointiert den Modus, in dem der Erzähler des *Beileids* sein literarisches Protokoll gegen sich selbst führt. Er selbst wähnt sich als Toter und als Gespenst, das von allen Gefühlsregungen befreit ist und sich so die Voraussetzung schafft, sich in seiner prekären Lage komisierend auf eben diese wie auch auf sich selbst zu beziehen. So nimmt sich der zitierte Schlüsselsatz als eine Literarisierung der Komikbedingung aus, die Henri Bergson auf die berühmte Formel brachte: „Die Komik bedarf also einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können.“³ Auch Hegel hat bei seiner Bestimmung des Komischen die Bedingung festgehalten, dass der Inhalt nichtig sein müsse und „daß wir in diesem nichtigen Inhalte nicht selbst stecken, ihn nicht als den unsrigen betrachten; denn fühlten wir durch die Zerstörung jenes Inhalts uns selber verletzt, so würden wir *weinen*.“⁴

Ganz in diesem Sinne fasst der Erzähler einen *Beschluss* darüber, in welcher geistigen Haltung er fortan seiner Umgebung gegenüberzutreten möchte. In der gespenstischen Totenfigur, als die er sich behauptet, gerinnt dieser Beschluss zu seiner angenommenen Identität, mithilfe derer er sich nun unverletzbar macht: Als Toter, der er ist, hat er das Leben als Voraussetzung seiner Bedürfnisbefriedigung und seines persönlichen Erfolges verworfen, sodass ihm auch die Widrigkeiten des Nachexils und des Liebesschmerzes nichts anhaben können. Weil er seine Lebensinteressen nicht mit der Realität in Einklang bringen kann, verkehrt er sich ihre Erfüllung in eine Frage der Identität und der psychologischen Haltung: Das Gespenst ist die Manifestation der inneren Anpassung an die missliche äußere Lage. Es geht dem Erzähler mithin darum,

[...] die Wirklichkeit zu überspielen: sie faßbar zu machen und sich zugleich von ihr zu distanzieren. Das humoristische Erzählen ist immer ein souveräner Umgang mit der Realität, ein Versuch, dieser, wie immer sie auch beschaffen sein möge, etwas geradezu Erlösendes entgegenzusetzen, nämlich die Freiheit des Erzählers, sich über jene so erbärmliche Wirklichkeit zu erheben, die Stoff seiner Erzählkunst ist.⁵

² Wagner: *Babylon – Mallorca*, S. 105.

³ Bergson: *Das Lachen*, S. 15.

⁴ Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*, S. 113f.

⁵ Koopmann: *Humor und Ironie*, S. 841.

Das Erzählen *als* Gespenst nimmt sich derart als das Mittel zur Schaffung der Illusion von Distanz aus: „Humor ist Distanzgefühl“,⁶ schreibt Brecht in seinen Überlegungen „Über die deutsche Literatur“ und unterstreicht damit, dass keine reelle Distanz gemeint ist, sondern die geistige Distanznahme, die sich im Humor ausdrückt. Nur auf Grundlage dieser Distanznahme vermag Drachs Erzähler die Strategien seiner Selbstbehauptung zu entwickeln.

Die erste Ebene der Selbstbehauptung, die sich der Erzähler des *Beileids* erkämpft, ist also die geistige: In seinem Humor, mit dem er seine Rolle in den widrigen Verhältnissen „protokolliert“, drückt sich – mit Freud gesprochen – der „Triumph des Ichs“ aus.⁷ Auch ein Diktum Jean Pauls ist hier erhellend: „Daher spielt bei jedem Humoristen das Ich die erste Rolle; wo er kann, zieht er sogar seine persönlichen Verhältnisse auf sein komisches Theater, wiewohl nur, um sie poetisch zu vernichten.“⁸ Unabhängig von den ihn bestreitenden Umständen, die eben nur poetisch vernichtet werden, jedoch faktisch unberührt bleiben, weiß sich der Erzähler selbst zu achten und seine Psyche auf die Weise zu immunisieren, dass er alles Destabilisierende als nicht existent betrachtet. Die komisierende Schreibweise gewinnt so ihren Gebrauchswert für die Psychologie: In der Kunst wird wahr, was nicht wahr sein kann. Mit Elisabeth Bronfen handelt es sich um die „Flucht in Textualität als Antwort auf einen Gang ins Exil, die imaginative Umschrift als Realitätsbewältigung [...]“.⁹ Die „Schrift als Ort zweifelhafter Triumphe“¹⁰ deutet auf die Ohnmacht in der Wirklichkeit: „Der Witz renkt die aus den Fugen geratene Welt nicht ein [...]“.¹¹ Das ist notwendigerweise mitzudenken: Schließlich sind auch da, wo in positiver Wertung von Selbstbehauptung die Rede ist, brutale Urteile über *das Wogegen dieser Behauptung*, das reell unberührt bleibt, unterstellt.

Das Nachexil, in dem sich der Ich-Erzähler sowohl in Nizza wie in Wien befindet, gibt eben das zu erkennen: So wenig das Leben des Einzelnen noch akut durch Verfolgung bedroht ist, so wenig ist es auch in irgendeiner Weise gesichert. Die Selbstbehauptung, die der Erzähler mit komischen und zynischen Mitteln betreibt, enthält die Gegnerschaft gegen die äußeren Umstände, in denen die Verwirklichung seines Selbstbilds bestritten ist und daher nur im Raum des Ästhetischen gewahrt werden kann. Wie Niehues-Pröbsting in seiner Zynismusstudie schreibt, bildet Selbstbehauptung die Konsequenz aufs „Scheitern der existentialistischen Selbstverwirklichung“: Sie ist die „Aufgabe des Selbstverwirklichungsanspruchs“ und der Übergang „in die bloße Selbstbehauptung“.¹² Der Selbstverwirklichung des Erzählers als Schriftsteller ist innerhalb der Diegese kein Erfolg

⁶ Brecht: Über die deutsche Literatur, S. 54. Hervorhebung P.W.

⁷ Freud: Der Humor, S. 404.

⁸ Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, S. 132.

⁹ Bronfen: Die Kunst des Exils, S. 383.

¹⁰ Fetz: Überleben als zynischer Witz, S. 119.

¹¹ Bausinger: Lachkultur, S. 21.

¹² Niehues-Pröbsting: Der Kynismus des Diogenes, S. 302.

beschieden: Weder findet er mit seiner Literatur Anklang bei Freund/innen noch wird er beim „demokratischen Schriftstellerverband“ in Wien als Schriftsteller anerkannt, sodass ihn die materielle Not zurück in den ungeliebten Anwaltsberuf drängt. Weil er das Selbst nicht verwirklichen kann, behauptet er es *gegen* die Realität: Damit verdoppelt sich die Realität in eine innere Selbstwirklichkeit und die reale Wirklichkeit, gegen die die innere antritt, indem sie eine bessere Wirklichkeit im Selbst umsetzt, in der alle potentiell plagenden Gefühle anästhesiert sind.

Damit ist die zweite Ebene der Selbstbehauptung benannt: Gegen die Wirklichkeit hält der Erzähler daran fest, *eigentlich* Schriftsteller zu sein. Die schriftstellerische Selbstbehauptung findet ihren Ausdruck nicht nur in der Thematisierung des eigenen Schreibens, auf das er durchweg fokussiert bleibt,¹³ sondern zudem in der heterogenen Ästhetik des Romans, die durch die Abwechslung von gegensätzlichen Schreibverfahren formale Brüche erzeugt, sodass eine „Komik der Form“ festzustellen ist: Die protokollartigen Passagen kollidieren ästhetisch mit den „Staccato-Notizen“¹⁴ des Tagebuchs sowie mit den ausformulierten Tagebucheinträge und den enthaltenen Gedichten, „als gelte es, auch an diesem Text nochmals die gesamte Breite des verfügbaren ästhetischen Registers [...] unter Beweis zu stellen.“¹⁵ Damit gerät selbst die Ästhetik des Textes zum Feld der schriftstellerischen Selbstbehauptung des Erzählers.

Die dritte Ebene der Selbstbehauptung bildet die materielle, die aus der erfolglosen, aber beharrlich weiterverfolgten schriftstellerischen Selbstbehauptung folgt. Der Roman thematisiert die prekäre Not, die darin besteht, dass dem Protagonisten die Mittel zur Befriedigung der elementaren Bedürfnisse Essen und Wohnen fehlen. Der in seiner „Inventarisierung des Alltags“¹⁶ fassbare Überlebenskampf tritt aber gerade nicht als die größte Bedrohung auf. Für einen Toten zählt das Überleben nicht zu den Problemen, der *vermeintliche* Tote allerdings kommt um seinen Materialismus nicht herum: Schließlich ist es in Wien seine eigene Bedürftigkeit, die ihn wieder auf seine vormalige Berufskarriere als Rechtsanwalt festlegt.

Die vierte Ebene der Selbstbehauptung ist schließlich die sexuelle: Den erotischen Umtrieben des Erzählers der *Unsentimentalen Reise* steht die sexuelle Erfolglosigkeit des Erzählers des *Beileids* gegenüber, sodass diesem zur autarken Verfolgung des sexuellen Bedürfnisses nur die Onanie verbleibt. So erhalten die Vermerke ihren Anteil an der Darstellung der nachexilischen Lage, in der sich der Protagonist befindet: Er ist isoliert, auf sich bezogen, gleichwohl körperlich bedürftig. Damit geht der Erzähler jedoch selbstbewusst um: Mit seinen Selbstbefriedigungsschilderungen, die zwar auf sein persönliches Scheitern verweisen, behauptet er sich als souverän, indem er sich im literarisch inszenierten Bekenntnis zum Kreatürlichen der Scham widersetzt, die die gesellschaftliche Konvention

¹³ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 315f.

¹⁴ Fliedl: Wer hat Angst vor Albert Drach? S. 91.

¹⁵ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 315f.

¹⁶ Kucher: Nachwort, S. 205.

hier einfordern würde. Die Demonstration der eigenen Gleichgültigkeit gegenüber der Peinlichkeit ist seine Selbstbehauptung im Geiste des antiken Kynismus gegen die die Bedürfnisbefriedigung beschränkenden Sitten. Deswegen handelt es sich nicht um eine Schonungslosigkeit im Umgang mit dem eigenen Selbst, sondern um die Behauptung eines Selbsts, das die für gewöhnlich zum Gefühl verinnerlichten Konventionen nur aufruft, um sich von ihnen abzusetzen.

Diese vier Ebenen der Selbstbehauptung zeigen an, warum überhaupt einsam Komik betrieben wird, sei es in einer vereinzelter Schreibsituation oder in der Vereinzelung des (Nach-)Exils: Auch ohne „Lachgemeinschaft“ erfüllt die Komik einen Zweck, der sich wie im Falle von Freuds Delinquenten im Subjekt vollzieht.¹⁷ Der Zweck Selbstbehauptung ist von einem zu bespaßenden Miteinander deutlich zu unterscheiden: Die Selbstbehauptung wird dem Subjekt nur da zur Notwendigkeit, wo ein gesellschaftliches Gegeneinander herrscht, das ihm indifferent bis feindlich gegenübersteht.

In der Komik der Selbstbehauptung, die Drachs nachexilischen Roman ausmacht, stecken zwei Seiten: Insofern die Komisierung der eigenen Lage notwendigerweise das Aufspüren und Gestalten der Widersprüche, die diese Lage charakterisieren, bedingen oder erst hervorbringen, zur Voraussetzung hat, ist damit eine – zumindest als solche empfundene – intellektuelle Souveränität über die eigene Lage, ein „Modus des humoristischen Durchschauens“,¹⁸ vorausgesetzt. Die doppelte Hinsicht heißt somit: Die Komik selbst *ist* ideelle Selbstbehauptung in reeller Ohnmacht und die Komik ist das *Mittel* zur Darstellung der Strategien zur geistigen, schriftstellerischen, materiellen und sexuellen Selbstbehauptung.

¹⁷ Freud: *Der Humor*, S. 402: „[D]er humoristische Vorgang vollendet sich an seiner Person und trägt ihm offenbar eine gewisse Genugtuung ein.“

¹⁸ Koopmann: *Flüchtlingsgespräche*, S. 254.

6. Georg Kreisler

Das Leben war also schwer, aber lustig, lustig, aber schwer.¹

6.1 „Exil ist nicht traurig, sondern definitiv“ – Eigensinnige Reflexionen auf Exil und Remigration

Während seiner langen künstlerischen Schaffenszeit hat sich Georg Kreisler immer wieder mit den Themen Nationalsozialismus, Exil, Heimat und Patriotismus auseinandergesetzt und dabei in variantenreichen Formulierungen und in einer Vielfalt von Textsorten auf seine eigene Exilerfahrung Bezug genommen. Daher muss es umso mehr erstaunen, dass Kreisler von der Exilforschung bislang noch nicht behandelt worden ist. Seine Reflexionen zeugten oft von einem Eigensinn, d.h. von einer mehr künstlerischen denn theoretischen Betrachtung der Geschichte, die seinen Lebenslauf prägte. In einem Essay aus dem Gedichtband *Zufällig in San Francisco* räsoniert er etwa:

Während man ein Gedicht zu Papier bringt, ist man allein und, ganz ähnlich, wenn man verfolgt wird, ins Exil geht oder träumt, ist man allein. Ich erinnere mich genau an die Zeit, als ich ins Exil ging und bis heute dort blieb. Das sind siebzig Jahre Exil, wer macht mir das nach? Exil darf man nicht mit Einsamkeit verwechseln, Einsamkeit ist traurig, man vermisst Freunde, Menschen, Geselligkeit. Im Exil sind Freunde, Menschen, Geselligkeit tot, sie kommen nie wieder, und selbst wenn sie wiederkommen, sind es andere. Exil ist nicht traurig, sondern definitiv.²

Kreisler macht logisch kaum nachvollziehbare Sprünge und verdeutlicht so, dass es ihm, anders als die Universalität seiner Formulierungen suggeriert, nicht um Allgemeingültigkeit geht. Mit der Parallelisierung von Gedichteschreiben und dem Gang ins Exil sucht er die Figur des Exilschriftstellers geradezu als Folgerichtigkeit der Exilsituation abzuleiten: Den Tätigkeiten sei gemein, dass sie (wie das Träumen) allein stattfänden. Das Alleine-Sein grenzt er von der Einsamkeit ab, die deswegen traurig sei, da man „Freunde, Menschen, Geselligkeit“ vermisste, die im Exil jedoch nicht mehr vermisst werden könnten, da sie unrettbar verloren seien: Ausgerechnet *deswegen* sei das Exil laut Kreisler „nicht traurig, sondern definitiv“, wie er mit diesem unreinen Gegensatz vorbringt – so als würden sich Endgültigkeit und Trauer nicht viel mehr begünstigen als ausschließen. Dadurch, dass er konstatiert, das Exil sei nicht traurig, konstruiert er einen (eigentlich gar nicht allgemeingültigen) Grundsatz, der ihm das Komisieren der Exilsituation erlaubt. Er interpretiert seine Exilsituation nicht nur frei und subjektiv, sondern zudem mit Witz: Mit der ironischen Frage, wer ihm siebzig Jahre Exil nachmache,

¹ Kreisler: Doch gefunden hat man mich nicht, S. 70.

² Kreisler: Zufällig in San Francisco, S. 17.

unterstellt er eine rekordverdächtige Eigenleistung, die ihn als besonders „tüchtigen“ Exilanten auszeichne. Zugleich verortet er damit sein gesamtes künstlerisches Schaffen in einem definitiven, mithin fortdauernden Exil.

Von Georg Kreisler, der sich lange sträubte, seine Memoiren zu schreiben, lagen bei seinem Tod im Jahr 2011 einige zumeist kürzere autobiografische Texte vor, in denen er auf immer wieder neue und verschiedene Weisen auf Phasen seines Lebens reflektiert statt es chronologisch nachzuerzählen. Neben kürzeren Essays sind insbesondere vier (auto-)biografische Veröffentlichungen zu nennen: Zunächst ist Kreislers „Erinnerungsbuch“ *Die alten bösen Lieder* von 1989 hervorzuheben, das einen Gedichttitel des Exilschriftstellers Heinrich Heine adaptiert und die ersten Remigrationsjahre in Wien behandelt.³ Die Biografie *Georg Kreisler gibt es gar nicht* von 2005 beruht auf Interviews, die die Verfasser Hans-Jürgen Fink und Michael Seufert mit Kreisler geführt haben, und liefert eine konventionelle, d.h. chronologische Darstellung der Vita des Musikers, Kabarettisten und Schriftstellers. Im Jahr 2009, nur zwei Jahre vor seinem Tod, folgte schließlich die „Autobiografie“ mit dem Titel *Letzte Lieder*. Anders als die Biografie von Fink und Seufert erzählt Kreisler sein Leben weder chronologisch noch mit einem Anspruch auf Vollständigkeit. Stattdessen schreibt er schlaglichtartig und assoziativ, springt vor- und rückgriffartig zwischen verschiedenen Lebensstationen hin und her und durchsetzt den Text vereinzelt mit Gedicht-, Theater- und Liedtexten, aber immer wieder auch mit Reflexionen auf z.B. sein Kunstverständnis, Patriotismus oder den Kulturbetrieb. Darüber hinaus zeugt sie von einem hohen Grad an Selbststilisierung: Kreisler ist deutlich bemüht, sein Selbstbild als Anarchist fortzuschreiben,⁴ und übt Kritik an Bekanntschaften aus dem kulturellen Leben. Zuletzt erschien 2014 der von Nikolaus Topic-Matutin zusammengestellte Band *Doch gefunden hat man mich nicht*, der den Anspruch erhebt, „erstmal das ganze Universum des Georg Kreisler“ zu entfalten,⁵ indem anhand von verschiedenen Texten, darunter ein längerer hinterlassener autobiografischer Text, Kreislers Lebensweg nachgezeichnet wird.

Die ungewöhnliche Schreibweise von *Letzte Lieder*, der einzigen so bezeichneten Autobiografie, begründet Kreisler damit, dass ohnehin jeder Lebensbericht „falsch“ sei: „Man hat ganz anders gelebt, als man es sich vorstellt.“ (LB 121)

³ Heines Gedicht handelt davon, eine schmerzhaftes Vergangene in Form der „alten, bösen Lieder“ in einem Sarg im Meer zu versenken und damit loszuwerden. Die erste und die fünfte Strophe des Gedichts stellt Kreisler seinem Buch als Motto voran: „Die alten, bösen Lieder, / Die Träume schlimm und arg. / Die laßt uns jetzt begraben, / Holt einen großen Sarg. / [...] / Wißt ihr, warum der Sarg wohl / So groß und schwer mag seyn? / Ich legt' auch meine Liebe / Und meinen Schmerz hinein.“ Heine: Buch der Lieder, S. 201ff. Kreisler bezeichnet konkret seine makabren, schwarzhumorigen Lieder, die aus seiner Zeit in der Marietta Bar stammen, als „die alten, bösen Lieder“. Sein gleichnamiges Erinnerungsbuch behandelt deswegen auch insbesondere diesen Abschnitt.

⁴ Fink/Seufert: Georg Kreisler gibt es gar nicht, S. 228. In seiner Autobiografie schreibt er: „Leute wie ich hingegen sind unregierbar.“ (LL 103)

⁵ Topic-Matutin: Vorwort, S. 7.

Sein Buch könne „nur unbegreiflich“ (LL 6) sein, es bliebe ihm nur zu erzählen, „was mir durch den Kopf geht, das Ungewisse, das Zweifelnde, das nie Zufriedene.“ (LL 130f.) Auch hier zeigt sich Kreislers Hang dazu, seine subjektiven Auffassungen als Allgemeinheiten darzustellen: Da *er* seiner Biografie keine lineare Narration verleiht, sei die Vorstellung, die der Mensch sich in der Erinnerung von seinem Leben macht, grundsätzlich verfälscht. Er reflektiert auf seine autobiografischen Texte als *Selbstinterpretationen*, die er selbst nicht als authentisch begreift.⁶ Wenn das Leben jedoch immer nur falsch vorgestellt werden könne, fragt sich, wie Kreisler mit dieser Gewissheit über die Falschheit seiner Vorstellungen zu urteilen weiß: Er betont programmatisch die Eigensinnigkeit seines Denkens.

Exil in Kalifornien – Kriegsbeteiligung – „Flucht“ nach New York

Es lassen sich gleichwohl einige wesentliche biografische Tatsachen sortieren: Georg Kreisler wurde im Jahr 1922 in Wien als Kind assimilierter jüdischer Eltern geboren, mit denen er im Jahr des Anschlusses 1938 nach Kalifornien fliehen musste. Dass die Religion in Kreislers Familie nicht praktiziert wurde, verdeutlicht er mit einem Witz: „Es war im Jahr 1938, ein besonders ungutes Jahr für Juden in Österreich, und ich mußte Jude üben, statt Klavier.“ (LB 10) Zuvor auf das von ihm *freigewählte* Interesse des Klavierspielens fixiert, wurde er nun gewaltsam auf die *ihm äußerliche* Zuschreibung des Jude-Seins, die sich gerade nicht an der Religionsausübung ermaß, festgelegt: Aus der Stigmatisierung und Verfolgung *als* Jude folgte die Notwendigkeit der Reaktion als Jude. Aus diesem äußeren Zwang erklärt Kreisler seinen Bezug aufs Judentum: „Ich bin Jude, weil ich als Kind Jude war und weil es Antisemitismus gibt.“⁷ Damit formuliert er eine Erfahrung, die viele assimilierte Juden bei der Machtergreifung der Nazis machten. Jean Améry etwa schreibt: „Was mich betraf, war ich aber sehr wohl ein Jude, wie mir 1935 nach Kundmachung der Nürnberger Gesetze bewußt geworden war [...]“.⁸ Wer nicht gläubig war, hatte auch keinen Anlass, sich die per Geburt erworbene Religion ständig zu vergegenwärtigen, sodass erst die naturalisierende Definition der Nazis dem Einzelnen seine Religionszugehörigkeit „bewußt“ machte, wie Améry sarkastisch formuliert.

Kreisler suchte mit seinen Eltern Rettung in Hollywood, wo der Cousin Walter Reisch bereits lebte und als Filmregisseur Erfolge feierte. Da er schon seit Kindes-tagen Klavierunterricht erhalten hatte, übernahm er in dieser Zeit erste Arbeiten als Pianist und Musiker, unter anderem ebenfalls beim Film.⁹ 1943 wurde Kreisler in die Army eingezogen. Für viele Vertriebene war dies ein ausdrücklicher

⁶ Deshalb findet sich dem Erzähltext angeschlossen ein Nachwort, das – überschrieben mit: „Ordnungshalber“ – stichpunktartig biografische Fakten jeweils mit Jahreszahlen liefert (LL 155f.), deren Chronologie der Text zuvor verunklart. Gewissermaßen wird hier zusammengefügt, was Kreisler nicht auf narrativ-verknüpfende Weise leistet: das episodisch fragmentierte Leben tabellarisch nachvollziehbar aufzulisten.

⁷ Kreisler: *Mein Heldentod*, S. 137.

⁸ Améry: *Wieviel Heimat braucht der Mensch?* S. 76.

⁹ Fink/Seufert: *Georg Kreisler gibt es gar nicht*, S. 93ff.

Wunsch, da sie sich die Zuerkennung der amerikanischen Staatsbürgerschaft erhofften oder selbst tatkräftig gegen Nazideutschland vorgehen wollten. Kreisler wurde zunächst im Camp Ritchie in Maryland in deutscher Wehrkunde und Verhörtechniken unterrichtet.¹⁰ Als er während der Kriegsvorbereitungen von einer schweren Lungenentzündung angeschlagen war, entdeckte er den Stellenwert des Humors neu: „Dort lernte ich wieder lachen, denn die meisten meiner Kameraden waren deutsch-jüdische Schicksalsgenossen aus New York. Es herrschte ein gepflegter Galgenhumor, eine Mischung aus verständlichem Deutschlandhass und Heimweh.“ (LL 87f.) So stellt Kreisler den Galgenhumor konkret bei denjenigen fest, die aus besonderer persönlicher Involviertheit in den Krieg zogen und ihren kompensatorischen Humor aus den negativen Gefühlen Hass und Heimweh speisten.

In der Army wurde Kreisler unmittelbar mit künstlerischen Aufgaben betraut: „Was ich in den drei Jahren tat, in denen ich die Uniform eines amerikanischen Soldaten trug, hatte mit Soldatischem nichts zu tun.“¹¹ Noch bevor seine Einheit nach Europa geschickt wurde, erhielt er den Auftrag, für die mittlerweile im Hafen von New Rochelle wartende Truppe eine Show zu organisieren. Mit etwa dreißig Kollegen brachte er in kürzester Zeit eine Revue auf die Bühne, für die er acht Lieder komponierte.¹² Im März 1944 brach die Einheit nach Europa auf und blieb für einige Zeit im englischen Yeovil stationiert. Dort textete und komponierte Kreisler ein Musical, bei dem er zudem Regie führte. Dieses nicht überlieferte Musical trug den Titel *Out of This World* und wurde angesichts der besonderen Aufführungssituation enorm erfolgreich, woraufhin die Gruppe mit dem Stück für mehr als einen Monat durch England tourte.¹³ Der Beginn von Kreislers eigener Kunstproduktion, wenngleich noch in englischer Sprache, fällt somit in seine Zeit als amerikanischer Soldat. In seiner Autobiografie unterstreicht er diese Initialzündung: „Es war die Basis für mein späteres künstlerisches Leben.“ (LL 13f.)

Im weiteren Kriegsverlauf kam ihm in Frankreich, Belgien und über das Kriegsende hinaus in Deutschland zusätzlich zur künstlerischen Tätigkeit die Aufgabe zu, Verhöre von Kriegsgefangenen durchzuführen und zu übersetzen: eine Tätigkeit also, die Nutzen aus Kreislers ungewöhnlicher Situation zog, als gewordener Amerikaner eine Armee zu bekämpfen, mit der er sich die Erstsprache teilte. Im Zuge dessen half Kreisler bei der Befragung von Nazigrößen wie Hermann Göring und Julius Streicher, dem Chef des nationalsozialistischen Propagandablatts *Der Stürmer*.¹⁴

¹⁰ Fink/Seufert: Georg Kreisler gibt es gar nicht, S. 113.

¹¹ Kreisler: Doch gefunden hat man mich nicht, S. 86.

¹² Fink/Seufert: Georg Kreisler gibt es gar nicht, S. 115f.

¹³ Fink/Seufert: Georg Kreisler gibt es gar nicht, S. 119. Marcel Prawy, der zu dieser Zeit mit Kreisler zusammenarbeitet, erinnert sich vage an einzelne Stücke, darunter eines, das sich über Zensur lustig macht, indem es vom Brief eines Soldaten an seine Freundin erzählt, der durch Änderungen an mehreren Zensurstellen mit gegenteiligem Inhalt bei ihr ankommt. Fink/Seufert: Georg Kreisler gibt es gar nicht, S. 120.

¹⁴ Beaven: Multiple Exile, S. 135.

Seine Kunstproduktionen waren zu dieser Zeit unmittelbar in die Umstände verstrickt, in denen sie entstanden und aufgeführt wurden: Was damals in einer besonderen zeithistorischen Signifikanz bereits vorhanden war, blieb auch später ein Merkmal seiner Kunst. Dabei ist jedoch ein maßgeblicher Unterschied festzuhalten: Während der Army-Zeit stand der Unterhaltungsaspekt seiner Kunst auf eine andere Art im Vordergrund; die Soldaten sollten durch abendliche Veranstaltungen vom Grauen des Krieges abgelenkt werden, um diese besser auszuhalten. Später hingegen konfrontierte Kreisler die befriedete Nachkriegsgesellschaft mit den ernststen, zeitkritischen Inhalten seines schwarzen Humors, die gerade *nicht* aus dem Bewusstsein rücken sollten. Über seinen Humor schreibt er demgemäß: „Er war ein wenig grausam, wie die Tatsachen, und ein wenig verlogen, wie der Frieden.“ (DabL 19) Seiner Kunst verlieh er also neben der Unterhaltung den Zweck der politischen Aufklärung. Oder allgemeiner gesagt: Kreisler hoffte mit den Mitteln der Kunst eine Veränderung im rezipierenden Subjekt herzustellen: „Im Grund genommen müßte aber jedes Lied, jedes geschriebene und gesprochene Wort, ja jede künstlerische Emanation zumindest das Ferment in sich tragen, einen Menschen, der damit in Berührung kommt, zu verändern.“ (DabL 205)

Einige Monate nach Kriegsende konnte sich Kreisler entscheiden, ob er bei Kriegsverbrecherprozessen übersetzen oder die Armee verlassen wolle. Er lehnte die weitere Übersetzertätigkeit ab¹⁵ und kehrte nach Los Angeles zurück. Zum Ende des Jahres 1946 zog es ihn nach New York, wo er sich bemühte, eine Karriere als „Alleinunterhalter am Klavier“¹⁶ zu beginnen. Diesen Umzug beschreibt er einmal mehr mit dem Begriff der „Flucht“ (LL 16), den er für fast alle Ortswechsel in seinem Leben verwendete. In New York geriet er nach langer Suche an einen Musikagenten, der ihn als Barpianist durch weite Teile Nordamerikas und Kanadas schickte (laut Kreisler: „verbannt[e]“)¹⁷ und ihn zudem in Strategien kabarettistischer Darbietungen unterrichtete.¹⁸ In den Restaurants, Hotels und Nachtlokalen, in denen er spielte, wurden seine Auftritte nur selten positiv aufgenommen.¹⁹ Das Schreiben von englischsprachigen Liedern,²⁰ das ihn anfangs vor

¹⁵ „Erst im Mai 1945, bei Kriegsende, erkannte ich die Sinnlosigkeit meines Lebens, plötzlich überraschte mich die Tatsache, dass ich ein Gefangener der U.S. Army war.“ (LL 89)

¹⁶ Kreisler: Doch gefunden hat man mich nicht, S. 29.

¹⁷ Kreisler: Doch gefunden hat man mich nicht, S. 30.

¹⁸ „Nicht nur kritisierte er meine Lieder, indem er mir beibrachte, wo die Pointen zu sitzen hatten und wie sie zu formulieren waren, sondern er konzentrierte sich auch vor allem auf meinen Vortrag. Da lernte ich das Timing, den Gesichtsausdruck, die Gestik, die Lautstärke, die Akzente, die am Klavier zu setzen waren – es ist gar nicht zu beschreiben, wie viele Feinheiten und auch weniger feine Tricks er mir mühsam aufzwang.“ Kreisler: Doch gefunden hat man mich nicht, S. 115.

¹⁹ Custodis: Gedanken über Musik, S. 33.

²⁰ Auch englischsprachige Prosa, die nie veröffentlicht wurde, ist belegt: Im Georg-Kreisler-Archiv der Akademie der Künste in Berlin liegt ein Typoskript von *This Delightful Day. A Novel with Observations and Reservations* vor, geschrieben um 1946/47. Andere zu dieser Zeit entstandene Kurzgeschichten sind nicht überliefert. Vgl. Köpp: „Das Ewige tanzt“, S. 96f.

Sprachschwierigkeiten stellte, schildert er als den Prozess, durch den die englische Sprache zu seiner „Muttersprache“ wurde (LL 55): Nicht der alltägliche, sondern der ästhetische Gebrauch der Sprache sei also sein Zugang gewesen. Anfang der Fünfzigerjahre fand er eine Festanstellung in der Monkey Bar, dem Club des eleganten Hotels Elysée auf der New Yorker East Side, in der Sportler, Schauspieler und andere Prominente verkehrten. Hier kamen seine sarkastischen Lieder und das obligatorische, zwischen den Stücken stattfindende Witzgespräch mit dem Publikum gut an.

Die Remigration als „Schlüsselerlebnis“

Nach vier Jahren, die er zwar endlich in finanzieller Sicherheit, aber mit den immer gleichen Tages- und Programmabläufen in der Monkey Bar verbrachte, kehrte er im Februar 1955, im Alter von 32 Jahren, in der Hoffnung auf größere künstlerische Freiheiten nach Wien zurück: „nicht aus Heimatliebe, sondern aus Langeweile.“ (DabL 9) Dort, so konstatiert er in seiner Autobiografie, habe er sich bald sicherer gefühlt: In Wien sei „ja gerade das Schlimmste vorbei“ gewesen, während er dem Antisemitismus in New York seine Radikalisierung erst noch zutraute, weil die amerikanischen, anders als die deutschen und österreichischen Antisemit/innen noch nicht so taten, als seien sie aus Schaden klug geworden: „Man sah dort die vergangenen Fehler ein – nicht wirklich, sondern aus Opportunismus –, dadurch konnte ich mit dem verbleibenden Wiener Antisemitismus besser zurechtkommen als mit dem New Yorker Antisemitismus.“ (LL 18) Die opportunistische Haltung, die nur scheinbare Läuterung, ist ein häufig wiederkehrendes Thema in Kreislers Texten – ebenso seine eigene alternativlos opportune Stellung dazu: „Natürlich würde ich alte Nazis kennenlernen und mit ihnen sprechen, als ob nichts gewesen wäre.“ (LL 25) Den durchs Exil erzwungenen Aufenthalt im Ausland wieder aufzugeben, sich stattdessen zurück an den Herkunftsort zu begeben, wertete Kreisler nicht nur als zweites wichtiges „Schlüsselerlebnis“ nach seiner Flucht nach Hollywood, sondern zudem als entscheidende Voraussetzung fürs Kunstschaffen:

Aber noch größer war das Schlüsselerlebnis, als ich nach siebzehn Jahren Exil nach Wien zurückkehrte, um dort die Düsternis wiederzufinden, die mich seinerzeit entlassen hatte. Wer nach Beseitigung des Hitlerreichs im Land seiner Flucht geblieben ist, hat viel versäumt, vielleicht sogar seinem Leben den Sinn genommen. Denn ein Land, in dem man gezwungen wurde zu leben, ist für Künstler fast immer ein Trümmerhaufen, von dem man sich gelegentlich erhebt, um nach kurzer Zeit wieder zurückzufallen. Für mich war Amerika so ein Trümmerhaufen und ist es geblieben. (LL 113)

Er empfiehlt ausdrücklich die Entscheidung, in das Herkunftsland zurückzukehren, da sonst „viel versäumt“ würde: Das potentielle Versäumnis bezieht er allerdings dezidiert auf den Künstler, dem das Leben im fremden Land nicht als gewinnbringendes Material seiner Kunst, sondern als „Trümmerhaufen“ vorkommen müsse, was sodann „vielleicht sogar“ zu Sinnverlust führe. Hier konstatiert Kreis-

ler also die für den Künstler *unproduktive* Wirkung des Exils und die *produktive* Wirkung der Remigration.

Die häufigen, wenn auch nunmehr freiwilligen Wohnortwechsel Kreislers charakterisiert Beaven mit dem Begriff des „multiple exile“. Er argumentiert, die Entscheidung zur Flucht sei *immer auch* freiwillig, da jeder bedrohte Mensch theoretisch ebenso an seinem Herkunftsort bleiben könne, selbst wenn er annehmen müsse, dass er dort ums Leben komme:

Flight into exile may, moreover, contain a considerable element of *volition*, even if the alternative is assumed to be death, and even if the assumption appears justified with hindsight. It is therefore hardly surprising if self-imposed exile often appears justified or necessary when the alternative is much less extreme, and voluntary exile is far from a contradiction in terms.²¹

Beaven argumentiert, dass das, was der Mensch eigeninitiativ tue, von ihm auch gewollt sein müsse. Dabei übergeht er, dass dieses Tun potentiell Gesichtspunkten folgt, die vom Einzelnen *nicht gewollt* sind, dass der Wille sich also an äußeren Zwängen zu kompromittieren hat und sich an diese anpasst: Freiwilliges Exil *ist* ein Widerspruch in sich, da es in letzter logischer Konsequenz unterstellt, dass Freiwilligkeit nur dann nicht mehr vorliege, wenn dem Subjekt auch die „Option“ auf Selbstmord genommen ist. Wo die Emigration das einzig verbleibende, daher in Kauf zu nehmende *Mittel* zur Rettung des Lebens ist, ist die Option des Bleibens ausgeschlossen.

Mit dem Begriff des „multiple exile“ geht Beaven zudem darüber hinweg, dass eben dieses „multiple exile“, das er Kreisler attestiert, durchweg *einen* Bezugspunkt behielt: Es handelte sich durchweg um das Exil vom Nationalsozialismus, das infolge der einmaligen Entheimatung diverse weitere Ortswechsel nach sich zog. Beavens multiples Exil unterstellt, Kreisler sei immer wieder an verschiedenen Orten heimisch geworden, um sich *dann* gezwungenermaßen und aus neuen Gründen von diesen Orten zu lösen. Das kommt einer Zuschreibung gleich, insofern es Kreislers durchweg vertretenem Selbstverständnis als Heimatloser widerspricht.²² Es handelt sich folglich nicht um das multiple, sondern um das *Nachexil*.

Der mit der Rückkehr nach Wien einhergehende Wechsel der Alltags- wie Kunstsprache ins Deutsche, in seine „andere Muttersprache“ (LL 55), stellte Kreisler vor eine neue Sprachproblematik: Nicht nur das Deutsche, sondern auch den „Wiener Schmäh“, den er zwar noch sprechen, aber nicht immer verstehen konnte, habe er erneut lernen müssen.²³ „Selten bin ich monatelang so verwirrt gewesen“ (DabL 13), schreibt er dazu in seinem Erinnerungsbuch. Tatsächlich wurde der Dialekt ja unmittelbar nach dem Krieg zwecks Schaffung einer „eigene-“ österreichischen Identität in Abgrenzung zu Deutschland verstärkt gespro-

²¹ Beaven: Multiple Exile, S. 137. Hervorhebung P.W.

²² Kreisler/Meyer: Ich betrachte mich nicht als Inbegriff, S. 12.

²³ Fink/Seufert: Georg Kreisler gibt es gar nicht, S. 174.

chen.²⁴ Über die alltägliche Kommunikation hinaus sei ihm erst recht das Schreiben deutschsprachiger Lieder erschwert gewesen, doch konnte er sich bald das Deutsche sowie den „Wiener Schmah“ neu aneignen,²⁵ der in Form von Wienerischen Ausdrücken oder ganzen Wienerischen Passagen auch Eingang in seine Liedtexte fand. Kreislers künstlerische Aussprache beinhaltete oft auch andere Einflüsse, wie den jüdisch-deutschen Akzent oder den „behmischen Zungenschlag“.²⁶ Trotz der schnellen Lernfortschritte wies Kreisler in seinem Erinnerungsbuch mehrfach darauf hin, dass ihm in seinen Texten häufig sprachliche Fehler unterlaufen seien (z.B. DabL 14, 31, 202). In seiner späten Autobiografie schreibt er, dass er bis zuletzt mit einem englisch-deutschen Wörterbuch gearbeitet habe, da ihm vieles nur auf Englisch eingefallen sei. Dennoch relativiert er die Schwierigkeiten: „Die Nöte mancher Exilschriftsteller in meinem Alter teile ich nicht, bisweilen ist es mühsam, aber das ist ja der ganze Beruf.“ (LL 55f.)

In Wien fand Kreisler bald Arbeit in der Marietta Bar, in der er ab Januar 1956 neben Gerhard Bronner und Peter Wehle als Pianist und Sänger mit makaberkabarettistischen Liedern auftrat: „Die Komik solcher Lieder entstand durch den Kontrast zwischen den makabren Worten und der heiteren Musik sowie der fröhlichen, lässigen Art des Vortrags.“ (DabL 13) Als er sich in dem „Prominententreffpunkt par excellence“ (DabL 54) vorstellte, hatte er noch keine deutschsprachigen Lieder geschrieben. Unter Zeitdruck bediente er sich also zunächst bei seinen schon existierenden englischsprachigen Liedern, sodass seine ersten vier Stücke Adaptionen und Übersetzungen amerikanischer Songs waren.²⁷ Beispiele dieser Übertragungen sind etwa die Verwandlung des „Good Old Ed“ in den „Gutten, alten Franz“ oder die wörtliche Übersetzung von „Please Shoot Your Husband“ in „Bitte, erschieß deinen Gatten“.²⁸ Die initiale Textproduktion Kreislers in Wien war also stark von seiner amerikanischen Zeit als Barpianist geprägt. Vor allem aber hatte Kreisler in Amerika Praxiserfahrungen gesammelt, die ihm in Wien zum Vorteil wurden: „Die amerikanische Schule zeigte sich, und das europäische Publikum lachte schnell.“ (LL 26) Über die ersten, neu entstehenden Chansons urteilen Hans-Juergen Fink und Michael Seufert:

Bei diesen Liedern wird spürbar, dass Kreisler seine langjährige Entfernung von der deutschen Sprache auch zu seinem Vorteil wenden kann: Er ist einerseits Muttersprachler geblieben, bringt jetzt aber zusätzlich den fremden, distanzierten, verwunderten Blick von außen mit, der ihm verblüffende, an die Tradition der Dadaisten erinnernde Klangspiele mit Wörtern jenseits ihrer Bedeutungen erleichtert [...].²⁹

²⁴ Embacher: Was, Sie san wieder da? S. 99f.

²⁵ Kreisler/Meyer: Ich betrachte mich nicht als Inbegriff, S. 12.

²⁶ Meyer: Kein Meucheln auf offener Bühne mehr, S. 12.

²⁷ Fink/Seufert: Georg Kreisler gibt es gar nicht, S. 178.

²⁸ Hackert: Georg Kreisler. Ein Umweg über Amerika, S. 308.

²⁹ Fink/Seufert: Georg Kreisler gibt es gar nicht, S. 185.

Insofern zeugt insbesondere Kreislers frühe Ästhetik aufgrund seiner spezifischen Sprachsozialisation durchaus vom kreativen Potential des Nachexils: von dem „Vorteil“, zu dem der Schaden gewendet werden kann. Dennoch wollte er sich bald von seinen amerikanischen Vorarbeiten emanzipieren: „Es störte mich, daß ich immer wieder auf meine amerikanische Vergangenheit und Mentalität zurückgreifen mußte.“ (DabL 52) Stattdessen suchte er seinen „Ruf als Verfasser makaberer Wiener Lieder“ (DabL 31) zu festigen: So entstand im Jahr 1956 das „Frühlingslied“ über das „Taubenvergiften im Park“, das ihn nun über die kleineren Wiener Kabarettkreise hinaus berüchtigt machte. Nach dem damit einhergehenden „Skandal“, so berichtet Kreisler, geriet er immer wieder in Konflikt mit der Zensur.³⁰ Die Übertragung eines Konzerts wurde etwa vom Südwestfunk abgebrochen, als er das Lied „Zwei alte Tanten tanzen Tango“ spielte, in welchem der ehemalige Bayerische Ministerpräsident Franz Josef Strauß in eine faschistische Tradition gestellt und ihm zur Aufmunterung ein Nacktbild von Goebbels angeboten wird.³¹ Das hatte auch zur Folge, dass Rundfunkredakteure und Programmverantwortliche Kreisler bei Produktionsbeginn seiner Kabarettprogramme nicht mehr den kreativen Spielraum gestatteten, der ihm vorab versprochen wurde, und ihn wiederholt ermahnten, sich ausschließlich an vorab genehmigte Drehbücher zu halten (LL 68f.). Kreisler zeigte noch in seinem Ärgernis über diese Verbotsfälle, dass er sie zugleich als Beleg für die Stimmigkeit seiner oppositionellen Haltung auffasste.³² So war er einerseits beteiligt an der Schaffung von „den geliebten, ja unverzichtbaren Mythen der Politsatire“,³³ denen zufolge die subversive Kraft der satirischen Kritik gerade durch die Reaktion des von ihr Kritisierten belegt sein soll. Andererseits erlebte er die realen Restriktionen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, die zur Geltung kamen, wenn die Kritik an den herrschenden Verhältnissen grundsätzlich, d.i. verfassungsfeindlich, wurde.³⁴ Zu dieser Zeit etablierte sich also der ihm nicht unliebsame Ruf als „das Enfant Terrible der österreichischen Kabarett-Szene“.³⁵ Dieser Ruf wurde bestärkt dadurch, dass er sich im Jahr 1959 nach immer wieder aufkommenden Streitigkeiten auch mit seinen Wiener Kollegen überwarf, insbesondere und endgültig mit Gerhard Bronner.

³⁰ In seiner Autobiografie schreibt Kreisler: „Gelegentlich boykottierte mich eine Stadt. Im Paderborner Stadtrat wurde sogar ein Gesetz verabschiedet, das den Theatern dort verbot, mich zu beschäftigen.“ (LL 46) Auch seine Sendung im Österreichischen Fernsehen *Die heiße Viertelstunde* sei mehrere Male zensiert worden (LL 67).

³¹ Meyer: Kein Meucheln auf offener Bühne mehr, S. 12.

³² So meint er zum Beispiel, auf Widerspruch stießen politische Lieder „immer dann, wenn sie wahr sind.“ Aus seiner Ansage zum Stück „Weg zur Arbeit“ auf dem Tonträger: Georg Kreisler: *Everblacks Drei*. Intercord 1980.

³³ Zehrer: *Dialektik der Satire*, S. 114.

³⁴ „Im europäischen Rundfunk soll die bestehende Gesellschaftsordnung bestätigt werden, daher haben aufmüpfige Lieder nichts darin zu suchen. Jahre später schrieb mir einmal ein österreichischer Rundfunkzensor: ‚Wir üben keinerlei Zensur aus, denn wir leben ja in einer Demokratie. Wir entscheiden lediglich, was man der Masse vorsetzen kann und was nicht.‘ Es klingt komisch, aber er meinte es leider ernst.“ (DabL 33)

³⁵ Meyer: *Kein Meucheln auf offener Bühne mehr*, S. 12.

Kreisler zog daraufhin ein weiteres Mal um. Seine „zweite[] Emigration aus Wien“ (DabL 195) führte ihn 1959 zunächst für kürzere Zeit und 1960 dann auf Dauer nach München, wo für ihn die „endgültige finanzielle Wende“ (LL 44) eintrat. Weitere Umzüge – zuerst nochmal zurück nach Wien, dann nach Berlin, nach Hof bei Salzburg, nach Basel und zuletzt nach Salzburg; zwischendurch immer wieder in die USA (LL 155) – zeigen, wie wenig sich Kreisler, der zeitlebens amerikanischer Staatsbürger blieb, bis zu seinem Tod im November 2011 an einen Ort binden wollte. In Kreislers Wortwitz heißt das: „Seit ich im Jahr 1938 vor den Nationalsozialisten flüchten durfte, stehe ich unter Zugzwang.“ (LL 84)

Kreisler und das Theater

Auch künstlerisch wollte sich Kreisler nicht binden lassen: Einmal von der Wiener Kabarettszene gelöst, ging es ihm um Weiterentwicklung – inhaltlich wie hinsichtlich der Kunstformen. Er wollte nicht länger nur als singender Pianist von makabren Liedern wahrgenommen werden, sondern sich nun insbesondere dem Theater zuwenden. So erklärt sich die rückblickende Relativierung des Stellenwerts der Lieder im Gesamtkontext seines Schaffens: „[Z]u meinen Liedern fällt mir eigentlich nur Geld ein. Der Beruf, an den mich bequeme Menschen festnageln wollen, war für mich nie ein geliebter, sondern ein erzwungener.“ (LB 123) Es sei für ihn keine Herausforderung mehr gewesen, vielmehr ein „Handwerk“: „Lieder wie das vom Taubenvergiften schüttelt man aus dem Ärmel, und mit der Zeit schreibt man sie aus Gewohnheit.“ (LL 29) Kreisler kokettiert also damit, dass die Chansons, die seine Popularität erst begründeten, ihm selbst nur als ungeliebter Lohnerwerb vorkamen: Nur weil sie Erfolg hatten, sei er gezwungen gewesen, weiter Lieder zu schreiben, um auf diese Weise seinen Unterhalt zu sichern. Gleichwohl behauptete er nicht, dieser unleugbare Zwang zum kommerziellen Kalkül hätte sich unmittelbar in einer kompromittierten Ästhetik geäußert. Vielmehr suchte sich Kreisler, der insgesamt etwa 600 Lieder geschrieben hat,³⁶ von der Limitierung auf die *Wahrnehmung* als Sänger zu emanzipieren, um die Aufmerksamkeit und Wertschätzung stärker auf seine Bühnenstücke zu lenken, die stets im Schatten seiner weitaus bekannteren Lieder standen: Nicht zufällig steht die zitierte Äußerung im begleitenden Essay zur Buchveröffentlichung seines Stücks *Heute Abend: Lola Blau*.

Hintergrund dieser Höherwertung des Theaters waren allerdings auch Kreislers vergebliche Mühen um eine Festanstellung, sei es als Dirigent, musikalischer Leiter, Dramaturg, Regisseur oder Autor. Auch in den Sechziger- und Siebzigerjahren, als er bereits namhafter Kabarettist und Chansonnier war, blieb er am Theater weitgehend erfolglos. Einige Stücke und Bearbeitungen Kreislers gelangen nie auf die Bühne. Anfang der Sechzigerjahre erhielt er etwa das Angebot, auf eines der in den Münchner Kammerspielen aufgeführten Stücke eine Parodie zu schreiben, die dann gleichzeitig im gerade gebauten Werkraumtheater aufgeführt werden sollte: „Schreiben Sie, was Sie wollen!“ (LL 48), so angeblich die Vorga-

³⁶ Fink/Seufert: Georg Kreisler gibt es gar nicht, S. 213f.

be. Er entschied sich für das damals aktuelle Stück *Andorra* von Max Frisch, um die im Original vorhandenen logischen Inkonsistenzen in komische Widersprüche aufzulösen. Kreisler schreibt hierzu:

Es war nicht nur ein herzlich schlechtes und verkitschtes Stück, sondern es hatte auch einen gravierenden dramaturgischen Fehler: Es spielt in einem Dorf in Andorra, in dem ein Junge lebt, dessen Herkunft unklar ist. Alle Dorfbewohner halten ihn für einen Juden und lassen ihn das fühlen. Schließlich wird er zu Tode gehetzt, und dann stellt sich heraus, dass er gar kein Jude war. Daraus kann das Publikum nur den Schluss ziehen, dass er – wie auch ein Kritiker schrieb – ungerechterweise verfolgt wurde, weil er ja ein Christ war. Wäre er Jude gewesen, wäre ihm recht geschehen. Das Stück ist also latent antisemitisch, auch wenn Max Frisch das nicht beabsichtigt hat. In meiner Parodie – Titel *Sodom und Andorra* – gibt der Junge vor, Jude zu sein, und verschafft sich dadurch alle möglichen Vorteile, weil niemand als Antisemit gelten will. (LL 48)

Kreisler verlegt Frischs Stück in eine in ihrer Judenfeindlichkeit scheinbar geläuterte Gesellschaft, in der der Antisemitismus in einen vordergründigen, übersteigerten Philosemitismus umgeschlagen ist, der gleichermaßen auf der Unterscheidung zwischen den Juden und der sonstigen Gesellschaft beruht.³⁷ Die Parodie dreht das Original konsequent um: Hauptfigur Andri kann sich beliebig unverschämt benehmen, da er den anderen Dorfbewohner/innen permanent mit der sogenannten „Antisemitismuskeule“ droht:

ANDRI: [...] Lassen Sie mich in Ruh! Sie stinken.
 SOLDAT: Sie! Werden Sie nicht frech!
 ANDRI: Na, genieren werd ich mich, Sie Trottel.
 SOLDAT: Was bin ich?
 ANDRI: Ein stinkender Trottel. (*Der SOLDAT hebt die Hand zum Schlag.*) Was! Einen Juden wollen Sie schlagen? Sind Sie ein Nazi?
 SOLDAT: (*läßt die Hand sinken*) Ein Nazi? Ich? Um Gotteswillen, nein!
 ANDRI: Aber Juden schlagen, das können Sie!
 SOLDAT: Ich habe Sie doch gar nicht geschlagen.
 ANDRI: Aber beinah. Beinah wären Sie ein Nazi gewesen. Ich hab Sie gerettet.³⁸

Weil sich die Dorfbewohner/innen Andris moralischem Druckmittel fügen, resümiert dieser: „Das war eine gute Idee von mir, Jud zu sein. Seit ich ein Jud bin, haben alle Angst vor mir.“³⁹ Nike Thurn stellt in ihrer Analyse der Parodie die komisierte Doppelmoral dieses auf Eigennutz ausgelegten Verfahrens heraus: „Andri affirmiert antisemitische Topoi, solange sie ihm dienlich sind – bezeichnet

³⁷ Diese Aussageabsicht wird abschließend in einem Dialog zwischen den verfremdeten Schriftstellerfiguren Frischli und Dürkli explizit gemacht: „FRISCHLI: Aber es stimmt doch, Dürkli! Der heutige Antisemitismus ist doch so. Es geht hier nicht gegen die Fanatiker, die wir alle kennen, sondern gegen die, die zwar immer behaupten, daß sie nichts gegen die Juden haben, sich aber innerlich klar darüber sind, daß ein Jude irgendwie ein Fremdkörper ist, der nicht in unsere Mitte gehört.“ Kreisler: *Sodom und Andorra*, S. 56.

³⁸ Kreisler: *Sodom und Andorra*, S. 15.

³⁹ Kreisler: *Sodom und Andorra*, S. 33.

es aber als antisemitisch, wenn jemand dies über ihn behauptet.“⁴⁰ Am Ende muss Andri unter Androhung von Haft und Folter zugeben, dass er eigentlich kein Jude ist.⁴¹ Thurn resümiert, Kreislers Parodie werde ihrem aufklärerischen Anspruch gerecht: „Er hat zur Kenntlichkeit entstellt, was man rückblickend kaum für des Übersehen-Werdens möglich hält.“⁴²

Nach Abgabe seiner Parodie wurde Kreisler vom Schauspieldirektor August Everding darüber belehrt, dass das Thema Antisemitismus, um das es in Frischs Original nunmal gehe, nicht parodiert werden dürfe. Dem Intendanten Hans Schweikart, der Frischs Stück selbst inszenierte, sei diese Parodie nicht zuzumuten. Über dessen eigentliches Interesse am Stück mutmaßt Kreisler:

Später erfuhr ich, dass Schweikart in der Nazizeit ziemlich aktiv gewesen war, und da musste ihm ein Stück, das sich gegen den Antisemitismus und nur unterschwellig für den Antisemitismus aussprach, hochwillkommen sein, um sich wieder einmal reinzuwaschen. (LL 48)

Kreislers scheiternde Versuche, am Theater Fuß zu fassen, stehen seiner Lesart nach also unter den Bedingungen seines Nachexils, die ihm als jüdischen Kunstschaffenden in Deutschland den Weg zum Erfolg erschwerten. Zuverlässigen Publikumserfolg hatte er fortan vor allem mit seinen Chansonabenden, mit denen er bis 2001 unzählige Tourneen absolvierte.⁴³ Für diese nahm er immer wieder auch alte Klassiker aus der Marietta Bar, seine „Everblacks“, ins Programm,⁴⁴ die ihn schon zu Lebzeiten selbst zum Klassiker werden ließen.

Alleingang als heimatloses Enfant Terrible

Das kritische Verhältnis zur Kulturszene und zu Wien blieb stets Thema von Kreislers Texten. Die Vereinnahmung für eine nationale Erinnerungskultur schloss er deswegen aus: „Ich betrachte mich nicht als Inbegriff irgendeiner Wiener Sache. Ich glaube auch nicht, dass mich die Österreicher als Österreicher empfinden.“⁴⁵ Seine Äußerungen zu Wien und Österreich changierten zwischen einer konkreten Abneigung gegenüber der von ihm attestierten Bigotterie Wiens und einer allgemein durchs Exil verursachten Heimatlosigkeit, die ihn von Österreich entfremdete:

⁴⁰ Thurn: „Falsche Juden“, S. 351.

⁴¹ Kreisler: Sodom und Andorra, S. 53.

⁴² Thurn: „Falsche Juden“, S. 360.

⁴³ Meyer: Kein Meucheln auf offener Bühne mehr, S. 12.

⁴⁴ Kreisler: Doch gefunden hat man mich nicht, S. 241: „Trotz meiner Abneigung gegen Tourneen, immer wieder zwei Stunden lang auf der Bühne zu stehen oder am Klavier zu sitzen, immer wieder nichts tun, als alte Lieder zu singen und immer wieder dieselben, gab es doch auch sehr beglückende Erlebnisse dabei. [...] Meine fünfzigjährigen Lieder werden noch heute gesungen, meine Worte zitiert, sodass die Zweifel, die jeder halbwegs schöpferische Mensch über sich und seine Arbeit hat, wenigstens teilweise zerstreut werden.“

⁴⁵ Kreisler/Meyer: Ich betrachte mich nicht als Inbegriff, S. 12.

Man kann nicht zurückkommen. Das haben schon viele andere vor mir bemerkt, ich bestätige es nur. Vielleicht würde ich mich mit Österreich abfinden, wenn ich nicht schon als halbes Kind in die Flucht geschlagen worden wäre. Wäre ich in Österreich geblieben, wäre ich vielleicht kein Künstler geworden, möglicherweise Schriftsteller, möglicherweise wäre es mir zu mühsam gewesen. (LL 86)

Kreisler konzidiert spekulativ, er möge sich mit Österreich abgefunden haben, wäre er nicht schon in jungem Alter zur Flucht gezwungen worden: Analog zu Amérys Gedanken, man müsse „Heimat haben, um sie nicht nötig zu haben“,⁴⁶ bemerkt Kreisler, dass ihn seine Heimatkritik nicht zum Verlassen Österreichs getrieben hätte, wäre er dazu nicht gezwungen worden. Anders aber als Améry, der das Bedürfnis nach Heimat aus dem Heimatverlust heraus erklärt, folgt für Kreisler aus der Heimatlosigkeit nicht das Verlangen nach Heimat, sondern die Identifikation als heimatloser Künstler: Aus der Gegenwart seines positiv aufgefassten Künstlertums heraus beurteilt er das Leben in anderen Ländern als begünstigende Bedingung für seine künstlerische Sozialisation. Erneut geografisch heimisch zu werden gilt ihm als Unmöglichkeit: „Ich bin ein Heimatloser, denn wenn man einmal ins Exil gegangen ist, bleibt man im Exil, auch wenn man zurückkommt. Das ist bei mir auch nicht anders.“⁴⁷ Kreisler beantwortet die nicht erfolgreich abschließbare *Heimatsuche* mit der *Selbstfindung* des für sich stehenden, nicht ortsgebundenen Künstlers.

⁴⁶ Améry: Wieviel Heimat braucht der Mensch? S. 81.

⁴⁷ Kreisler/Meyer: Ich betrachte mich nicht als Inbegriff, S. 12.

6.2 Über die Schwierigkeit, neue Wurzeln zu schlagen – „Ich fühl mich nicht zu Hause“ (1966)¹

In den meisten seiner Lieder gebraucht Kreisler das Prinzip des „Kontrast[s] zwischen den makabren Worten und der heiteren Musik sowie der fröhlichen, lässigen Art des Vortrags,“ (DabL 13) sodass „sich ein Abgrund zwischen musikalischer und verbaler Semantik auftut.“² Die Stücke aus seinen ersten Wiener Remigrationsjahren sind ihrem Inhalt nach weniger dezidiert politisch als vielmehr durch ihre makabren Darstellungen radikal, die über den Umweg des provokativen Bruchs mit der gesellschaftlichen Moral auf die hintergründigen Schrecknisse der akzeptierten Normalität hindeuten. Erst in den Sechzigerjahren und insbesondere im Zuge der Student/innenbewegung beginnt Kreisler sich expliziter politischen sowie jüdischen und exilbezogenen Themen zuzuwenden. Ein frühes Beispiel für eine solche komische Auseinandersetzung mit der Erfahrung von Entheimatung liefert das Lied „Ich fühl mich nicht zu Hause“ vom Album *Nichtarische Arien* aus dem Jahr 1966.³

Bereits der Albumtitel verdeutlicht, dass es sich bei der Perspektive der dort versammelten Stücke um eine dezidiert jüdische handelt.⁴ Die faschistische Diffamierung nicht-arischer Kunst als entartet erhebt Kreisler zum Merkmal seiner „Arien“. Damit liegt die Komik des Albumtitels zum einen in der ironischen „Selbstdiffamierung“ der eigenen Stücke, sie geht aber darüber hinaus: Die Bezeichnung der Chansons als „Arien“ ist erstens deswegen komisch, da Arien stets Teil eines größeren Werkes sind, ihr Charakter als Sologesangstücke also nur in

¹ Der Literaturwissenschaft galt die Analyse von Liedtexten zunächst als Methodenproblem. Die Analyse eines Liedtextes, der für sich genommen zur lyrischen Gattung gehört, basiert im Wesentlichen auf dessen „close reading“. Die Betrachtung der musikalischen Seite ist insbesondere da fällig, wo sie sich als signifikant fürs Liedganze erweist: Entscheidend ist vor allem das Zusammenspiel von Text und Musik. Für die Analyse können also Bemerkungen zum Arrangement, zur Instrumentierung, zur stimmlichen Darbietung usf. oder allgemein zur erzeugten Stimmung vonnöten sein. Als Primärtext gilt dann, wie Moritz Baßler mit seiner texttheoretischen Fundierung des Liedes als Forschungsgegenstand vorgeschlagen hat, die gespeicherte, wiederholt zugängliche Audioaufnahme, der die konkreten Phrasierungen und Klangmerkmale abbildet. Baßler: „Watch Out for the American Subtitles“, S. 280. Kreisler selbst hat seine Auffassung vom Vorrang des Textes vor der Musik ausgedrückt: „Der Autor und Kritiker Hans Weigel behauptete einmal, dass meine Texte der Musik bedürften. Das war ein Irrtum. Die Texte ohne Musik kann man lesen oder deklamieren, die Musik ohne Text ist schal, daher bedarf die Musik der Texte, das hat sich bei etlichen Lesungen bestätigt. Die Musik ist für mich ein Kunstmittel, um den Klang der Texte zu fördern [...]“ (LL 14) Es geht ihm also zentral um den Inhalt des Liedes als Ganzes, dem sich die Musik als „Kunstmittel“ dienstbar macht.

² Geiger: Musik in der politischen Kunst Georg Kreislers, S. 54.

³ Kreisler: *Nichtarische Arien*. Preiser Records 1967.

⁴ Dass ein jüdisches Moment in Kreislers Stücken nicht nur entdeckt, sondern zudem als kontroverses Novum aufgefasst wurde, belegt eine knappe Anekdote, die Kreisler in seiner Autobiografie schildert: „Ein Rundfunkredakteur fragte: ‚Sie singen auch jüdische Lieder? Darf man das jetzt wieder?‘ Was antwortet man da?“ (LL 152)

Relation zum Kontext (z.B. einer Oper) hervortritt. Eine für sich existierende Arie ist demnach ebenso ein Paradox wie eine reine Sammlung von Arien.⁵ Dies deutet zweitens darauf hin, dass der sachlich unpassende Begriff als komisches Wortspiel zum Adjektiv „nichtarisch“ auftritt. Das Adjektiv ist damit einerseits eine phonetisch kongruente, aber semantisch inkongruente Wortschöpfung zum Substantiv, das in seiner negierten Form den Arien (wie soeben gezeigt wurde: zurecht) einen nicht-„arienmäßigen“ Charakter attestiert. Andererseits, im eigentlichen national-sozialistischen Wortsinne, bestimmt das Adjektiv die vermeintlichen Arien als „rassisch“ undeutsch.

Derart macht Kreisler den Antisemitismus in der Kunstbetrachtung lächerlich, wie dieser etwa vom Opernkomponisten Richard Wagner in seiner judenfeindlichen Schrift „Das Judenthum in der Musik“ vertreten wurde. Darin urteilte dieser allgemein über „den Juden“, er sei „an sich unfähig [...], weder durch seine äußere Erscheinung, noch durch seine Sprache, am allerwenigsten aber durch seinen Gesang, sich uns künstlerisch kundzugeben [...]“. „⁶ Daher hätten Juden nur durch ausdrucks- und empfindungslose Nachahmung der „größten Genies“ überhaupt Musiker werden können.“⁷ Kreislers wortwitziger Titel suggeriert also, seine Stücke seien als entarisierte Opernsoli zugleich Überführungen deutschnationalen Kulturguts ins „Entartet-Jüdische“. Diese gegensätzliche Konstruktion entlarvt den Albumtitel als „ein an sich selbst Nichtiges, eine falsche und widersprechende Erscheinung“.⁸ So werden die dem Titel impliziten Kategorien dann auch von den enthaltenen Stücken und auf besondere Weise von „Ich fühl mich nicht zu Hause“ durchkreuzt.

Anders als die meisten Lieder Kreislers besteht die musikalische Begleitung des Stücks nicht allein aus seinem Klavierspiel, sondern aus Kontrabass, Akustikgitarre, Akkordeon, Geige und Vibraphon. Diese Instrumentierung und mehr noch die Harmonien bedienen sich an Klezmer und jüdischer Folkloremusik und weisen damit jeden Bezug auf die Arie der deutschen Oper von sich. Es ist derart auch auf musikalischer Ebene indiziert, dass ein spezifisch jüdischer Kontext aufgerufen ist.⁹ Das unterstreicht Kreisler zudem dadurch, dass er das Lied mit einem ange deuteten jiddischen Akzent singt sowie einzelne jiddische Worte gebraucht und

⁵ von Wilpert: Art. ‚Arie‘, S. 47: „(ital. *aria*, franz. *air* = Luft), [...], seit dem 17. Jh. dagegen meist das nicht strophisch gegliederte, reimlose, durch Wort- und Satzwiederholungen verbreiterte lyr. Sologesangstück mit Instrumentalbegleitung innerhalb eines größeren Werkes [...]“.

⁶ Wagner: Das Judenthum in der Musik, S. 11.

⁷ Wagner: Das Judenthum in der Musik, S. 13.

⁸ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 97.

⁹ In seinem Textband *Leise flehen meine Tauben* rubriziert Kreisler das Chanson unter der Überschrift „Die alten jüdischen Lieder“. Colin Beaven beschreibt die Musik des Chansons eloquent: „[...] Kreisler sings it with a Jewish accent, and uses many characteristics of Jewish folk music for added *verismo*: a steady heavy pulse, juxtaposition of stanzas in a minor key and a refrain in a major key, accentuated accidentals, repeated melodic phrases constructed antiphonally, with the overall effect of a lugubrious dance.“ Beaven: *Multiple Exile and Personal Integrity*, S. 140.

jüdische Namen nennt (in der transkribierten Textfassung ersichtlich an „Schlemihl“, „Mojsche Grün“ und „gesogt“). Das artikulierte Ich, welches sich nicht zu Hause fühlt, wird damit als zum Judentum gehörig erkennbar: Nicht ein wie auch immer geartetes Gefühl von Entfremdung oder mangelnder Beheimatung wird besungen, sondern sowohl die spezifisch jüdische, gewaltvoll erzwungene Entortung als auch das Leben in der Diaspora, in die die im Chanson auftretenden Verwandten verstreut sind. Ganz nach Kreislers Prinzip der Kontrastierung steht die musikalisch erzeugte Stimmung, die als leicht, beschwingt, ja geradezu fröhlich zu beschreiben ist, zur thematisierten leidvollen Erfahrung im Widerspruch. Die musikalisch immer gleich gestalteten Strophen und Refrains bilden auf ästhetischer Ebene eine Entsprechung zu der sich wiederholt einstellenden Erkenntnis, sich an den jeweils genannten Orten nicht zu Hause zu fühlen. Es gibt keinen abweichenden Mittelteil oder Variationen in der Instrumentierung. Die Komposition des Stücks ist damit auf eine potentielle Unendlichkeit angelegt, insofern sich immer weitere Strophen verfassen und an das Stück anhängen ließen.

Die Entheimung des artikulierten Ichs ist der Ausgangspunkt des Chansons, auf den das Ich reagiert: Sie tritt nicht erst ein, sondern ist zu Beginn bereits vorausgesetzt. Das Ich befindet sich im Nachexil und berichtet von Besuchen bei Verwandten in Berlin, New York und Buenos Aires sowie von einer Reise nach Israel, immer auf der Suche nach einem sich neu einstellenden Heimatgefühl, durch das das nomadische Ich wieder an einem Ort sesshaft werden könne. Obwohl jeder dieser Orte seine je eigenen Vorzüge hat, wird ein solches Gefühl von keinem von ihnen geweckt, sodass sich das Ich zuletzt resignativ wieder an seinem Herkunftsort ansiedelt. Die Rundreise beginnt bei der Schwester in Berlin:

Ich war bei meiner Schwester in Berlin.
 Sie will, ich soll auf immer zu ihr ziehen.
 Ihr Mann ist jetzt gestorben, ein Schlemihl,
 und hat ihr hinterlassen viel zu viel.

Sie hat a Wohnung, da ist alles drin,
 sie kennt die allerbesten Leut',
 doch ich sprach: Schwester, wenn ich ehrlich bin,
 mir macht das Leben hier ka Freud.

Ich fühl mich nicht zu Hause, zu Hause, zu Hause.
 Ich bin, soweit ich sehe,
 für dieses Leben zu primitiv.
 Ich fühl mich nicht zu Hause, zu Hause, zu Hause.
 Verzeih mir, wenn ich gehe,
 ich schreib dir bald ein' Brief. (LfmT 269)

Die Schwester ermutigt das Ich, dauerhaft zu ihr zu ziehen, da ihr Mann gerade gestorben ist. Den toten Schwager nennt das Ich einen „Schlemihl“, einen Pechvogel: Dessen „Pech“ liegt der Formulierung nach nun gerade darin, dass er gestorben ist. Mit dieser Parallelisierung von Tod und Pech entwickelt der Text

schon zu Beginn eine (vermeintlich) „unangemessene“ Rede über den Tod und akzentuiert so die Möglichkeit, im Weiteren ebenso unangemessen von anderen, der Sache nach tragischen Themen wie Heimatverlust und Exil zu handeln.

Die Vorzüge, die die Schwester zu bieten hat, sind die finanzielle Sicherheit, über die sie durch das große Erbe ihres Mannes („viel zu viel“) verfügt, außerdem der perfekt ausgestattete Wohnraum („a Wohnung, da ist alles drin“) sowie der Zugang zu angesehenen Gesellschaftskreisen („sie kennt die allerbesten Leut“). Obwohl das Ich diese Vorteile des Lebens bei seiner Schwester ihrem Gehalt nach anerkennt, verspürt es subjektiv einen Mangel: „wenn ich ehrlich bin, / mir macht das Leben hier ka Freud.“ Seine Ablehnung, die er nicht an den am Ort gegebenen Umständen festmacht, begründet er daher mit einem Mangel auf *seiner* Seite: „Ich bin, soweit ich sehe, / für dieses Leben zu primitiv.“ Er selbst sei nicht geeignet für „dieses“, d.i. ein erfolgreiches bürgerliches Leben, das bestimmten Konventionen folgt, denen es laut seiner Eigendiagnose nicht gerecht werde. Seine „Primitivität“, die es sich selbstironisch als Hindernis attestiert, will es offenbar nicht zugunsten bürgerlicher Kultiviertheit aufgeben. Also reist das Ich zum Bruder nach New York, der ebenfalls finanzielle Sicherheit bietet:

Dann fuhr ich zu mein' Bruder nach New York.
Der lebt dort schon seit Jahren ohne Sorg'.
Sein Umsatz ist pro Anno a Million,
und deshalb will er mich als Kompagnon.

Ja, den sein Business ist so gut wie Gold.
Ich hätt's auch gern für ihn geführt,
doch als ich endlich unterschreiben sollt',
da hab ich plötzlich klar gespürt:

Ich fühl mich nicht zu Hause, zu Hause, zu Hause.
Was gehen mich an die Yankees?
Auch wenn ich dabei Geld verlier,
ich fühl mich nicht zu Hause, und deshalb, mein Bruder,
auch wenn es ein Geschenk is,
ich laß das Business dir. (LfmT 269)

Das Geschäft des Bruders läuft so gut, dass er einen Partner benötigt. Obendrein handelt es sich um ein Gewerbe, das über außergewöhnliche konjunkturelle Sicherheit verfügt („so gut wie Gold“). Die Vorteile eines Lebens „ohne Sorg“ liegen fürs Ich zwar auf der Hand, doch stellt sich trotz aller Vorzüge in den USA kein Gefühl von Zuhause ein. Wieder steht das subjektive Gefühl zum objektiven Vorzug in einer Opposition, aus der das Gefühl dominierend hervorgeht. Dies wird im Refrain zusätzlich in der Frage „Was gehen *mich* an die Yankees?“ formuliert: Das Ich vermag in der neuen sozialen Umgebung keinen Bezug zu sich selbst herzustellen, sodass es gegen die Amerikaner/innen gleichgültig wird statt ein Interesse daran zu entwickeln, sich in die Gesellschaft einzuleben und anzupassen.

Auch am dritten potentiellen Wohnort in Argentinien ist materielle Sicherheit vorhanden:

Dann fuhr ich zu mein' Schwager, Mojsche Grün,
der wohnt in Buenos Aires, Argentin.
Er hat a Hazienda, sitzt am Pferd
und pflanzt sich die Bananen in der Erd'.

Und Señoritas gibt es schöne hier!
Ich hab mit vielen gleich frohlockt.
Doch als mein Schwager sagte: Bleib bei mir!
Da hab ich traurig zu ihm gesagt:

Ich fühl mich nicht zu Hause, zu Hause, zu Hause.
Was sollen mir Señoritas
und Sonnenschein und blaues Meer?
Ich fühl mich nicht zu Hause, zu Hause, zu Hause,
und jeder Cowboy sieht, daß
ich hier nicht hingehör. (LfmT 269f.)

Der in Buenos Aires ansässige Schwager Mojsche Grün verfügt über Grundbesitz, den er produktiv einsetzt. Für das Leben in Argentinien sprechen weiter die schönen „Señoritas“, denen das Ich offenkundig zugetan ist. Doch erneut stellt sich die Einsicht ein, dass das *Gefühl* der Beheimatung ausbleibt. Mit derselben Wendung wie im vorangehenden Refrain konstatiert das Ich, dass die vorgefundenen Vergnügungen nicht als dem eigenen Selbst entsprechend aufgefasst werden können: „Was sollen *mir* Señoritas / und Sonnenschein und blaues Meer?“ Das Ich kann die Freuden mit dem anderen Geschlecht, am guten Wetter und an der Naturschönheit nicht einfach derart genießen, dass es ihnen nachgeht: Das Heimatgefühl erscheint als die unterstellte Vorbedingung allen Lebensgenusses. Nur an einem Ort, an dem sich das Ich heimisch fühlt, könnte es diese Freuden längerfristig genießen. Am Ende jeder Strophe steht damit ein „sich unmittelbar hervortretende[r] Widerspruch“:¹⁰ Die zuvor benannten Vorzüge werden durch die Wahrnehmung des Mangels an Heimatgefühl pointenartig und abrupt zunichte gemacht. Jeder Vorzug erweist sich so als „etwas sich sofort in sein Gegenteil Verkehrendes“, als „etwas unmittelbar sich selbst Vernichtendes“,¹¹ insofern der Vorzug ohne Heimatgefühl kein Vorzug mehr ist. Der Refrain unterstreicht die Offensichtlichkeit der Nicht-Zugehörigkeit des Ich. Selbst an seinem Äußeren werde die Fremdheit für jeden „Cowboy“ augenfällig: „und jeder Cowboy sieht, daß / ich hier nicht hingehör.“

Die vierte Strophe nimmt nun eine Wendung, insofern sie mit der Gewissheit eingeleitet wird, dass das Ich den Ort gefunden habe, der ihm entspreche:

Doch plötzlich wußte ich, wo ich hingehör.

¹⁰ Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse III, S. 113f.

¹¹ Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse III, S. 113f.

Ich nahm das nächste Schiff zum Mittelmeer
und fuhr in großer Eile und sehr fidel
in meine wahre Heimat: Israel!

Doch das war leider überhaupt nicht schlau.
Hier gibt mir niemand ein' Kredit.
Und was versteh denn ich von Ackerbau?
Und alle reden nur Ivriith.

Ich fühl mich nicht zu Hause, zu Hause, zu Hause.
Ich spür's in allen Poren,
auch wenn ich hier zu Hause bin,
ich fühl mich nicht zu Hause, zu Hause, zu Hause.
Ich hab hier nichts verloren.
Und wo soll ich dann hin? (LfmT 270)

Das Chanson-Ich verspricht sich nun die Einlösung des Ideals der Äquivalenz von Ort und Mensch, demnach die Beschaffenheit eines Ortes zur Identität des Individuums zu passen habe. Nur bei der Empfindung einer solchen realisierten Entsprechung kann das Subjekt von einer *Wahl*heimat als seiner „*wahre[n]* Heimat“ sprechen.¹² Das Ich hofft, diese nun in Israel vorzufinden. Es macht sich „in großer Eile und sehr fidel“ auf den Weg dorthin, obwohl an diesem Ort gerade *keine* materiell fürsorglichen Verwandten auf ihn warten. Auf das Leben mit Angehörigen, so wird deutlich, kommt es dem Ich bei der Erlangung des Heimatgefühls nicht (mehr) an. Stattdessen erhält die Vorstellung der idealen Einheit von Ort und Mensch in Israel eine besondere Verheißung, insofern das Ich seine jüdische Religionszugehörigkeit als den Garanten für sein Zugehörigkeitsgefühl zum Staat Israel begreift. Seine jüdische Identität, so meint es, habe sich „natürlicherweise“ in einem Wohnsitz in Israel auszudrücken.

Bald folgt die Ernüchterung: „Doch das war leider überhaupt nicht schlau.“ Die fehlende materielle Sicherheit stellt sich jetzt als Problem heraus: „Hier gibt mir niemand ein' Kredit.“ Dass ihm kein Darlehen anvertraut werde, referiert auf das antisemitische Klischee vom jüdischen Geiz und erbringt dessen im jüdischen Witz geläufige Ironisierung, durch die das judenfeindliche Ressentiment der Lächerlichkeit preisgegeben wird. In der textimmanenten Realität des mittellosen Ichs wird die fehlende Existenzgrundlage jedenfalls zum ausschlaggebenden Grund, in Israel nicht heimisch werden zu können. Aus dem Mangel an Geld folgt die Notwendigkeit, den einzig vorhandenen Besitz, die eigene Arbeitskraft, für einen Lohn zu verkaufen, doch dabei tritt erneut ein Hindernis auf: „Und was versteh denn ich von Ackerbau?“ Das fehlende Wissen über die Agrarwirtschaft, die als einzige berufliche Option erwogen wird, ironisiert die Idealisierung des Ackerbaus unter den jüdischen Siedlern zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts sowie in der Kibbuzbewegung. Deutlich wird, wie das Chanson auf den *Diskurs*

¹² Vgl. Kapitel 2.1

um den jüdischen Witz Bezug nimmt:¹³ Das als jüdisch identifizierte Witzmerkmal der Selbstironisierung und -kritik wird anhand der beiden als eigentümlich jüdisch verstandenen Themen aufgerufen.

Weiter nennt das Ich einen letzten Grund, sich nicht in Israel niederzulassen: „Und alle reden nur Ivrit.“ Damit rekurriert der Text auf die Sprachproblematik, mit der sich die nach Israel Eingewanderten auseinandersetzen mussten und die Schalom Ben-Chorin in seinem Essay „Sprache als Heimat“ beschrieben hat: Jahrhundertlang nur als Sprache des Gebets, des Studiums, teilweise der Dichtung und des Briefverkehrs zwischen Juden verschiedener Muttersprachen verwendet, wurde die hebräische Sprache bei Israels Staatsgründung als „neues Verständigungsmittel“ wiederbelebt.¹⁴ Mit der Konventionalisierung einer einheitlichen Verständigungsweise wurden zum einen die Sprachunterschiede zwischen den Juden verschiedener sprachlicher Herkunft überwunden. Zum anderen, so argumentiert Ben-Chorin, sei die von der junghebräischen Bewegung verordnete Einführung des modernen Hebräisch, Ivrit, zurecht erfolgt,

denn erst durch die Wiedererweckung der hebräischen Sprache konnten die Rückkehrer in das Land Israel ihre volle Identität erlangen und etwas von der Fremdheit abbauen, die zwischen den Juden so verschiedener Herkunftsländer und Muttersprachen bestand.¹⁵

Hier begründet Ben-Chorin die identitätsstiftende Funktion der Sprache: Die im religiösen Sinne als „Rückkehrer“ bezeichneten Einwanderer hätten nur durch die gemeinsame Sprache „ihre volle Identität erlangen“ können. Erst im kollektiven Gebrauch der hebräischen Sprache vergegenständlicht sich nach Ben-Chorin das jüdische Selbstbild vollends. Das Lied-Ich macht eine davon abweichende Erfahrung: In der Erwartung, das Leben in Israel entspreche ohnehin seiner jüdischen Identität, ist es ausgerechnet die Sprache, die ihm eine Rolle als Außenseiter zuweist.

Wie Ben-Chorin in seinem Essay weiter ausführt, wurde die deutsche Sprache in Israel im Laufe der Dreißiger- und Vierzigerjahre einem von den Nationalsozialist/innen verursachten Hass ausgesetzt, den er mit der „tragische[n] Verwechslung von Staat und Sprache“ erklärt.¹⁶ Mit diesem Widerwillen gegenüber der deutschen Sprache sahen sich die Geflüchteten aus Nazideutschland konfrontiert, die das Hebräische erst zu lernen hatten und für die ihre Muttersprache also nicht von Nutzen war. Dem Diskurs um die Sprache als portative Heimat des Schriftstellers hat Alfred Polgar etwa die alltagspragmatische Nutzlosigkeit der Erstsprache im fremdsprachigen Raum entgegengehalten:

Im fremdsprachigen Land wird die eigene, die Muttersprache – sonst war sie Haus und Heim, Sicherheit verbürgend, Wärme und, in ihren Grenzen, das himmlische Gefühl der

¹³ Vgl. Kapitel 3.3

¹⁴ Ben-Chorin: Sprache als Heimat, S. 33f.

¹⁵ Ben-Chorin: Sprache als Heimat, S. 37.

¹⁶ Ben-Chorin: Sprache als Heimat, S. 37.

Grenzenlosigkeit – zum Gefängnis, aus dem auszubrechen auch bei größter Wendigkeit und Geschicklichkeit nur schwer gelingen will.

Was Gerüst war einer herrlich weit gespannten Welt, schrumpft ein zu engenden Gitterstäben. (KS1 220)

Vor diesem spezifischen Sprachproblem steht das Ich in Kreislers Chanson, das kein Ivrit spricht und deswegen in Israel Verständigungsprobleme hat. Es ergibt sich folglich, dass beim Aufenthalt in Israel die Begründungsweise der Abreise umgedreht ist: *Für* das Leben in Israel spricht die *subjektive* Annahme, als Jude eigentlich dorthin zu gehören; *gegen* das Leben in Israel sprechen die *äußeren* Gründe, sich weder ökonomisch behaupten noch sich sprachlich verständigen zu können.

Im darauffolgenden Refrain hält das Ich deswegen nurmehr widersprüchlich an seiner Zugehörigkeit fest: „Ich spür's in allen Poren, / auch wenn ich hier zu Hause bin, / ich fühl mich nicht zu Hause, zu Hause, zu Hause.“ So konstruiert das Ich den Widerspruch eines Ortes, der zwar Heimat ist, aber weder Heimatgefühle erzeugt noch sonst einen Grund für den Verbleib aufweist: „Ich hab hier nichts verloren.“ Damit bestätigt das Ich zugleich seine jüdische wie seine individuelle Identität, die in einem antagonistischen Verhältnis zueinander stehen: Als Jude *ist* er seinem Verständnis nach in Israel zu Hause, als Individuum *fühlt* er sich dort jedoch nicht zu Hause. Das Beharren auf der eigenen Subjektivität als dem handlungsleitenden Maßstab verunmöglicht die Auflösung der Heimatproblematik in einer Entscheidung zwischen Diaspora und Israel.

Sind damit alle potentiellen neuen Heimatorte erprobt worden, stellt sich vorerst Ratlosigkeit ein: „Und wo soll ich dann hin?“ Da sich keiner der Orte, die begründeterweise als Wohnorte in Frage kamen, bewähren konnte, verbleibt nur noch der vormalige Herkunftsort:

So kam ich voller Unglück und voll Glück
in mein geliebtes Städtel hier zurück.
Der Umgang ist mit mir zwar sehr verpönt,
man hat sich an mein Wegsein schon gewöhnt.

Jetzt heißt es: Tiefgeduckt und mißgetraut!
Und wer nicht mitmacht, der macht mit.
Jetzt werd ich von der Seite angeschaut
und krieg symbolisch einen Tritt.

Jetzt fühl ich mich zu Hause, zu Hause, zu Hause.
Im Ausland nur zu sitzen,
war auf die Dauer ungesund.
Denn hier bin ich zu Hause, zu Hause, zu Hause.
Hier kann man mich benützen,
und hier geh ich zugrund. (LfmT 270f.)

Da der Herkunftsort eben der Ort ist,¹⁷ von dem das Ich einst ausgeschlossen wurde, kommt es dort mit gemischten Gefühlen, „voller Unglück und voll Glück“, an. Das ausgrenzende Verhalten der dort lebenden Menschen setzt sich auch nach der Rückkehr fort, der soziale Umgang mit dem Remigranten gilt als „verpönt“. Seine Abwesenheit ist derart zur Normalität geworden, dass die Rückkehr als Störung empfunden wird. Die skeptischen Beobachtungen nimmt das Ich als symbolische Gewalt wahr. So wird gerade das *passive* Verhalten der Mitmenschen zur *aktiven* Ausgrenzung. Dennoch: „Jetzt fühl ich mich zu Hause, zu Hause, zu Hause.“ Es gibt kein positives Argument, das für diesen Ort als gewählte Heimat spricht, außer dass es sich um den Ort handelt, an dem das Ich ungewähltermaßen einmal zu Hause war und an dem es die Erfahrungen von Ausgrenzung und Diskriminierung schon immer machen musste: Diese Erfahrungen waren stets mit dem Zuhause verbunden, das nie ein positiv empfundener Ort war, sondern gerade mit seinen negativen Erfahrungen das Gefühl des Zuhause-Seins stiftet: Von Geburt an, bis Flucht und Exil unumgänglich wurden, hatte sich das Ich an diesen nicht ausgesuchten Ort mit seinen nicht ausgesuchten Umständen eingewöhnt und angepasst, sodass der Ort auch jetzt mit seinen *alltäglichen Gewalterfahrungen als Heimat* empfunden wird.

So erfährt das Ich den Widerspruch, dass ausgerechnet die altbekannten Ausgrenzungsmechanismen vonnöten sind, um sich zu Hause zu fühlen.¹⁸ Die Pointe des Liedes besteht somit darin, dass das Ich die Heimat nicht entgegen, sondern gerade *aufgrund* ihrer negativen Seiten *als* Heimat affirmiert und deswegen das resignative Fügen in die ihm von außen zuge dachte Rolle den Vorzügen des Auslands vorzieht. Während also der Zweck, ein Zuhause zu finden, an dem es sich gut leben lässt, in einen Widerspruch zum Schluss des Ichs gerät, sich an einen Ort der Ausgrenzung und des Hasses niederzulassen, – mit Hegel gesprochen: in einen „Widerspruch, durch den [...] der Zweck in seiner Realisation sich selbst um sein Ziel bringt“,¹⁹ – so ist die Pointe gerade darin zynisch, dass der vom Ich primär verfolgte Zweck, nämlich ein Gefühl der Beheimatung zu empfinden, letztlich auf eben diese Weise aufgeht.

Colin Beaven bezeichnet das Chanson daher als eine „parody of a *Bildungsroman*“,²⁰ in dem der Protagonist ja für gewöhnlich eine wie auch immer geartete produktive Entwicklung durchmacht und etwa seinen Eintritt in die Gesellschaft vollzieht. Hier werden hingegen Stationen abgeschritten und Optionen geprüft; das Ich macht eine negative Entwicklung durch, deren fataler Schluss als eine Strategie des Sich-Abfindens affirmiert wird. Zu diesem Schluss gehört die im-

¹⁷ Die Verwendung des Wortes „Städte!“ erweckt den Anschein, es sei eine vorrangig von Juden bewohnte Siedlung im Osteuropa vor dem Zweiten Weltkrieg gemeint. Die in *Leise flehen meine Tauben* gewählte Schreibweise „Städte!“ statt „Shtetl“ markiert aber eine Differenz, die verdeutlicht, dass der Ort nicht als jüdisches Shtetl gedacht ist, sondern dass die Ausdrucksweise lediglich den jiddischen Akzent des Texts unterstreichen soll.

¹⁸ Vgl. Kapitel 2.1

¹⁹ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, S. 527.

²⁰ Beaven: *Multiple Exile*, S. 141.

mobile Auffassung vom Zuhause: Das Ich kann keinen anderen Ort als die *eine* Heimat zur eigenen machen, die durch den gefühlsmäßigen Bezug eines Individuums zu einem geografischen Ort bestimmt ist. Diese Heimat ist im Chanson der Ort der Kindheit. Daran, dass es für das Heimatgefühl erheblichen Schaden an der eigenen Person in Kauf nimmt, wird die Selbstironie des Ichs erkennbar. Diese deutet sich schon zu Beginn an, wenn es gesteht, für das Leben bei der Schwester in Berlin „zu primitiv“ zu sein. Am Schluss *entspricht* also die Primitivität des Heimatortes seiner eigenen Primitivität. So verwirklicht sich schließlich das Heimatgefühl: Ort und Figur gehen eine *negative Symbiose* ein.

Forschungsmeinungen

Guy Stern und Dorothy Wartenberg nennen „Ich fühl mich nicht zu Hause“ einen beispielhaften Text für die nach 1945 verfasste Exilliteratur, d.i. für die Literatur des Nachexils. Sie erkennen im Text das zentrale Merkmal, das sie für diese Literatur veranschlagen: „Der lebenslängliche Aufenthalt im Exil wird Symbol totaler Entwurzelung.“²¹ Dieser Satz ist auf die Füße zu stellen: Schließlich ist das Exil nicht Symbol, sondern Lebensrealität; umgekehrt, die Metapher der Entwurzelung steht als Symbol fürs Exil. Stern und Wartenberg attestieren Kreisler, er habe mit diesem Stück als einer der ersten erkannt, dass der Exilant weder im Exil noch in der alten Heimat wirklich Wurzeln schlagen könne.²² Die Textbefunde zeigen allerdings etwas anderes: Das Ich ist bemüht, an einem *neuen* Wohnort Wurzeln zu schlagen und dort das Gefühl von Zugehörigkeit herzustellen. Daran scheitert es und kehrt resignativ zu seinen ihn schädigenden Wurzeln zurück, die es, anders als seine Verwandten, *nicht* loszuwerden vermag.²³ Der düstere Witz des Liedes besteht darin, dass das Ich emotional an seinen Wurzeln festhält: Die negativen Erfahrungen am Herkunftsort verursachen gerade keine Entwurzelung, sondern werden als *Inbegriff des Zuhauses* hingenommen. Der Text handelt damit von der Wucht, die die Heimat, der Ort der Sozialisation, gegenüber dem Subjekt zu entfalten vermag: Zurück am Herkunftsort fühlt sich das Ich endlich zu Hause, es weiß in der vertrauten Umgebung erneut einen Bezug zu sich herzustellen. Das Ich kehrt nicht zum Heimatort zurück, weil es dort ein besonders gutes Leben zu führen weiß, sondern weil es in der eigenen Benützung durch andere gespiegelt bekommt, es „gehöre“ an diesen bestimmten Ort: Nur am Heimatort ist seine individuelle Identität voll realisiert.²⁴

Diese Ansichten des Ichs lassen sich anhand des Textes zwar kritisieren, der Text selbst allerdings kritisiert sie nicht explizit. Als eine solche ausdrückliche

²¹ Stern/Wartenberg: Flucht und Exil, S. 122.

²² Stern/Wartenberg: Flucht und Exil, S. 122.

²³ Der irrtümliche Befund Sterns und Wartenbergs findet seine Entsprechung in der fehlerhaften Titelnennung „Ich *bin* hier nicht zu Hause“. Hervorhebung P.W.

²⁴ In Einklang damit erklärt das *Historische Wörterbuch der Philosophie*, Heimweh werde „vorzüglich vom Einzelnen erlitten [...], der dorthin will, wo er sich zu Hause weiß, d. h. in die Umwelt, die ihm unverändert und unverloren geblieben ist und mit der er sich identifizieren kann [...]“. Gerschmann: Art. „Nostalgie“, S. 934f.

Kritik am Chanson-Ich liest wiederum Colin Beaven den Text: Die Einstellungen des Ichs seien im Chanson auf eine von Beaven nicht näher benannte Art ausgestellt, durch die sie ihrerseits zum Gegenstand der Satire würden:

[...] the song shies aspersions at the complaisant Jewish underdog. In thrall to received „wisdom“ about what constitutes Jewish identity, with its restless pursuit of home and its willingness to allow an inferiority complex to determine the nature of its relations with Gentiles, he foregoes several opportunities to share his relatives' good fortune. Yet the views of the narrator himself are themselves part of the satire; his dissatisfaction with Israel as the promised land debunks the myth that the Jews have a solution to their problems within their grasp.²⁵

Beaven erkennt im Text eine abfällige Haltung gegenüber dem Typus des entgegenkommenden jüdischen Außenseiters, der sich ganz seiner vermeintlichen „Weisheit“ darüber verschrieben habe, worin jüdische Identität bestehe: Weil er diese in seinem fortwährenden Streben nach Heimat sowie in seinem Unterlegenheitskomplex gegenüber Nichtjuden ausmache, verzichte er auf den ihm angebotenen Reichtum seiner Verwandten. Durch seine ständigen Ortswechsel suche er seine jüdische Identität immer wieder aufs Neue in der Wirklichkeit zu bestätigen, um so die ungreifbare Kategorie der Identität wahrzumachen. Die *jüdische* Identität des Ichs wird jedoch allein in der vierten Strophe explizit handlungsleitend, als der Protagonist auf die Idee kommt, nach Israel zu ziehen. An den anderen Orten ist es hingegen die *individuelle* statt kollektive Identität, anhand derer er die Frage zu beantworten sucht, wo *er* denn hingehöre: Die nicht eingelöste Identität drückt sich in Berlin, New York und Buenos Aires im praktischen Gefühl aus, dort nicht zu Hause zu sein, während bei der Abreise aus Israel das Moment jüdischer Identität noch widersprüchlich bestätigt wird. Daran, dass sich das Ich erneut an seinem Herkunftsort niederlässt und die Wohnortsuche auf diese Weise beendet, wird zuletzt deutlich, dass es ihm nicht um die unabschließbare Heimatsuche als Moment jüdischer Identität geht. Weiter interpretiert Beaven die Unzufriedenheit des Protagonisten in Israel als allgemeine Textaussage: Weil sich das Ich in Israel nicht heimisch fühlt, sei dadurch der Mythos entlarvt, Israel sei die Lösung aller jüdischer Probleme. Dabei entscheidet sich das Ich ja nicht aufgrund spezifisch jüdischer Probleme, sondern aufgrund fehlenden Besitzes, aufgrund seines Sprachdefizits und der fehlenden Berufsexpertise gegen das Leben in Israel. Ein allgemeines Urteil über Israel kommt also, anders als Beaven suggeriert, im Stück nicht vor.

Kreislers Deutungseinwände: „Es war plötzlich ein hurrapatriotisches Lied“

Auf Grundlage dieser Analyse sind auch Äußerungen, die Kreisler selbst über sein Lied tätigte, kritisch zu prüfen. So betont er in einem Brief vom 17. Oktober 2004 gegen den abschließenden Befund den allgemeinen Gehalt seines Liedes:

²⁵ Beaven: Multiple Exile, S. 141.

Ich verstehe nicht, was Sie mit dem Satz meinen: „Ich habe Ihr Lied ‚Ich fühl mich nicht zu Hause‘ wortwörtlich genommen, so zwanghaft kann nur ein Analytiker sein.“ Was meinen Sie damit? Ich habe das Lied doch wortwörtlich gemeint. Es ist genau das Schicksal der Diasporajuden nach Hitler, dass sie sich nirgends zu Hause fühlen können, auch nicht in Israel. Aber irgendwo müssen sie leben, also nehmen sie den Antisemitismus hin, solange es geht.²⁶

Kreisler konstatiert den realistischen Gehalt seines Textes und verteidigt diesen gegen etwaige Fehldeutungen.²⁷ Thema seines Stückes sei „das Schicksal der Diasporajuden nach Hitler“, die er von den Juden in Israel unterscheidet. Der in der jüdischen Philosophie und Theologie z.T. verschiedentlich gefasste Begriff der Diaspora taucht bei Kreisler also zunächst in einem allgemeinen Sinne auf, bezogen auf alle Juden außerhalb Israels. Kreisler fokussiert gleichwohl das Spezifische der Situation „nach Hitler“: Wer vor dem deutschen Nationalsozialismus in der Diaspora lebte und dem zionistischen Projekt nach dem Ende Nazideutschlands skeptisch oder ablehnend gegenüberstand, sei nun auf verschärfte Weise entheimatet.

Die Diaspora, spezifischer: die Galut,²⁸ ist als *religiöse Gegenposition* zum Zionismus zu verstehen, der „eine nationale jüdische Heimstätte in Palästina zu begründen“ suchte, „die ebenfalls die Entbehrenungen der Galut beenden sollte.“²⁹ Es handelt sich also um abweichende innerreligiöse Auffassungen zum religionshistorischen Narrativ:

Galut ist danach eine von Gott über das sündige und ungehorsame Volk verhängte Strafe, die gleichzeitig die besondere Auszeichnung des auserwählten Volkes bezeugt und einen Hinweis auf den Messias liefert, der das Volk erlösen und zurück nach Erez Israel führen wird. Galut kann danach also nicht von den Menschen autonom beendet werden.³⁰

²⁶ Kreisler: Doch gefunden hat man mich nicht, S. 287f.

²⁷ Dass es sich bei dem Chanson um ästhetisch verfremdete autobiografische Erfahrungen Kreislers handelt, gibt dieser in einem seiner Erinnerungstexte zu erkennen: „Einer meiner zahlreichen Cousins, den es nach Brasilien verschlagen hatte, kam nach New York auf eine kurze Geschäftsvisite. ‚Du wohnst in einer schrecklichen Gegend‘, sagte er, ‚dort wohnt man nicht. Du siehst furchtbar aus, abgemagert, nervös. Folg mir, ich bin zwanzig Jahre älter als du, hör auf mit deiner Musik, das ist kein Geschäft. Ich ernenne dich zu meinem Repräsentanten in New York, dann wirst du anständige Geschäfte machen, heiraten, ein Mensch sein.‘ ‚Ich weiß nicht, wovon du redest‘, antwortete ich.“ Kreisler: Doch gefunden hat man mich nicht, S. 120. Einen anderen Vetter, so schildern Fink und Seufert, verschlug das Exil nach Shanghai. Dort arbeitete er für eine Import-Exportfirma. Auch dieser habe nur wenig Verständnis für den Lebenswandel Kreislers aufgebracht. Fink/Seufert: Georg Kreisler gibt es gar nicht, S. 151.

²⁸ Meyer: Über Galut, S. 65: „Ganz anders als mit dem Begriff Exil oder dem neuzeitlichen Verständnis des aus der Septuaginta stammenden Begriffs Diaspora war und ist mit Galut eine ungeteilte und unteilbare jüdische Erfahrung aufgerufen, die bereits mit der Übersetzung an Präzision verliert.“

²⁹ Bauer: Exil und Galut, S. 38.

³⁰ Bauer: Exil und Galut, S. 38.

Die Entscheidung zwischen dem Leben in der Galut oder im „gelobten Land“ wird so zur Glaubensinterpretation des Einzelnen. Wer strikt gläubig in der Galut lebt, hat keine Verwurzelung am jeweiligen Lebensort zum ideellen Anliegen, sondern behält den Blick aus der Distanz insofern auf Israel gerichtet, als das religiöse Narrativ bei Ankunft des Messias eine Rückkehr des jüdischen Volkes in das gelobte Land vorhersagt. Somit ist die Galut zusätzlich von der Entortung durchs politische Exil abzugrenzen, das eben auch dann eine *individuelle* Erfahrung bezeichnet, wenn das Individuum aufgrund einer Gruppenzugehörigkeit verfolgt wird. Der Galut-Begriff beinhaltet dagegen die religiöse Erklärung der jüdischen Verstreung: Der Mensch in der Galut weiß einen religiösen Grund für sein Leben außerhalb Israels, strebt also auch nicht nach ideellem Heimisch-Werden an seinem Lebensort, sondern findet sich mit den Umständen an seinem Wohnort ab, indem er sich die eigene Rolle innerhalb der großen Geschichte des Judentums vergegenwärtigt. Diese Auffassung ist die „Bejahung der Galut als einem theologisch begründeten Identitätsmerkmal des jüdischen Daseins in der Geschichte“, ³¹ so Markus Bauer. Da der *einzelne* Mensch faktisch nicht verstreut leben kann, er seinen Lebensmodus folglich nur dann als Galut begreift, wenn er sich in prinzipieller Identität mit den über die Welt verstreut lebenden Juden wähnt, ist das Bekenntnis zum Leben in der Galut zuerst durch die Selbstverortung im transgenerationalen *Kollektiv* der Religionsgemeinschaft bestimmt.

Kreislers Verallgemeinerung, sein Lied behandle „genau das Schicksal der Diasporajuden“ wird nun fraglich: Schließlich liefern die Verwandtenfiguren ja durchaus Beispiele erfolgreicher Niederlassungen. Offenbar war es ihnen möglich, sich an einem Ort anzusiedeln, an dem sie wirtschaftlichen Erfolg haben und eben nicht „zugrund“ gehen. Darüber hinaus vermag das Ich als Diasporajude seine Wurzeln in der Heimatstadt eben nicht abzuschütteln, müsste also gleichzeitig verstreut *und* verwurzelt sein. Handlungsleitend für das artikulierte Ich sind keine religiösen Überlegungen, sondern sein praktisches Gefühl, das ihm als Begründung hinreichend ist. Das Ich agiert vor dem Hintergrund der Gegensätzlichkeit, dass es seine Perspektive aufgrund nationalsozialistischer Verfolgung und fortbestehendem Antisemitismus zwar als notwendig jüdische weiß, zugleich aber nicht orthodox gläubig ist und sich bei seiner Heimatsuche als jüdischer Einzelgänger begreift, d.h. gleichzeitig in Identität *und* Differenz zum Religionskollektiv.

Auch in künstlerischen Interpretationen wurde recht frei mit dem Text verfahren. Im Rahmen eines Workshops am 29. November 2007 in Berlin lieferte Kreisler selbst eine knappe Interpretation des Chansontexts, um dabei eine Fremdinterpretation seines Liedes zurückzuweisen:

Das Lied *Ich fühl mich nicht zu Hause* – es handelt ursprünglich von einem geflüchteten Juden, der sich erst wieder zu Hause fühlt, wenn er wieder in dem Shtetl ist, das ihn seinerzeit verfolgt hat, und sonst auf der Welt nirgends – wurde einmal so gebracht, dass er

³¹ Bauer: Exil und Galut, S. 38.

sich nur in Israel zuhause fühlt. Es war plötzlich ein hurrapatriotisches Lied für Israel. Da bin ich eingeschritten, als ich das hörte, und habe meine Zustimmung verweigert. Das war eine Verfremdung, die nicht ging.³²

Noch ausführlicher äußert er sich im oben bereits zitierten Brief zu diesem Sachverhalt:

Vor 20 oder 30 Jahren (in meinem Alter nimmt man das nicht so genau) hat ein israelischer Sänger in Österreich das Lied so bearbeitet und aufnehmen wollen, dass er gesungen hat: „Ich fühl mich nicht zu Hause, mich zieht's nach Tel Aviv.“ Und bei der Strophe über Israel hat er singen wollen: „Denn hier bin ich zu Hause und nicht die PLO.“ Ich habe diese Version rechtzeitig verhindert und bin dafür von dem österreichischen Juden Gerhard Bronner als „heimatloses Arschloch“ beschimpft worden, wobei Bronner selbst damals in Wien gelebt hat und jetzt in Florida lebt, keineswegs in Israel.

Es ist ein altes und umstrittenes Thema [...]. Für mich sind die Juden kein „Volk“, wie es da und dort behauptet wird. Die Israelis sind ein Volk, aber zu diesem Volk gehören auch die israelischen Araber und Christen, die dort leben. Aber das Judentum ist nichts anderes als eine Religion. Mit einem persischen Juden habe ich ebenso wenig gemeinsam wie ein deutscher Katholik mit einem brasilianischen Katholiken. Uns verbindet die Religion, ansonsten kommen wir aus total verschiedenen Kulturkreisen. Gut, bei Juden kommt noch der gemeinsame Kampf gegen den Antisemitismus dazu, den wir gemeinsam bekämpfen, aber das ist dann auch schon alles.³³

Hier dementiert Kreisler die Vorstellungen von Volk und Religion als Kollektive mit positiv bestehenden Gemeinschaftlichkeiten. Das Volk fasst Kreisler als die Gesamtheit jener Menschen, die unter einer gleichen staatlichen Herrschaft stehen, und grenzt es damit von der Religionsgemeinschaft ab. Stattdessen profiliert er den Kulturkreis als die ausschlaggebende Gemeinsamkeit zwischen Menschen. In der Diaspora verfüge die jüdische Religion zwar über keinen gemeinsamen kulturellen Rahmen, bezöge aber eine besondere Gemeinsamkeit aus der Judenfeindlichkeit, mit der alle Juden von außen konfrontiert werden. Aus den eigenen Erfahrungen mit dem radikalen Nationalismus der Nazis leitet Kreisler eine grundsätzliche Ablehnung jedes positiven Bezugs auf einzelne Nationalstaaten ab, von denen er auch Israel und sein aus Staatsbürger/innen bestehendes Volk nicht ausnimmt.³⁴ Über diesen Punkt, so schildert Kreisler, geriet er in einen Dissens mit Gerhard Bronner, der Kreislers angedeutete Kritik eines israelischen Patriotismus

³² Zitiert nach: Herzfeld: Kreisler, zum Gegenstand gemacht, S. 87. Das Zitat entstammt dem Transkript eines Mitschnitts des Kreisler-Workshops am 29. November 2007, bei dem Georg Kreisler selbst anwesend war.

³³ Kreisler: Doch gefunden hat man mich nicht, S. 288.

³⁴ Kreisler: Doch gefunden hat man mich nicht, S. 198: „In einem jüdischen Land gibt es ja keine Juden, sondern israelische Staatsbürger. Der den Juden eigene Patriotismus fällt weg, denn es ist ja keine Kunst, im eigenen Land patriotisch zu werden. Patriotisch sein heißt für einen Juden jüdisch-deutsch, jüdisch-französisch, jüdisch-amerikanisch denken, das ist es, was die Juden auszeichnet, die Symbiose.“ Hier relativiert Kreisler also seine grundsätzliche Patriotismuskritik, indem er die Doppelidentifikation als die spezifisch jüdische Weise herausstellt, Religion und Nationalität in der eigenen Identität zusammenzudenken.

als Ausweis dessen negativ verstandener Heimatlosigkeit verunglimpft. Kreislers Replik, in der er darauf hinweist, dass Bronner selbst nicht in Israel lebe, zeugt von zwei verschiedenen Ebenen, auf denen die Streitpartner die Heimat ansiedeln: Bronner rekurriert auf Israel als ideelle Heimat aller Juden, unabhängig von deren Wohnort, und ähnelt damit dem Chanson-Ich in dem Moment, als es mit eben dieser Vorstellung und der Hoffnung auf ihre reale Einlösung nach Israel reist. Kreisler wiederum verweist Bronner auf dessen faktischen Lebensort: Er nimmt Heimat hier nicht als einen ideellen, sondern als den geografischen Ort, an dem man lebt: als das Zuhause.

6.3 Zweifel am demokratischen Geiste der Gesellschaft – „Weg zur Arbeit“ (1968)

Kreislers Stück „Weg zur Arbeit“ stammt aus dem Jahr 1968 und ist erstmals auf der gemeinsam mit Topsy Küppers aufgenommenen Schallplatte „Die heiße Viertelstunde“ erschienen. Zu größerer Bekanntheit gelangte aber die Aufnahme, die 1980 auf dem dritten Teil von Kreislers Kompilationsreihe *Everblacks* veröffentlicht wurde.¹ In der für diesen Tonträger eingesprochenen Ansage konstatiert Kreisler, dass dem Lied die Qualität der Wahrhaftigkeit eigne, da sie sich in den Reaktionen auf das Stück offenbart habe:

Im Jahre 1968 schrieb ich ein politisches Lied, das auf sehr viel Widerspruch stieß. Das tun politische Lieder immer dann, wenn sie wahr sind. Und wenn Sie, lieber Hörer, schon älteren Jahrgangs sind, dann werden Sie wissen, dass dieses Lied heute noch wahr ist: Weg zur Arbeit.²

Kreisler schließt hier aus der Polarisierung der Rezeption auf die Wahrheit des Chansons: Der rein quantitativ gefasste Protest wird unabhängig vom Inhalt der erhobenen Einsprüche zum Beleg für die Stichhaltigkeit des Textes. Die kritischen Urteile werden damit schon durch den tautologischen Verweis auf diese selbst zurückgewiesen. Die Kritik sei schlichtweg ins Gegenteil zu kehren, um zu ihrem wahren Gehalt zu gelangen.³ Um diesen aber wiederum *bezeugen* zu können, sei ein bestimmtes Alter vonnöten. Die als Qualitätsmerkmal beanspruchte *Wahrheit*

¹ In einer der für die Platte eingesprochenen Ansagen erklärt Kreisler seine Wortschöpfung „Everblack“: „Evergreens sind ja bekanntlich Schlager, die zwar für den Tag geschrieben, sich aber dann wider Erwarten jahrelang gehalten haben. [...] Und so habe auch ich mit viel Glück in den Fünfziger- und Sechzigerjahren einige Lieder geschrieben, die heute noch vom Publikum verlangt und gerne gehört werden. Und da viele dieser Lieder etwas makaber, also dem sogenannten schwarzen Humor zuzuteilen sind, nenne ich sie nicht Evergreens sondern Everblacks. Es ist gar nicht so erstaunlich, wie es auf den ersten Blick scheint, dass auch kabarettistische Lieder jahrelang lebendig bleiben können, denn die Menschen ändern sich viel langsamer als die zu ihnen gehörigen Zeiten.“ Eigenes Transkript der Ansage zum Stück „Vierzig Schilling“ auf dem Tonträger: Georg Kreisler: *Everblacks Drei*. Intercord 1980. Kreisler begründet die bleibende Aktualität mancher seiner Stücke mit seinem „Glück“ des Gelingens, also mit einer zufällig in den Stücken realisierten Qualität, wegen derer das Publikum sie weiterhin gerne höre. Diese Qualität bestehe in der andauernd gültigen Wahrhaftigkeit der Lieder in ihrem Bezug auf die außerkünstlerische Wirklichkeit. Dabei suggeriert er, die bleibende Aktualität verdanke sich des langsamen Wandels der Menschen in sich schneller wandelnden Zeiten: Die Zeiten werden derart charakterisiert als vom Menschen getrennt existierend, sodass sich ihr Wandel autark vollziehe, so als seien es keine Subjekte, die das Geschehen „der Zeit“ gestalten.

² Eigenes Transkript der Ansage zum Stück „Weg zur Arbeit“ auf dem Tonträger: Georg Kreisler: *Everblacks Drei*. Intercord 1980.

³ Ebenso verquer heißt es in dem teils essayistischen Prosatext „Der freundliche Mörder“: „Wenn man alles umkehrt, liegt man meistens richtig. Die exakten Wissenschaften sind ungenau und haben eine dementsprechend kurze Lebenszeit. Hingegen gehört es zum Wesen der langlebigen Kunst, nach Genauigkeit zu streben.“ Kreisler: *Mein Heldentod*, S. 33.

von Kreislers Gesellschaftskritik gibt sich so als seine *Tendenz* zu erkennen, die offenbar im Gegensatz zur Gesamtgesellschaft steht und deswegen provozierend wirkt. Diese Tendenz ist im Folgenden zu ermitteln.

Der Chansontext thematisiert die alltägliche Interaktion eines artikulierten Ichs mit einigen fiktiven Figuren, die beispielhaft für das postfaschistisch-bürgerliche Gemeinwesen stehen. Zu Beginn des Textes unterstreicht das Ich zunächst noch seine Gemeinsamkeit mit diesen:

Jeden Morgen gehe ich
circa acht Minuten lang,
außer wenn ich krank bin,
von meiner Wohnung in meine Kanzlei.
Das ist schon seit Jahren so.
Ich bin nicht der einzige.
Für die meisten Leute geht
das Leben so vorbei.⁴

Der Einstieg stellt durch seine Syntax einen unmittelbar komischen Doppelbezug her und fungiert derart als „Komik-Marker“ für den weiteren Text. Der Konditionalsatz „außer wenn ich krank bin“ schränkt die Regelmäßigkeit des Arbeitswegs ein, scheint sich jedoch auf den vorangehenden Vers „zirka acht Minuten lang“ zu beziehen: so als würde das Ich zwar auch krank zur Arbeit gehen, dann jedoch mehr Zeit benötigen. Weiter wird kenntlich, dass das Ich offenbar Anwalt ist, da die Kanzlei als sein Arbeitsplatz benannt wird, und dass es dieser Tätigkeit schon „seit Jahren“ nachgeht. Die Arbeit wird in einen Gegensatz zum Leben gestellt, welches „so“, d.i. in Erfüllung der täglichen Arbeitspflicht, vorbeigehe. In dieser Hinsicht weiß sich das Ich nicht als Ausnahme, da der Befund für die gesamte lohnabhängige Bevölkerung in Anschlag gebracht wird.

Auf seinem Weg zur Kanzlei trifft es dann auf verschiedene Bekannte:

Ich grüße freundlich
die Verkäuferin meiner Zeitung.
Sie hat es schwer heut
seit jenem grausigen Prozess.
Ihr Mann ist eingesperrt
wegen so mancher Überschreitung.
Sie wurde freigesprochen,
denn sie war nicht in der SS –
obwohl sie wusste, was da vorging.⁵

Wie die Zeitungsverkäuferin so werden auch die anderen Bekannten mit ihren Berufen vorstellig, in denen sie heute größtenteils erfolgreich ihren Unterhalt bestreiten. Die Begrüßungen erfolgen mit selbstverständlicher Beiläufigkeit und

⁴ Georg Kreisler: Die Zukunft, wie sie war, S. 136. Entspricht der gesungenen Textfassung auf dem Tonträger: Georg Kreisler: Everblacks Drei. Intercord 1980.

⁵ Kreisler: Die Zukunft, wie sie war, S. 136.

nach höflicher gesellschaftlicher Konvention. So wird ein harmloses Bild guter Nachbarschaft hergestellt, das von Freundlichkeit und Vertrautheit geprägt ist. Dies wird jedoch durchweg konterkariert durch das vorhandene Wissen darum, welche Rolle die auftretenden Figuren im Nationalsozialismus innehatten. Markus Joch nennt dieses Verfahren „die Kunst des jähen Umschlags“:⁶ Aus dem Wissen um die Vergangenheit der Personen ergibt sich beim Ich das Unbehagen in der Gegenwart.

Für die zuerst angetroffene Zeitungsverkäuferin bringt das Ich ironisch Mitleid auf: Sie habe es schwer ohne ihren Mann, der als ehemaliges Mitglied der Waffen-SS im Gefängnis sitzt. Während seine Taten als „manche Überschreitung“ verharmlost und beschönigt werden, wird sein Prozess in Entsprechung zu dieser Verkehrung als „grausig“ bezeichnet. Die ironische Wortwahl gibt so den Prozess als das eigentliche Grauen und als schlimmer als seine nicht näher beschriebene Beteiligung am Nationalsozialismus aus. Durch die Ironisierung der Perspektive der Zeitungsverkäuferin deutet der Text implizit auf den in der Sache liegenden Zynismus, der darin besteht, dass ihre Interessen in der Gegenwart tatsächlich durch den Prozessausgang beschränkt sind, ihr der Prozess daher subjektiv durchaus „grausig“ vorkommen muss. Der Freispruch der Verkäuferin wird sodann in einen Widerspruch zu ihrer Mitwisserschaft gestellt, der weiter dadurch betont wird, dass hier die Klavierbegleitung zum ersten Mal kurz aussetzt. Der Friseur-gehilfe Navratil wird zunächst über seine nationalsozialistische Vergangenheit eingeführt, ebenso der nächste Bekannte, dem der Anwalt auf seinem Weg in die Kanzlei begegnet:

Und ich grüße ebenso
den Freiseurgehilfen Navratil,
der auch bei der SS war –
oder war es die SA?
Einmal hat er angedeutet,
während er mir die Haare schnitt,
was damals in Dachau
mit dem Rosenblatt geschah.

Er war erst zwanzig.
Zwölf Jahre jünger als der Rosenblatt.
Jetzt ist er fünfzig
und ein sehr brauchbarer Friseur.
„Grüß Gott, Herr Hauptmann!“
Der heißt nur Hauptmann, er war Oberst
und hat in Frankreich einige zu Tode expediert.
Er ist noch immer Spediteur –
es hat sich nichts geändert.⁷

⁶ Markus Joch: Das Beste 1968 war Georg Kreislers „Weg zur Arbeit“, S. 60.

⁷ Kreisler: Die Zukunft, wie sie war, S. 136f.

Navratil war Mitglied der SS – „oder war es die SA?“. Die Unklarheit, die hier formuliert wird, bringt eine resignierte Gleichgültigkeit gegenüber dem Unterschied zwischen den beiden NS-Organisationen zum Ausdruck. Der Hinweis, dass er beim Haareschneiden einmal zwar nur andeutungsweise, aber doch ausdrücklich über den gemeinsamen Bekannten Rosenblatt sprach, evoziert die Assoziation zum Scheren der Häftlinge in den Konzentrationslagern und vergrößert die Fallhöhe zu den folgenden nüchternen Informationen, die über seine Gegenwart genannt werden und einen zynischen Bruch erzeugen: „jetzt ist er fünfzig / und ein sehr brauchbarer Friseur.“ Die Begrüßung des Spediteurs Hauptmann geht über die Semantik seines Nachnamens in die Nennung seiner NS-Betätigung über: Nicht Hauptmann, sondern Oberst sei er gewesen. Wie er damals Menschen deportierte, so spedierte er heute Güter.

Drüben macht Herr Hammerschlag
seinen Bücherladen auf.
Ich seh ihn noch heut vor mir:
Er ist damals so gerannt
und hat direkt vor seinem Buchgeschäft
einen Scheiterhaufen aufgestellt
und hat darauf Thomas Mann
und Lion Feuchtwanger verbrannt

und Erich Kästner
und den Kafka und den Heine
und – viele andere,
die jetzt sein Schaufenster verzieren.
Und er verkauft sie
mit einem Lächeln an der Leine.
Tja, er muss leben
und seine Kinder wollen studieren –
er hat ja selbst den Doktor.⁸

Auch der Buchhändler Hammerschlag setzt im postfaschistischen Staat seine Berufstätigkeit fort: Bei seinem Anblick gerät das Ich in eine Rückblende, die den Buchhändler zeigt, wie er mit Eifer die Bücher der von den Nazis verfeimten Autoren verbrennt, von denen einige populäre Beispiele genannt werden. Diese Verbrennung wird in Widerspruch dazu gestellt, dass eben diese Autoren „jetzt sein Schaufenster verzieren.“ Dass er diese Bücher heute verkauft, entlarvt das Ich als Opportunismus. Er trage dabei ein „Lächeln an der Leine“, also ein kontrolliertes und domestiziertes, jedoch kein natürliches Lächeln: Sein Missfallen an den Autoren besteht eigentlich fort. Zuletzt aber wird zynisch auf die Notwendigkeit seines Opportunismus verwiesen: „Tja, er muß leben, / und seine Kinder wollen studieren.“ Er muss verkaufen, was gekauft wird, und das erfordert die Einbeziehung der einstmals verfeimten Autoren in sein Sortiment. Die abschließende Zeile, die den Buchhändler als Promovierten ausweist, rechnet mit dem Bildungsbürgertum

⁸ Kreisler: Die Zukunft, wie sie war, S. 137.

ab, das sich in der Zeit des Nationalsozialismus alles andere als widerständig erwies. Dies wird in der nächsten Strophe fortgeführt:

„Verehrung, Herr Professor –
wie geht's der Frau Gemahlin?
Danke – Sie schau'n blendend aus –
wie bleiben Sie so jung?“
Das war Professor Töpfer,
seinerzeit Völkischer Beobachter,
Anthropologie und Rassenkunde.
Jetzt ist er beim Funk.

„Grüß Gott, Herr Neumann!“
Der ist nichts, der ist erst dreißig.
Was war sein Vater?
Na, er war jedenfalls Soldat.
„Habe die Ehre, Herr Direktor!“
Der ist gute fünfundsechzig,
also muss er was gewesen sein.
Heute ist er Demokrat –
das sind wir schließlich alle.⁹

Professor Töpfer wird über ein besonders anbiederndes Begrüßungsgespräch eingeführt. Die Informationen über ihn bleiben knapp: „seinerzeit Völkischer Beobachter, / Anthropologie und Rassenkunde. / Jetzt ist er beim Funk.“ Wie schon bei dem Friseur und dem Buchhändler wird auch bei Professor Töpfer die Widersprüchlichkeit in der Kontinuität der Berufe betont: Seine Tätigkeit bei den bürgerlichen Medien im postfaschistischen Staat wird in einen Gegensatz zur einstigen Tätigkeit beim Presseorgan der NSDAP gestellt.

Mit dem bisher strikt eingehaltenen Prinzip der Komisierung, das die gegenwärtige Erscheinung der Figuren in ihrer NS-Vergangenheit als dem eigentlich Wesentlichen auflöst, wird nun gebrochen. So entsteht eine immanente Komisierung der im Text etablierten Strategie. Über Herrn Neumann heißt es: „Der ist nichts, der ist erst dreißig.“ Das Formprinzip wird dennoch derart eingehalten, dass der Fokus nun auf seinen Vater gelenkt wird: „Na, der war jedenfalls Soldat.“ Im Falle des Herrn Direktors wird diese Gegensatzstrategie ein weiteres Mal umgekehrt: Über ihn weiß das Ich zwar nicht, welche Funktion er in der Nazizeit innehatte, doch schließt es anhand des Alters darauf, *dass* er eine gehabt haben müsse. Bekannt ist dafür die gegenwärtig von ihm vertretene politische Gesinnung: „Heute ist er Demokrat.“

Ein neuer Aspekt kommt mit Herrn Eichelberger hinzu:

Drüben ist der Eichelberger,
Gummibänder, Hosenträger.
Das hieß früher Blau und Söhne,

⁹ Kreisler: Die Zukunft, wie sie war, S. 138.

Herrentrikotage.
 Nebenan war das Café Winkelmann.
 Der Winkelmann ist noch zurückgekommen.
 Dann ist er wieder weggefahren.
 Jetzt ist dort eine Garage.

Da kommt die Schule.
 Da bin ich selber hingegangen.
 Mein Deutschprofessor
 verdient noch immer dort Gehalt.
 Der schrie: „Heil Hitler!“ –
 das wird er heute nicht mehr schreien.
 Was nur die Kinder bei dem lernen?
 Vielleicht vergessen sie es bald.
 Ich kann es nicht vergessen.¹⁰

Eichelbergers Geschäft, das auf „Gummibänder, Hosenträger“ spezialisiert ist, „hieß früher Blau und Söhne“. Wie der jüdisch markierte Name Blau verdeutlicht, handelt es sich um ein arisiertes Geschäft, das nach dem Ende des Nationalsozialismus fortbesteht. Im Unterschied zum Cafébesitzer nebenan ist er nicht mehr „zurückgekommen“: ob er ermordet wurde oder ins Exil fliehen konnte, bleibt offen. Das Café des Herrn Winkelmann wiederum blieb bestehen, sein Besitzer kehrte erst noch zurück, wollte oder konnte aber nicht bleiben. Zwar werden die Gründe für das Verlassen des Landes nicht genannt, doch da es das Café noch gab, müssen es schwerwiegende gewesen sein.

Weiter wird deutlich, dass sich das Ich in seiner Heimatstadt befindet, was sich aus der Erwähnung der Schule ergibt, die es einst besucht hat. Die Schüler/innen, die heute diese Schule besuchen, werden, so der Text, „vielleicht“ das meiste dessen vergessen, was der einstmalige NS-regimetreue Lehrer ihnen beibringt. Im Gegensatz zu ihnen hält das Ich fest: „Ich kann es nicht vergessen.“ Hier erhält das „es“ einen anderen Bezug als im Falle der Schüler, da es nicht die Unterrichtsinhalte der Gegenwart meinen kann: Nicht vergessen kann das Ich die Erfahrungen *seiner* Schulzeit, die mit diesem Lehrer verbunden sind.¹¹ Der Deutschprofes-

¹⁰ Kreisler: Die Zukunft, wie sie war, S. 138f.

¹¹ In einem seiner Erinnerungstexte berichtet Kreisler von seinen eigenen Schulerfahrungen, die sich als Konkretion der Lehrer-Strophe von „Weg zur Arbeit“ ausnehmen: „Als ich einige Tage nach dem Anschluß Österreichs wieder in die Schule ging, stand auf jedem Schreibtisch eine kleine Hakenkreuzfahne. Unser Turnlehrer, der ein illegales Parteimitglied gewesen war, was man an seiner besonders großen Hakenkreuzarmbinde erkennen konnte, kam stramm ins Klassenzimmer. Er war jetzt Klassenvorstand geworden und brüllte ‚Heil Hitler‘, was alle, außer die jüdischen Mitschüler, brav zurückbrüllten. Dann wies er den jüdischen Kindern die hintersten Sitzbänke zu. Von da an nahmen wir am Unterricht nicht mehr teil. Wir wurden nichts gefragt, saßen nur stumm da. Auch in den Pausen blieben wir sitzen, während die anderen das Klassenzimmer verließen. Nach etwa zwei grauvollen Wochen erschien der Schuldirektor und verkündete, daß alle jüdischen Kinder die Schule in der nächsten Pause zu verlassen hätten. Vor dem Schultor bildete sich dann ein organisiertes

sor unterrichtet noch immer an der Schule, an der er früher mit Inbrunst „Heil Hitler“ geschrien hat. Die Annahme „Das *wird* er heute nicht mehr schreien“ deutet an, dass sich die Wahrscheinlichkeit seiner Unterlassung nicht auf den Wandel seiner Geisteshaltung, sondern schlichtweg aufs heutige Verbot der nazideutschen Grußform gründet.

Die angenommenen ideologischen Kontinuitäten hinter der oberflächlichen Freundlichkeit der auftretenden Figuren machen das Ich misstrauisch. Dass ein solches Misstrauen tatsächlich zu einer Unsicherheit im gesellschaftlichen Umgang führen konnte, belegt etwa der Bericht Gertrude Putschins, der in der vom „Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands“ herausgegebenen Sammlung von Schicksalsberichten erschienen ist:

Nach dem Krieg war es natürlich auch so, daß man Angst gehabt hat, wenn man jemanden kennengelernt hat: War das jetzt ein Nazi oder war das kein Nazi? Ist mir der wohlgesinnt oder toleriert mich die oder waren das Antisemiten? Es war sehr schwierig. Man hat wirklich schauen müssen, daß man da nicht verklemmt wird auf irgendeine Art und Weise.¹²

Damit schildert sie ein Szenario, das sich dem in „Weg zur Arbeit“ ähnelt. So zeigt sich, dass Kreislers Text keine zufällige subjektive Erfahrung schildert. Im Chanson sind die von Putschin gestellten Fragen allerdings bereits beantwortet: Der Protagonist kennt die Vergangenheit der meisten Mitmenschen. Insofern alle im Chanson auftretenden Figuren auf die eine oder andere Weise in den Nationalsozialismus verstrickt waren, wird zudem die Alternativlosigkeit des sozialen Kontakts mit ihnen offenbar. Als Charakteristika der nachexilischen Situation thematisiert das Chanson die nötige „Verstellung des allzeit freundlich grüßenden Juden“ und „sein permanentes Sich-arrangieren-Müssen mit der postnazistischen Gesellschaft.“¹³ Dass er dafür in der postnazistischen Gesellschaft das Vergessen der nahen Vergangenheit nach außen hin heucheln muss, wird von ihm als Überlebensnotwendigkeit aufgefasst. Teilnahme und -habe am gesellschaftlichen Leben haben die Anpassung des Rückkehrers zur Bedingung: „Remigration ist nur um den Preis der Konformität zu haben“, so fasst Joch die „Botschaft“ des Liedes zusammen.¹⁴

Der Text verfolgt konsequent das Prinzip des Umschlags des Gegenwärtigen zum Vergangenen bzw. des Vergangenen zum Gegenwärtigen. An diesem Wechsel der zeitlichen Fokussierung entsteht die zynische Komik, die die Gegenwart als Schein von Harmonie ausweist und das Vergangene als das Mörderische, das hinter diesem Schein liegt. Hegels Begriff des Komischen als der kunstvoll gestaltete „Kontrast des Wesentlichen und seiner Erscheinung“, als der „Widerspruch,

Spalier, durch das die jüdischen Gymnasiasten auf die Straße gehen mußten. Ich hatte Glück und kam ohne größere Blessuren hinaus.“ (LB 107)

¹² DÖW (Hg.): Jüdische Schicksale, S. 103.

¹³ Joch: Das Beste 1968, S. 62.

¹⁴ Joch: Das Beste 1968, S. 63.

durch den sich die Erscheinung in sich selber aufhebt,¹⁵ wird in dieser Strategie der Komisierung geradezu mustergültig fassbar: Der Schein von Harmonie hebt sich im Wissen um das Vergangene auf, das als das Wesentliche gilt. Zynisch ist diese Komik, indem sie die Erscheinungen als *uneigentlichen* Schein darstellt und ihnen ihr *eigentliches* Sein zuschreibt, das in der oberflächlichen Freundlichkeit verschleiert ist, also nicht unmittelbar zum Vorschein kommt, sondern des Wissens des Ichs bedarf. Es werden keine Widersprüche erfunden, sondern die existierenden Widersprüche aufgezeigt, in denen das Handeln der Figuren in der NS-Zeit zu ihrem Dasein in der Gegenwart steht und die beim Ich das Unbehagen auslösen. Es ist der ungenierte Opportunismus ihres Wandels, den der Text mit seiner schwarzen Komik lächerlich macht.

Das zum Ausdruck gebrachte Unbehagen wird von der musikalischen und gesanglichen Darbietung unterlaufen, die ein weiteres Element der Komisierung darstellt: Begleitet nur von einem recht schlichten Klavierspiel wird der Text größtenteils eher gesprochen und erzählerisch vermittelt. Nur in vier Passagen geht der Gesang in eine geradezu fröhlich-beschwingte Melodie über. Der musikalische Widerpart schafft damit einen Kontrast zum Text, durch den dessen schwarze Komik geschärft hervortritt.

Besonders signifikant sind fünf Liedstellen, an denen die Klavierbegleitung kurz aussetzt und dadurch die in die Pausen gesprochenen Zeilen hervorhebt. Drei dieser Zeilen stellen inhaltlich einen Bezug zum Textganzen, nicht bloß zur zuvor erwähnten Figur her und werden so als Schlüsselsätze des Chansons erkennbar: Die erste dieser Zeilen verallgemeinert in zynischer Zuspitzung den Umstand, dass Herr Hauptmann noch immer als Spediteur tätig ist. Vormalis hat er sich dem faschistischen Deutschland für die Deportationen von Menschen dienstbar gemacht, heute transportiert er Möbel: „Es hat sich nichts geändert“, so die Zeitdiagnose des artikulierten Ichs. Gerade indem das Ich also den *Unterschied* der Tätigkeiten festhält, die als solche sowohl im Nationalsozialismus als auch in der Demokratie benötigt werden, schließt es darauf, dass sich nichts geändert habe, dass also eine gesinnungsmäßige *Identität* dieser Figuren hinter ihrer gewandelten Erscheinung fortbestehe. Der Verdacht, die Personen hätten sich nicht umgestellt, sich bloß äußerlich opportunistisch anders eingerichtet, gründet sich auf die Fortsetzung der gleichen Berufstätigkeit, getrennt von dem Dienst, in den ihre Ausführung gestellt ist.

Der komisierende Umschlag von Vergangenheit und Gegenwart, der die ideologische Kontinuität der Figuren zur Darstellung bringt, verhält sich damit komplementär zum Gegensatz von Gesinnung und Praxis: Während etwa der Buchhändler Hammerschlag bei der nazistischen Bücherverbrennung seine Gesinnung geltend macht, so unterschlägt er diese nun in der Demokratie, in der er, dem Zwang zum Lohnerwerb folgend, die einst verbrannten Buchtitel ins Schaufenster stellt. Diese Bücher tragen für ihn keinen ideellen Wert, sondern eben den, den er

¹⁵ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, S. 527.

als Preis für sie erzielen kann. Nicht obwohl, sondern weil die Täter von einst ihren Berufen im Nationalsozialismus nicht allein aus Lohninteresse, sondern zudem aus ideologischer Überzeugung nachgingen, mussten sie sich für die *Fortsetzung* ihrer Tätigkeiten in der Nachkriegsgesellschaft geistig nicht umstellen: In dieser ist allein das Lohninteresse der Grund der Berufsausübung, womit vom je konkreten Gebrauchswert des Hervorgebrachten abstrahiert ist. Der Text liefert auf diese Weise eine Demokratiekritik, die sich an den personellen Kontinuitäten in der Berufswelt festmacht und aus ihnen auf ideologische Kontinuitäten innerhalb der Gesellschaft schließt. Aus dem Befund, die Menschen hätten sich sehr leicht umgestellt, folgt der vorgebrachte Verdacht, sie hätten sich in ihrem Bewusstsein gar nicht umgestellt: Das Ich zweifelt an der Entnazifizierung des Volkes.

In den wenigen knappen Bemerkungen, die über diesen Text in der Forschung gemacht wurden, wurde dieser Gegensatz genau so aufgefasst und die Perspektive des artikulierten Ichs übernommen: Anthony Wilson spricht von einer „*wunder-same[n]*“ Wandlung zum guten Demokraten [...]“.¹⁶ Colin Beaven formuliert, es handle sich bei den Protagonisten um „fellow citizens who *despite* their Nazi past have successfully re-established themselves in an apparently well-regulated but flawed democratic order.“¹⁷ Die Befunde gehen davon aus, dass der Wandlung der benannten Figuren kein Glauben zu schenken sei („wundersam“) und dass diese Wandlung im Gegensatz („despite“) zur Nazi-Vergangenheit stehe. Der Wandel diene ihrer Einrichtung in der Demokratie, welche darin ihren Makel („flawed“) beweise, dass sie ihnen diese Einrichtung ermöglicht.

Der zweite Schlüsselsatz kommentiert ironisch die gewandelte Geisteshaltung des Professors hin zum Demokraten: „Das sind wir schließlich alle.“ Derart unterstreicht das Chanson die Auffassung, der demokratische Geist der Figuren sei bloßer Schein und jedenfalls nicht mit Erkenntnis und Einsicht zu verwechseln. Durch das Aussetzen des Klaviers erhält dieser Vers den Charakter einer Ansprache ans Publikum, das in dem „Wir“ mitgemeint ist und das so zur eigenen Reflexion angehalten wird.¹⁸ Die Zeile verweist auf die reelle Kontinuität, die darin besteht, dass sich die Menschen unter beiden Herrschaftsformen unterwürfig, regelkonform und gehorsam verhalten – nur dass ihr Verhalten im Faschismus als ihrer eigentlichen Überzeugung entsprechend und das in der Demokratie als Opportunismus dargelegt wird.

In der Fassung, die im 2005 von Kreisler veröffentlichten Textband erschienen ist, ist diese Zeile abgeändert.¹⁹ Dort lautet der Vers: „Was bleibt ihm sonst schon

¹⁶ Wilson: Über die Galgenlieder Christian Morgensterns, S. 89. Hervorhebung P.W.

¹⁷ Beaven: Multiple Exile, S. 143. Hervorhebung P.W.

¹⁸ So offenbart sich an dieser Stelle der Einfluss seiner amerikanischen Vortragspraxis von Cabaretliedern, bei der der Dialog mit dem Publikum zur Darbietung gehört.

¹⁹ Weitere Änderungen betreffen hauptsächlich die Grußformen, die für die spätere Fassung gewissermaßen „entösterreichisiert“ wurden. So wird etwa aus einem „Grüß Gott“ ein „Guten Tag“. Auf diese Weise unterstreicht Kreisler für die Publikation im deutschen Fischer-Verlag, dass es sich nicht um ein spezifisch österreichisches Szenario handelt. Eine signifi-

übrig?“ (LfmT 132) Diese rhetorische Frage ist nicht mehr ironisch aufzufassen und bringt einen neuen Ton hinein, der sich als Korrektur des vormaligen Verses ausnimmt: Sie verweist darauf, dass die einstigen Täter praktisch keine Alternative dazu haben, sich zumindest als Demokrat zu gebärden, sich folglich auf einen äußeren Zwang einzustellen. Ihr Wandel geschehe aus der aufgezwungenen Einsicht, dass sie in der Demokratie ihr faschistisches Gedankengut nicht mehr unbehelligt kundtun können.

Ihre Einrichtung in der Demokratie, die die Altnazis in „Weg zur Arbeit“ im Nachgehen ihrer Berufe, also in der Verfolgung ihres Lohninteresses vornehmen, deutet somit nicht, wie Beaven unterstellt, auf den Makel der Demokratie, sondern auf ihr Wesen: Nur auf diese Weise *können* diese Figuren ihr Leben im bürgerlichen Staat einrichten. Wurde ihr Beruf früher auf den Dienst an der völkischen Gemeinschaft verpflichtet, die auf die Vernichtung der von ihr und in ihr identifizierten Fremdkörper ausgerichtet war, so untersteht ihr Beruf heute allein dem Zwang zum je eigenen Lohnerwerb („Tja, er muß leben, / und seine Kinder wollen studieren“). In letzterer Hinsicht, so ist schon eingangs deutlich geworden, ist auch das Ich, das sich ja gleichfalls auf dem Weg zur Arbeit befindet, keine Ausnahme. Kreislers Änderung deutet damit eine Erklärung für den im Text ausgemachten Widerspruch zwischen Vergangenheit und Gegenwart an: Während die ältere Zeile unterstellt, dem Ideal nach hätten alle *wahrhafte* Demokraten zu sein, verlegt die abgewandelte Zeile die kritische Betonung darauf, dass die Nachkriegsgesellschaft keine Alternative zum *scheinhaften* Demokrat-Sein zulässt.²⁰

Daraus, dass die Figuren in der Gegenwart das Vergangene verdrängen, entspringt schließlich das Leiden des artikulierten Ichs: „Ich kann es nicht vergessen“, so lautet der dritte Schlüsselsatz. Der Schmerz der Erinnerung wird im Chanson allerdings nur implizit formuliert:

So – jetzt bin ich endlich
in meine Kanzlei gekommen,
setz mich an den Schreibtisch
und öffne einen Brief.
Doch bevor ich lesen kann,
muss ich erst die Richtung ändern,

kante Abänderung ist zudem an dem Satz „er war Oberst / und hat in Frankreich einige zu Tode expediert“ festzuhalten: „Zu Tode“ wird mit „nach Auschwitz“ ersetzt. War im Diskurs der späten Sechzigerjahre wohl unmittelbar klar, welcher Tod nur angesprochen sein kann, so konkretisierte Kreisler das mit der Metonymie Auschwitz aufgerufene Grauen.

²⁰ Dies deckt sich zudem damit, dass sich Kreisler insbesondere in den letzten Jahren seines Lebens ausdrücklich als anarchistischer Herrschaftskritiker begriff. Fink/Seufert: Georg Kreisler gibt es gar nicht, S. 228. Auch: Topic-Matutin: Vorwort, S. 8. Es ließen sich einige Beispiele anführen, in denen Kreislers Demokratie-, Kapitalismus- und Herrschaftskritik zum Ausdruck kommen. Exemplarisch sei die sarkastische letzte Strophe des Gedichts „Die Nation“ zitiert: „Die Demokratie und das Vaterland loben, / dazu sind wir da, und nicht nur die da oben. / Ach, öffnet das Tor! Laßt uns alle hinein! / Wir sind doch nicht da, um kritisch zu sein.“ Kreisler: Zufällig in San Francisco, S. 101.

blicke rasch zum Himmel auf
und atme dreimal tief.²¹

So endet der Text mit dem *Ausdruck* seiner alltäglichen Verzweiflung: Bevor sich das Ich auf die Arbeit konzentrieren kann, hält es inne und atmet dreimal tief. Kreislers Chanson kippt am Ende – der Struktur nach pointenartig – in die ungebrochene Darstellung von Leid. Der Inhalt dieses Leids, das im Seufzen seinen unmittelbaren Ausdruck findet, besteht also darin, dass sich das Ich täglich von Menschen und Institutionen umgeben sieht, die ihn an deren Beteiligung am Nationalsozialismus erinnern und ihn dadurch abstoßen. Die leidvoll-nachexilische Erfahrung des Ichs besteht in seiner grundlegenden Fremdheit in der postfaschistisch-demokratischen Gesellschaft, während zugleich die geheuchelte Freundlichkeit als eine bewusst gewählte Strategie gesellschaftlichen Überlebens und Erfolgs dargestellt wird. „Weg zur Arbeit“ wird damit als Fortsetzung von „Ich fühl mich nicht zu Hause“ lesbar und gestaltet den darin gefassten resignativen Schluss weiter aus: Das Ich ist zurück am Herkunftsort, wo es resignativ beschließt, „zugrund“ zu gehen.

²¹ Kreisler: Die Zukunft, wie sie war, S. 139.

6.4 Das Nachexil auf dem Theater – *Heute Abend: Lola Blau* (1971)

„Eines Tages, im Jahr 1971, holte mich meine Vergangenheit ein. Sie hieß Lola Blau.“ (LB 23) So beschreibt Kreisler den Auftakt zur Entstehung seines Musiktheaterstücks. Indem er die eigene Vergangenheit in der Figur der Lola Blau personifiziert, betont er den autobiografischen Gehalt des Stücks. Auf die Frage, ob die Motivation, das Stück zu schreiben, eine Art Selbstbeobachtung gewesen sei, antwortete er allerdings:

Lola Blau ist entstanden, weil meine Ex-Frau einen Chansonabend machen wollte. Ganz am Anfang, da waren zwei Probenstage vergangen, kam sie zu mir und sagte: „Ich komm mit dem Regisseur nicht zurecht, guck mal zu bei der Probe.“ Da bin ich zur Probe gegangen und hab gesagt: „Das ist kein Chansonabend, wir wollten ein Stück haben.“ Und dann hab ich das Stück geschrieben. Also: Selbstbeobachtung hat da nicht stattgefunden.¹

Hier unterstreicht Kreisler den auftragsartigen Charakter der Textproduktion: Anfang 1971 begann seine damalige Ehefrau, die Operettensoubrette Topsy Küppers, mit der Planung eines Chansonabends in Wien. Für ihr Vorhaben, die Lieder durch einen roten Faden zu einer Art Handlung zu verbinden, holte sie Kreisler hinzu. Allein die Grundhandlung war zu diesem Zeitpunkt vorhanden: Beim Einmarsch Hitlers in Österreich flieht eine Wiener Jüdin ins Ausland. „In Anbetracht meiner Vergangenheit, war mir das Thema eines jüdischen Flüchtlings natürlich ein besonderes Anliegen“ (LB 29), so Kreisler. Er sagte die erbetene Hilfe zu und schrieb das Stück angesichts der sehr kurzen Vorlaufzeit zur Premiere binnen vier Wochen. Wegen des Zeitdrucks griff er auf bereits geschriebene Stücke zurück, wandelte diese ab und bettete sie in einen Handlungskontext ein, für den er zusätzlich die Sprechpassagen der Lola Blau sowie den Paratext und die Stimmen aus dem Off verfasste (LB 29). So entstand aus dem geplanten Chansonabend in kurzer Zeit ein musikalisches Theaterstück, dessen collagierte Konstruktion einerseits von diesen besonderen Entstehungsbedingungen geprägt ist, andererseits ästhetisch auf den Exilinhalt verweist, insofern die montierten Versatzstücke die verschiedenen Exilstationen repräsentieren.

Die umfangreiche Aufführungsgeschichte des Stücks, das überhaupt als Kreislers größter Theatererfolg zu gelten hat, stellt zwar die vorherrschende Wahrnehmung Georg Kreislers als Kabarettist, Komponist und Entertainer in Frage, steht eben diesen Kategorien aufgrund der solistischen Besetzung und den vielen ins Stück eingelassenen Liedern aber auch sehr nahe. Es wurde nicht nur im gesamten deutschsprachigen Raum aufgeführt, sondern auch in sechs Sprachen übersetzt. Zwischen 1971 und 1974 erlebte das Stück allein am Ort seiner Uraufführung, dem Theater in der Josefstadt in Wien, 165 Aufführungen und wird bis heute

¹ Zitiert nach: Herzfeld: Kreisler, zum Gegenstand gemacht, S. 86.

immer wieder gespielt.² Die Gründe für die Popularität seines Stücks vermutete Kreisler allerdings in der Befriedigung ideologischer Bedürfnisse durch die Rezeption:

Verunsichert bin ich auch über den Erfolg meines Stückes *Heute Abend: Lola Blau*. Es wird seit fast dreißig Jahren immer irgendwo gespielt, handelt vom Schicksal einer jungen jüdischen Wiener Schauspielerin, in den Dreißigerjahren in die Emigration getrieben, in den Fünfzigern nach Wien zurückgekehrt, um zu finden, dass die Leute noch immer Antisemiten sind. Woher kommt das andauernde Interesse an diesem Stück? Sind es die vielen Lieder, die Lola darin zu singen hat, die das jüdische Schicksal zu erleichtern scheinen? Ist es der Trost, dass der heutige Antisemitismus nicht so weit geht wie seinerzeit Hitler? (LL 109)

Hier taxiert er zynisch zwei mögliche Gründe für die Beliebtheit des Stücks, die beide seiner künstlerischen Absicht zuwiderlaufen. Ausgehend von seinem im Stück dargestellten Befund, „dass die Leute noch immer Antisemiten sind“, liest er auch die positive Rezeption: Unter dieser Prämisse könne der Genuss des Stücks damit erklärt werden, dass die vielen Lieder, die das Schicksal der Figur begleiten, dieses zugleich erleichtern und dem deutschen Publikum so den Eindruck vermitteln, die Flucht vor Nazideutschland sei auf diese Weise zu ertragen gewesen. Weil der Antisemitismus im Nachexil – verglichen mit dem Antisemitismus der Nazis – weniger aggressiv sei, könne darüber hinaus das Fazit gezogen werden, dass das Stück unter diesem Vergleichsmaßstab gelesen auf ein Happyend hinauslaufe. Weil Kreisler dem Publikum also ein falsches Bewusstsein über den Nationalsozialismus attestiert, zieht er zwei ideologisch motivierte Lesarten in Betracht, aus denen ihm das Interesse am Stück plausibel wird.

Die einzig gegenwärtig verfügbare Textausgabe des Theaterstücks trägt den Titel *Lola und das Blaue vom Himmel. Eine Erinnerung* und ist im Jahr 2002 erschienen. Sie beinhaltet vor dem Abdruck des Theatertexts eine mit „Ouvertüre“ überschriebene autobiografische Einleitung und dahinter die Kapitel „Das Blaue vom Himmel“ und „Coda“, in denen Kreisler eigene Erinnerungen an die NS-Zeit mit der wirren Nachgeschichte des Stücks konterkariert, welche durch die gerichtliche Auseinandersetzung mit Topsy Küppers und dem von ihr engagierten Regisseur Conny Hannes Meyer geprägt war: Im Jahr 1984, dreizehn Jahre nach der Uraufführung, hatte Küppers das Stück in ihrem eigenen Theater, der Freien Bühne in Wien, wieder ins Programm genommen und im Programmheft nicht nur behauptet, dass sie das Stück (abgesehen von den Chansons) gemeinsam mit Meyer geschrieben hätte, sondern obendrein, dass es teilweise auf *ihrer* Biografie basiere. In seinem Erinnerungstext kommentiert Kreisler, die nicht-jüdische Küppers habe sich „mit der Rolle zutiefst identifiziert“ (LB 93) und auch „im Theater des Lebens“ (LB 27f.) so konsequent Jüdin gespielt, dass sie tatsächlich von ihrem Umfeld für jüdisch gehalten worden sei. Er zieht damit die Erwägung ins Lächerliche, das Stück könne biografische Bezüge zu seiner Initiatorin und Darstellerin

² Döhl: Georg Kreislers Musiktheater, S. 67.

aufweisen, obwohl die dargestellten Erfahrungen der Figur notwendig mit ihrer jüdischen Abstammung zusammenhängen. In eben diesem Lichte deutet und kommentiert Kreisler dann auch zynisch den Urheberschaftsstreit gegen seine Ex-Frau und ihren Regisseur:

Die Realität hatte das Stück eingeholt. So wie Lola Blau am Ende ihrer Emigration nach Wien zurückkehrt, um zu finden, daß man durch Krieg nicht klug genug geworden ist, so war auch ich zurückgekehrt, und es hatte sich nichts geändert. Lola Blau wurde arisiert. Das Stück, das ich über Verfolgung und Exil geschrieben hatte, wurde in eine Revue, in eine One-Woman-Show, in eine Collage verwandelt. Die zu ihren arischen Ursprüngen zurückgekehrte Topsy Küppers sowie der ebenfalls unbeschadet durch die Hitlerlei gekommene Conny Hannes Meyer korrigierten die Historie, indem sie mir die Urhebererschaft an meinem Leben streitig machten. Der Judenstern war unsichtbar, aber man trug ihn noch. (LB 103)

Fühlte sich Kreisler zunächst, wie eingangs zitiert, von seiner Vergangenheit in Gestalt der Lola Blau eingeholt, so konstatiert er nun, dass wiederum das Stück selbst von der Realität eingeholt worden sei: Kreisler spitzt den Widerspruch, dass seine in das Stück eingeflossenen Erfahrungen nun seitens Küppers und Meyer als eigene Schöpfungen beansprucht wurden, auf komische Weise zu, indem er nicht von seiner Urhebererschaft am Theaterstück, sondern von der „Urheberschaft an meinem Leben“ spricht, die ihm streitig gemacht worden sei. Wiederum ausgehend von seiner Auffassung, dass „sich nichts geändert“ habe, parallelisiert er zynisch den Streit um das geistige Eigentum mit den Aneignungen jüdischen Besitzes durch die Nationalsozialist/innen: „Lola Blau wurde arisiert.“ Doch dazu kam es nur dem erhobenen Anspruch nach: Es folgte eine dreijährige Verhandlung, an deren Ende Küppers wegen Urheberrechtsverletzung verurteilt wurde. Erst nach 14 Jahren allerdings war auch die zivilrechtliche Verhandlung abgeschlossen, die das erste Urteil bekräftigte (LB 115).

Wie abwegig sich diese Beanspruchung ausnimmt, verdeutlicht die Auseinandersetzung mit dem Inhalt des Stücks: Es bringt das Schicksal der jüdischen Theaterschauspielerinnen Lola Blau aus Wien zur Darstellung, deren Vorname auf das Klischee einer Nachtclubdiva und deren Nachname auf ihre jüdische Abstammung anspielt.³ Lola Blau emigriert beim Einmarsch Hitlers 1938 zunächst zögerlich, da sie ihr Engagement am Landestheater Linz wahrnehmen will, über die Schweiz in die USA. Die gewandelte politische Situation bezieht sie zunächst nicht auf sich: „Ach, weißt du, ich kümmere mich überhaupt nicht um Politik.“ (LB 34) Ihr Onkel Paul und ihr Freund Leo Glücksmann berichten telefonisch von ihrer geplanten Ausreise und versuchen sie ebenfalls zur Flucht zu bewegen, doch führt Lolas Unterschätzung der Gefahren, die ihr als Jüdin durch die Nationalsozialist/innen drohen, zunächst noch dazu, dass ihre schauspielerischen Ambitionen für sie Vorrang haben. Erst als ihr das Linzer Engagement, das sie als wichtig für ihre Karriere

³ Zu diesem Zweck verwendet Kreisler den Nachnamen „Blau“ auch in seinem Chanson „Der Witz“ (LfmT 231f.), den er mitunter durch die Namensgebung als jüdischen Witz markiert.

re eingeschätzt hatte, per Telegramm abgesagt wird, reist sie in die Schweiz. Bei ihrem kurzen Aufenthalt in Basel tritt sie nun in einem Nachtclub statt einem Theater auf und trägt jetzt „ein ‚Girlnkostüm‘, also beinfrei und für die Dreißiger Jahre gewagt.“ (LB 43) Damit ist ihr Ausscheiden aus der Hochkultur eingeleitet. Bald erteilt sie zudem die Ausweisung aus der Schweiz.

Gerade rechtzeitig erhält Lola das Visum für die Einreise in die USA. Auf der Überfahrt singt sie für die Passagiere der Luxusklasse und wird deswegen von einem älteren jüdischen Flüchtling gebeten, als „Verwandlungskünstlerin“ (LB 53), die sie ja sei, auch einmal für die jüdischen Fahrgäste im Zwischendeck aufzutreten, zu denen sie doch *eigentlich* gehöre. Ihre erbetene Performance erhält eine eindeutige Funktion zugesprochen: „Sagen Sie nicht, wir haben andere Sorgen! Grad weil wir andere Sorgen haben!“ (LB 54) Lolas Unterhaltungsprogramm soll zumindest kurzzeitig von den Sorgen der Überfahrt ins Exil und vom Schmerz des Hinterlassenen ablenken. Lola kommt diesem Wunsch nach, doch tritt sie nicht wie sonst im Abendkleid auf, sondern „als jüdischer Schüler mit Kaftan und schwarzem Hut“ (LB 54). Ihre überstilisiert jüdische Kleidung macht sie zur klischeehaften Karikatur eines Juden und hebt ihre Fremdheit gegenüber den anderen jüdischen Flüchtlingen gerade nicht auf, sondern unterstreicht sie zusätzlich.⁴

In ihrem amerikanischen Exil macht sie dann widerwillig als erotische Nachtclubsängerin Karriere, wird letztlich „ein amerikanischer Sex-Star“ (LB 62) mit einem guten Einkommen, „wobei sie selbst das Leben eines Sex-Stars nicht genießt“ (LB 62) und pillen- und alkoholaffin wird. Zudem quält sie die Erinnerung an ihren Freund Leo, von dessen weiterem Schicksal Lola nichts weiß. Nach dem Ende des Weltkriegs meldet sich Leo aus London und sie verabreden sich in Wien. Dort versucht Lola vergebens, eine Anstellung an einem Wiener Theater zu erhalten, und tritt stattdessen fortan in einem kleinen Kabarett auf. Nach ihrem Auftritt wartet sie auf Leo, der telefonisch seine Verspätung ankündigt, da er nach einem jüdenfeindlichen Übergriff kurzzeitig von der Polizei festgehalten wurde. Das Stück endet vor Leos Ankunft.

Die szenische Collage als Form der Exilkomik

Sowohl die Collage als auch das Komische sind in allgemeiner Weise dadurch bestimmt, dass sie zunächst inkongruente Elemente kunstvoll in einen neuen Zusammenhang bringen, der damit also *hergestellt* wird. Somit erfüllt die Collage die *formale Voraussetzung*, zusätzlich komisch zu sein,⁵ ohne dass sie notwendigerweise komisch ist. Georg Lukács hält fest, „die Montage in ihrer Originalform,

⁴ „[I]n der Karikatur [ist] der bestimmte Charakter zur Übertreibung gesteigert und gleichsam ein Überfluß des Charakteristischen.“ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 35. Auffällig an Kreislers Paratext ist der Gebrauch der männlichen Form: Lola tritt „als jüdischer Schüler“ auf, karikiert also unreflektiert das Klischee eines männlichen Juden.

⁵ Voss spricht in Bezug auf die szenische Collage von „der formal widerspruchsvollen Beziehung heterogener Materialien“ und vom „inhaltlichen Widerspruch[] der imitierten, präsentierten, zitierten Materialien und deren gesellschaftlich wirksamen Bedeutungen.“ Voss: Szenische Collagen, S. 21.

als Photomontage,“ könne „die Wirkung eines guten Witzes“ haben, da „sie sachlich ganz verschiedenartige, vereinzelte und aus dem Zusammenhang gerissene Stücke der Wirklichkeit überraschend zusammenstellt.“⁶ Diese Strukturanalogie qualifiziert die szenische Collage als Form der Exilkomik und schärft den Blick für die Analyse des Collagencharakters von Kreislers Stück.

Kreisler selbst hat sich gleichwohl von der Bezeichnung des Stücks als Collage distanziert. In seinem Erinnerungstext lehnt er die von Küppers und Meyer in deren Programmheft verwendeten Kategorisierungen ab: „Das Stück, das ich über Verfolgung und Exil geschrieben hatte, wurde in eine Revue, in eine One-Woman-Show, in eine Collage verwandelt.“ (LB 103) Indem er die *Gattungen* „Revue“, „One-Woman-Show“ und „Collage“ in einen Gegensatz zum *Exilinhalt* stellt, vertritt er die These einer grundsätzlichen Inadäquanz der Collagenform für sein Thema. Im Kontext des Urheberrechtsstreits scheint sein Einspruch insbesondere der Vorstellung zu widersprechen, ein „bloß“ collagiertes Stück marginalisiere seine Rolle als Autor. Hingegen hat die Forschung zu Theatercollagen betont, der Autor stelle als „Zitierender oder Variierender“ stets die implizite Voraussetzung einer Collage dar.⁷ Nach Roland Barthes ist ein Text immer „ein Geflecht aus Zitaten, die aus den tausend Brennpunkten der Kultur stammen.“⁸ Adorno bringt diesen Gedanken auf die Formel: „der Mikrostruktur nach dürfte alle neue Kunst Montage heißen.“⁹ Demnach folgt aus dem Collagenbegriff weder eine besondere Bedeutungslosigkeit noch eine besondere Bedeutung der Autorrolle.

Dass die Collage auf dem Theater etwas Spezifisches bezeichnet, hält Wolfgang Seibel fest: Die Montage „als allen Collagen zugrundeliegendes Verfahren“¹⁰ bezeichne dort

das Grundprinzip einer Inszenierung und Dramaturgie, das – unter Einbeziehung vielfältiger Darbietungsformen der Theatertradition ebenso wie der populären Massenunterhaltung, aber auch neuer technischer Medien – [...] eine diskontinuierliche Folge einzelner Szenen und Segmente, selbständiger „Nummern“, und den Haupttext nicht begleitende und ergänzende, sondern kontrastierende oder kommentierende Mittel setzt.¹¹

Die heterogenen Fertigteile, durch die das Collagentheater charakterisiert ist,¹² zeigen sich im Falle der *Lola Blau* in den wechselnden Darstellungsmodi und den

⁶ Lukács: Es geht um den Realismus, S. 328.

⁷ Voss: Szenische Collagen, S. 19.

⁸ Barthes: Der Tod des Autors, S. 32.

⁹ Adorno: Ästhetische Theorie, S. 233.

¹⁰ Mücke: Musikalischer Film – Musikalisches Theater, S. 12.

¹¹ Seibel: Die Formenwelt der Fertigteile, S. 54.

¹² Voss: Szenische Collagen, S. 16. Voss betrachtet zwar ausschließlich szenische Collagen der historischen Avantgarde, die zwischen 1913 und der Mitte der Dreißigerjahre geschrieben und aufgeführt wurden. Indem sie diese Theatercollagen in Abgrenzung zu Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas* analysiert, veranschaulicht ihre Arbeit gleichwohl allgemein, was der Collagenbegriff in Bezug auf Theaterstücke zu leisten vermag, dass dieser also nicht, wie Kreisler meint, „auf dem Theater [...] unsinnig“ (LB 96) sei.

ihnen zugehörigen Medien: Es besteht aus Dialogen (mit vorab aufgenommenen Stimmen aus dem Off), Monologen, Liedern, weiteren abgespielten Tonaufnahmen, Dia- und/oder Filmprojektionen sowie szenenabhängigen Beleuchtungsweisen. Heterogen sind diese Elemente hinsichtlich ihrer Medialität sowie hinsichtlich ihrer Herkunft. Dass es sich bei ihnen um Fertigteile handelt, ist wörtlich zu nehmen: Das „Ein-Personen-Stück“ bedarf nur einer sichtbaren Schauspielerin und Klavierbegleitung; alles andere wird bereits vorgefertigt abgespielt; das meint auch die Stimmen aus dem Off, wobei diese ebenso hinter der Bühne in Echtzeit gesprochen werden können. Da das Stück die multimedialen Möglichkeiten eines Theaterstücks ausschöpft, ist es auf die Vorfertigung der meisten Elemente angewiesen.

Insofern die im Stück enthaltenen Lieder, die von Lola Blau zumeist, aber nicht nur in ihrer Rolle als Nachtclubsängerin gesungen werden, die Handlung nicht etwa vorantreiben, sondern eher als situative Zustandsbeschreibungen aufzufassen sind, stehen sie größtenteils in keinem *notwendigen* Verhältnis zum Werkganzen, sondern bleiben trotz ihrer textlichen Anpassung an die Handlung weitgehend autonom. Gleichwohl geht die Diversität der aufgerufenen musikalischen Spielweisen eine inhaltliche Beziehung zum Stück ein, insofern diese mit spezifischen Kontexten assoziiert sind. Frédéric Döhl nennt die äußerst vielfältigen Genrezüge, die die Lieder in *Heute Abend: Lola Blau* tragen: Dazu zählt er Jazzspielweisen, Swing-Rhythmen, Popsong, Schlager, Kabarettlied, aber auch Anklänge an Tin Pan Alley, Wiener Walzer, Vaudeville, Operette, Musicalballade und Kunstlied.¹³ Auch auf der Ebene der musikalischen Ästhetik zeigt sich also der Collagecharakter des Stücks, der sich aus amerikanischen Traditionen ebenso wie europäischen oder konkret österreichischen Komponierweisen speist und so die Exilstationen musikalisch abbildet. Hier ist es gerade Kreislers Auseinandersetzung mit amerikanischer Musik während seines Exils, die ihm einen solchen Eklektizismus ermöglichte. Das im Stück enthaltene Lied „Sex Is a Wonderful Habit“ stammt zudem aus seiner eigenen Zeit als Barsänger in den USA.¹⁴ Festzuhalten ist jedenfalls, wie die musikalische Vielfältigkeit des Stücks den Handlungsverlauf ästhetisch stützt, ohne dass die Lieder selbst handlungstragend sind.

¹³ Döhl: Broadway-Rezeption, S. 164.

¹⁴ Die Lieder sind wiederum keine *bloßen* Fertigteile, die lediglich ins Stück montiert wurden, sondern eigens fürs Stück abgewandelte Fertigteile, die ursprünglich für sich standen: „Daß ich das Stück in vier Wochen schrieb, war leider nicht so genial wie es klingt. Ich schrieb kein einziges neues Lied, sondern paßte alte Lieder, die Topsy schon kannte, durch Neutextierungen der Handlung an. Nachdem das Gerüst der Handlung feststand, mußte ich nur die entsprechenden Lieder umtextieren und ein paar Monologe schreiben.“ (LB 29) Ein Einspruch gegen den Collagecharakter ergibt sich aus Kreislers Relativierung jedoch nicht: Wolfgang Seibel zeigt, dass der Begriff der Montage auch den Entstehungs- und Herstellungsprozess meinen kann: „Montage heißt hier: Eingriff in eine bestehende Stoffvorlage durch Auswahl, Umstellung, Einfügung von Dokumenten usw. – und ihre Neuzusammensetzung nach der Bearbeitung.“ Seibel: Die Formenwelt der Fertigteile, S. 60.

Insbesondere im Paratext bzw. in den dort angegebenen akustischen und visuellen Regieanweisungen wird der Theatertext als Collage kenntlich. Die montierten Elemente fungieren sowohl begleitend und ergänzend als auch kontrastierend und kommentierend. Da das Stück nicht vollständig aus montierten Einzelteilen besteht, sondern ebenso aus eigens verfassten Sprechbeiträgen, ist es zudem nicht als *reine* Collage aufzufassen. Nachdem Lola etwa das Telegramm erhält, in dem ihr das Theaterengagement in Linz angesichts der euphemistisch ausgedrückten „gegenwärtigen Umstände[]“ (LB 38) abgesagt wird, macht sie sich auf die Flucht in die Schweiz. Dies geht *allein* aus dem Paratext hervor, der eine Montage akustischer wie visueller Zeitzeugnisse vorsieht:

Durch das harte Abstellen des Koffers beginnt das Radio zu spielen: „Frag nicht, warum ich gehe“ oder einen anderen beziehungsvollen Schlager aus der Zeit. Lola nimmt ihren Koffer und geht ab. Das Licht geht langsam aus, und die Schlagermusik geht in Marschmusik über, unterbrochen von „Heil“-Geschrei und Nazireden. Wenn möglich, sieht man auch Dia- oder Filmprojektionen vom Anschluß Österreichs, Hitler, Aufmärsche etc. Nach etwa zwei Minuten blendet die Musik in Eisenbahngeräusche über. Das Licht geht wieder an. Lola sitzt auf ihrem Koffer im Bahnhof. Man hört eine Stimme mit Schweizer Akzent. (LB 41)

Die Theatercollage besteht aus der „Mischung optischer und akustischer Bausteine (Projektionen, Lautsprecher, Filme etc.), die den dramatischen Text um eigene Aussagen ergänzen“.¹⁵ So wird erst durch das Abspielen des „beziehungsvollen Schlager[s]“ vermittelt, *dass* Lola flieht. Der Titel „Frag nicht, warum ich gehe“ erhält damit einen komischen Doppelbezug: Als Trennungslied illustriert er einerseits die vorläufige Trennung von Leo, der telefonisch seine Flucht nach Basel angekündigt hatte, Lola aber nicht dazu bewegen konnte, ihn zu begleiten. Da der Titel andererseits dazu auffordert, die Gründe zur Trennung auszuklammern, wird das Wissen um die Differenz zwischen der angedeuteten zwischenmenschlichen Ursächlichkeit und den reellen politischen Gegebenheiten, die die Flucht erzwingen, provoziert. Die mit dem abgespielten Schlager bewusst gesetzte Verharmlosung der Fluchtgründe wird zynisch aufgehoben, wenn das Lied durch eine radikale Kontrastierung in Marschmusik, „Heil“-Geschrei und Nazireden, illustriert mit entsprechenden (Bewegt-)Bildaufnahmen, übergeht. So zeigt sich, dass bereits durch die Anordnung der montierten Elemente eine zynisch-entlarvende Komik entsteht.

Die eingespielten Film- und Tonaufnahmen stellen in diesem Fall ihrerseits bereits Montagen dar. Weil ihr Wortlaut nicht angegeben ist, muss aus diesen collagierten Fertigteilen keine konkrete Aussage herausgehört werden, sie stehen insgesamt für die realpolitische Situation Österreichs nach dem sogenannten Anschluss, der zugleich die wahre Fluchtursache („warum ich gehe“) darstellt. Es handelt sich um eine *Montage aus „nicht literarischen Antefakta“*.¹⁶ Die Zitate

¹⁵ Mücke: Musikalischer Film – Musikalisches Theater, S. 12.

¹⁶ Voss: Szenische Collagen, S. 17.

sind nicht als einzelne, sondern in ihrem Kontext von Belang, in dem ihnen die Funktion zukommt, die politische Durchsetzung des Nationalsozialismus zu repräsentieren. Insofern es sich um echte Zeitzeugnisse handelt, leisten die Antefakta zudem „die authentische Wiedergabe historischer Wirklichkeit“,¹⁷ die durch die ästhetisierende Montage gleichwohl ihrem authentischen Vorkommen enthoben wird.

Durch den Gebrauch authentischer Zitate gewinnt die Theatercollage eine besondere Dimension von Zeitlichkeit, insofern sie „nicht absolut und nicht autonom und nicht primär“ ist: „Ihre Zeit ist Gegenwart und Vergangenheit. Sie ist Gegenwart des Zitierens, Imitierens, Präsentierens, und sie ist Vergangenheit durch das Zitierte und Imitierte.“¹⁸ Mit jeder neuen Aufführung vergegenwärtigt das Stück die in den Bild- und Klangzitaten enthaltene Vergangenheit. Die authentischen historischen Quellen, etwa die eingespielten Hitler-Reden oder die historischen Filmprojektionen, werden in einen neuen Zusammenhang gestellt und weisen zugleich das Montagetheater als auf die historische Wirklichkeit bezogen aus. Indem die montierten Zutate der außerkünstlerischen Realität entstammen und auf diese zurückverweisen, zeigt sich in den Bild- und Toncollagen „*das werkimanente Eingeständnis des Kunstfremden*“.¹⁹

Zuletzt „erzählen“ die in dieser Szene abgespielten Eisenbahngeräusche von Lolas Abreise aus Wien und der „Schweizer Akzent“ indiziert schließlich Lolas Ankunft an einem Schweizer Bahnhof. Folglich sind die abgespielten Fertigteile der dramatischen Handlung nicht untergeordnet, indem sie diese bloß illustrieren,²⁰ sie übernehmen selbst mitunter eine *narrative Funktion*: Sie markieren jeweils einen Fortschritt der Handlung. Nach den Liedern, die Lola während der Überfahrt in die USA auf dem Schiff zu singen hat, wird die Theaterpause durchs Abspielen der amerikanischen Hymne eingeleitet: „In den Applaus wird die amerikanische Nationalhymne eingeblendet, das Licht im Zuschauerraum geht an.“ (LB 58) So wird nicht nur von Lolas Ankunft in den Vereinigten Staaten „erzählt“, es entsteht zudem ein komischer Effekt, der darin besteht, dass das (deutsche und österreichische) Publikum, das durch seine Verstrickung in den vormals faschistischen Staat auf die Feindschaft mit den USA festgelegt war, sich nun plötzlich in der Situation wiederfindet, die amerikanische Nationalhymne zu bejubeln: ein Witz, der somit auf Kosten eines potentiell amerikafeindlichen Publikums gemacht wird, das so zur Reflexion auf die eigene subjektive Stellung zur mächtigsten Siegermacht des Zweiten Weltkrieges angehalten wird.

In den USA angekommen wird die zynische Gleichzeitigkeit des Kriegsgeschehens und des Fortgangs der amerikanischen Unterhaltungskultur per Collage zur Darstellung gebracht: „Es folgt eine Montage von Kriegsgeräuschen, deutschen Kriegsliedern, immer wieder unterbrochen von Swingmusik und den Ansa-

¹⁷ Voss: Szenische Collagen, S. 17.

¹⁸ Voss: Szenische Collagen, S. 20.

¹⁹ Voss: Szenische Collagen, S. 14.

²⁰ Seibel: Die Formenwelt der Fertigteile, S. 54.

gen ‚Ladies and gentlemen, tonight: Lola Blau‘ sowie eventuell die dazugehörigen Bilder.“ (LB 60) Die Ästhetik der Collage erbringt hier wiederum eine ihr spezifische Leistung, durch die zusätzliche Erläuterungen im Stück unnötig werden: Mit Lolas Rettung ins Exil ist kein vorzeitiges Happyend erreicht, der Krieg dauert an und noch in der Ungewissheit über seinen Ausgang und den Verbleib der ihr nahestehenden Menschen ist sie gezwungen, ihren notwendigen Unterhalt in der Vergnügungsbranche zu bestreiten. Der Kontrast innerhalb dieser Klangeinspielungen bringt somit Lolas Lebensrealität im Exil zur Darstellung.

Die Strategie montierter Kontraste wird auch eingesetzt, als sich Lolas Situation durchs Kriegsende entscheidend ändert und ihr Exil seine *innere Zäsur zum Nachexil* erhält:

Eine erneute Montage amerikanischer Schlager, Dia-Projektionen können diverse Statussymbole wie schnittige Limousinen oder Swimmingpools zeigen. Am Schluß hört man die Ansage eines deutschen Nachrichtensprechers: „... erklären die bedingungslose Kapitulation aller unserer Streitkräfte zu Lande, zu Wasser und in der Luft, sowie aller übrigen Streitkräfte, die zur Zeit unter deutschem Befehl stehen, vor dem Oberkommando der Roten Armee und gleichzeitig vor dem Oberkommando der Alliierten Expeditionstreitkräfte. Unterzeichnet am achten Mai 1945 in Berlin.“ Das Licht geht an, wir befinden uns in Lolas luxuriösem Appartement in Hollywood. Sie spricht eifrig dem Alkohol zu. (LB 62f.)

Lola, die inzwischen erotische Nachtclubsängerin mit Drogengewohnheit ist, wird in ihrer unzufriedenen, obschon materiell gesicherten Lage von der neuen weltpolitischen Situation ereilt. Die Bilder von Statussymbolen illustrieren den gesellschaftlichen Reichtum der USA sowie dessen prahlerische Zurschaustellung durch seine Profiteure, die in der abgespielten Populärmusik ihre musikgeschmackliche Entsprechung findet. Lola, die zu gewissem Ruhm und Reichtum gekommen ist, gehört zwar zu eben dieser erfolgreichen Gesellschaftsschicht, ist dabei jedoch unglücklich, da sie ihren Erfolg zum einen in der Fremde, zum anderen in einer von ihr nicht gewollten Rolle bestreitet. Die in die Montage des amerikanischen Luxus hereinbrechende Neuigkeit von der Kapitulation Nazideutschlands – wiederum ein nicht literarisches Antefaktum,²¹ das auf „das werkimmanente Eingeständnis des Kunstfremden“ hindeutet –²² schafft für sie neue Bedingungen. Daher bleibt zunächst unklar, ob ihr folgender Rausch sich kompensatorisch auf ihre Unzufriedenheit oder feierlich auf die Niederlage der Nazis bezieht. Aufschluss gibt das darauffolgende Chanson, das mit den Zeilen endet: „Heut sauf ich wie besessen, / um einmal zu vergessen, / für eine Nacht zu vergessen, / wie mir zum Kotzen ist.“ (LB 64) Nach der Performance betrachtet sie ein Foto von Leo, durch das sie an ihre Liebe erinnert wird. Als dieser anruft, erfährt sie von seiner Deportation nach Dachau und seinem gegenwärtigen Aufenthalt in London. Sie verabreden sich in Wien.

²¹ Voss: Szenische Collagen, S. 17.

²² Voss: Szenische Collagen, S. 14.

Nach ihrer Rückreise wird das Nachkriegswien ebenfalls durch eine Collage aus Ton- und Bilddokumenten charakterisiert: „Man hört eine Montage von Wiener Walzern, die im Gepfeif einer Bombendetonation endet, sieht eventuell auch eine Ruinenlandschaft, in die Lola tritt.“ (LB 71) Hier zeigt sich, wie das Arrangement der Collage als *Kommentarfunktion* zu den einzelnen montierten Elementen angelegt ist: Indem es die Wiener Walzer unmittelbar in der Bombendetonation enden lässt, suggeriert es eine Folgerichtigkeit von der Heimatduseligkeit der Musik zum sich kriegerisch betätigenden Nationalismus und schließlich zur Ruinenlandschaft als Ergebnis des Krieges. Der Wiener Walzer steht für die Fiktion der „eigentlichen“, also vermeintlich „originalen“ Identität Österreichs, der sich der gesellschaftliche Zeitgeist nach 1945 verstärkt zuwandte, um sich von Nazi-Deutschland abzugrenzen.²³ Die Montage erbringt also eine zynische Kritik am sich nach 1945 neu zeigenden Wiener Patriotismus, indem dieser in einen Zusammenhang zum kriegerischen Nationalismus gestellt wird.

Collage versus Realismus?

Kreislers aus historischen Antefakta, aus existierenden eigenen künstlerischen Produktionen sowie aus den extra fürs Stück verfassten Wortbeiträgen Lolas zusammengesetztes Musiktheaterstück bringt das fiktive Einzelschicksal der österreichisch-jüdischen Theaterschauspielerin Lola Blau zur Darstellung. Ihr Gang ins amerikanische Exil, ihre dortige Lage und ihr ernüchterndes Nachexil in Wien finden vor dem Hintergrund historischer Realität statt, die im Stück etwa durch Einspielungen von historischen Quellen wie Hitler-Reden, durch „die authentische Wiedergabe historischer Wirklichkeit“²⁴ verbürgt ist.

Damit tritt das Stück in seiner ästhetisch-inhaltlichen Konstruktion in Opposition zu Georg Lukács' Auffassung, dass literarische Montagen nicht in der Lage seien, die Wirklichkeit widerzuspiegeln. Lukács, der bei seinem Urteil die avantgardistischen Experimente der emphatischen Moderne im Blick hat, konstatiert, dass Montageverfahren, wenn sie mit dem „Anspruch auf Gestaltung der Wirklichkeit (auch wenn diese als das Unwirkliche gefaßt wird), des Zusammenhanges (auch wenn er als Zusammenhanglosigkeit formuliert wird), der Totalität (auch wenn sie als Chaos erlebt wurde)“ auftreten, nur „eine tiefe Monotonie“ zum Resultat haben können: „Die Einzelheiten mögen in den buntesten Farben erglänzen, das Ganze ergibt ein trostloses Grau in Grau, so wie die Pfütze schmutziges Wasser bleibt, auch wenn ihre Bestandteile die verschiedenartigsten Farben aufweisen.“²⁵

Diese Aussage gehört zu der als „Expressionismusdebatte“ historisierten Diskussion, die in den Jahren 1937-38 hauptsächlich in der Moskauer Exilzeitschrift *Das Wort* zwischen exilierten marxistischen Schriftsteller/innen geführt wurde und sich im Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács sowie in

²³ Embacher: Was, Sie san wieder da? S. 99f.

²⁴ Voss: Szenische Collagen, S. 17.

²⁵ Lukács: Es geht um den Realismus, S. 328.

Bertolt Brechts erst 1966 im Nachlass publizierter Polemik gegen Lukács fortsetzte.²⁶ Während etwa Bloch, Seghers und Brecht für eine Aufgeschlossenheit gegenüber innovativer experimenteller Literaturformen argumentierten, verortete Lukács die „wirkliche[] Avantgarde in der Literatur“²⁷ im Realismus, d.i. auf der inhaltlichen Ebene, die seinem Befund nach in der expressionistischen Literatur verkümmere. Nur der Realismus sei in der Lage, den Gegenstand der Literatur adäquat darzustellen: „der Mensch in seinen vielfältigen Beziehungen zur Wirklichkeit, und zwar gerade das Dauernde in dieser reichen Vielfältigkeit.“²⁸

Einige Jahrzehnte später fällt Adorno in seiner posthum veröffentlichten *Ästhetischen Theorie* ein ähnliches Urteil über die Montage: In der Montage werde „durch die sich hervorkehrende Disparatheit der Teile, Einheit desavouiert, wie, als Formprinzip, sie auch wieder bewirkt.“²⁹ Weil die Einzelteile ungleicher Art seien, trete in der Montage also einerseits ihre inhaltliche Unvereinbarkeit, andererseits ihre durch Einfügung ins gleiche Kunstprodukt erzwungene formale Vereinigung zutage, in der sinnhafte Kohärenz aber nurmehr als Schein existiere: „Unverbundenes wird von der übergeordneten Instanz des Ganzen zusammengepreßt, so daß die Totalität den fehlenden Zusammenhang der Teile erzwingt und dadurch freilich aufs neue zum Schein von Sinn wird.“³⁰ Adorno argumentiert, dass das, was von sich aus nicht verbunden ist, auch nicht zusammenpassen könne, sodass für die Herstellung eines Zusammenhangs erst die künstlerische Gewalt gegenüber dem Unverbundenen vonnöten sei: Eine übergeordnete Instanz müsse die Einzelteile zusammenpressen und so eine „Totalität“ erzwingen. Adorno und Lukács ist also die Auffassung gemein, dass die Zusammensetzung von Einzelteilen stets auf Kosten des „Ganzen“ gehe, welches bei ihnen auch als „Totalität“, „Einheit“ und „Sinn“ firmiert.³¹

Die Betrachtung der *Lola Blau* hingegen ergibt, dass es sich bei diesem Stück nicht um die reine Collagenform handelt, die Lukács und Adorno vor Augen haben. Die montierten Versatzstücke verhalten sich – auch da, wo sie kontrastierende Bezüge eingehen – nicht disparat zueinander, sind also mitnichten willkürlich ausgewählt und „zusammengepreßt“. Ihre Funktion fürs Stückganze ergibt sich aus ihrer Stellung im Theaterplot, dessen lineare Narration nicht zuletzt durch die verfassten statt montierten Sprechanteile der Figur feststeht. Bisweilen mögen die montierten Elemente nicht einmal als solche erscheinen. Das ist der Fall, da Kreislers Theatercollage seine Machart nicht selbstreferentiell zum Gegenstand macht: Das für gewöhnlich avantgardistische Verfahren der Collage konstituiert hier

²⁶ Schmitt: Einleitung, S. 8.

²⁷ Lukács: Es geht um den Realismus, S. 332.

²⁸ Lukács: Es geht um den Realismus, S. 332.

²⁹ Adorno: Ästhetische Theorie, S. 231f.

³⁰ Adorno: Ästhetische Theorie, S. 233.

³¹ Adorno: Ästhetische Theorie, S. 233: „Das Kunstwerk will [die reinen Fakten] zum Sprechen bringen, indem sie selber darin sprechen. Damit beginnt Kunst den Prozeß gegen das Kunstwerk als Sinnzusammenhang. Die montierten Abfälle schlagen erstmals in der Entfaltung von Kunst dem Sinn sichtbare Narben.“

keine avantgardistische Ästhetik. Vielmehr verhält es sich umgekehrt: *Heute Abend: Lola Blau* ist ein dem realistischen Paradigma verpflichtetes Musiktheaterstück, bei dem die Collagenform als Konstruktionsweise dem Inhalt untergeordnet ist. Die Ästhetik folgt dem Exilinhalt: Fragmentarische Produktionen *aus* dem Exil sind auf eine Weise zu einem Stück *über* das Exil zusammengesetzt, die diese zu einem neuen Sinnzusammenhang zusammenfügt, d.i. zu einem kohärenten, linearen Theaterplot. So ergeben sie letztlich eine Ästhetik, in der sich konkret das fragmentierte exilierte Leben der Figur als Denkfigur im Ästhetischen spiegelt.

Die Komisierung des Nachexils

Die im Stück enthaltene Charakterisierung des Nachexils setzt auf Lolas Schiffsüberfahrt zurück nach Europa ein, auf der sie auf den ihr zuvor unbekannten Herrn Schmidt trifft. Dieser tritt mit einem Monolog an sie heran:

Gestatten – Schmidt ist mein Name. Ich hatte die Gelegenheit, gnädige Frau persönlich vor einigen Monaten im Waldorf Astoria in New York bewundern zu dürfen. Es war ein außerordentlicher Genuß. Ich freue mich sehr, daß Sie nun auch in die Heimat kommen. Die Heimat braucht Sie, gnädige Frau, beim Wiederaufbau. Ich bin ja nur ein kleiner Mann, aber ich kann Ihnen sagen, die Heimat braucht Sie. Ihre persönliche Heimat ist ja Wien, wenn ich da richtig informiert bin. Tja – Wien ist ja noch von allen deutschen Städten am wenigsten in Feindberührung gekommen. Wenn ich da an Berlin denke oder an Frankfurt! Sie täten ein gutes Werk, gnädige Frau, wenn Sie auch den Menschen in diesen Städten ein wenig Mut zusprechen. Ich bin ja nur ein kleiner Mann, aber gerade daher weiß ich, wie's dem kleinen Mann zumute ist, wenn ein Großer, wie Sie, gnädige Frau, wiederkehrt und ein paar persönliche Worte findet. Sie sind ja damals nach Amerika. Tja, das mußte ja wohl sein. Aber nun ist ja Gras darüber gewachsen, ein Schlußstrich gezogen, alles ist vorbei, und nun müssen wir eben alle zusammen anpacken und den Karren aus dem Dreck ziehen. Ich hatte es nicht so gut wie Sie, gnädige Frau. Ich war bis Kriegsende Leutnant bei der Flak. Glücklicherweise konnte ich durch einen entfernten Verwandten Geschäftsverbindungen mit einer amerikanischen Firma anknüpfen, und so kam ich gleich nach Kriegsende in die Staaten. Jetzt reise ich hin und her, hin und zurück, aber am schönsten ist es ja doch zu Hause. Sie werden das merken, gnädige Frau, wenn Sie wieder in der Heimat sind. Wissen Sie, diese Amerikaner, so nett wie manche auch sein mögen, ein Kulturvolk wie wir, das sind sie nicht, das schaffen die nie. Sogar ich, der kleine Herr Schmidt, stecke den größten Amerikaner in die Tasche, wenn's zur Kultur kommt. Ja, geschäftlich stehen die ihren Mann, aber kulturell, nee! Sie werden das auch merken, gnädige Frau. Ihr Wiener Publikum wird Ihnen zu Füßen liegen, das ist ganz anders als in New York. Tja, da will ich Sie nun nicht länger stören. Vielleicht habe ich einmal das Vergnügen, auch in Deutschland im Publikum zu sein, wenn Sie auf der Bühne stehen. Empfehle mich, gnädige Frau. Es ist mir eine Ehre, auf dem gleichen Schiff zu reisen wie Sie. (LB 67ff.)

Indem Herr Schmidt mit einem Kompliment einsteigt, hält er zuerst seine Parteilichkeit für die von ihm verehrte Schauspielerin fest, auf deren Grundlage er ihr sein Anliegen im Wortlaut eines Rekrutierungsgesuches und im Namen der Abstraktion Heimat – „die Heimat braucht Sie“ – vorträgt. Lolas Schauspiel soll in den Dienst an der Heimat eingespannt werden, deren ideeller „Wiederaufbau“, d.i. die Re-Etablierung des kulturellen Lebens im zerstörten Deutschland und Öster-

reich, nun neben dem baulichen Wiederaufbau anstehe. Lolas eigenes Interesse an der Ausübung ihres Schauspielberufes soll in dessen Nützlichkeit für die kulturelle Größe der Nation aufgehen.

In einem ähnlichen Wortlaut erging kurz nach Kriegsende etwa in der deutschsprachigen Exilzeitung *Aufbau* seitens des remigrierten Schauspielers und nunmehrigen Theaterintendanten in der SBZ Gustav von Wangenheim ein Aufruf an alle Theaterschaffende im Exil: „Und alle Ihr, die Ihr fern der Heimat lebt, seid Ihr bereit, trotz aller Schwierigkeiten beim Wiederaufbau mitzuhelfen? Dann kommt!“³² Eben dies machten sich einige Exilschauspieler/innen zu ihrem Anliegen, wie zum Beispiel Fritz Kortner, der noch aus seinem Exil in Los Angeles seinen „leidenschaftliche[n] Wunsch“ zum Ausdruck brachte, „beim Wiederaufbau des deutschen Theaters – unter allen Umständen – mitzumachen [...]“.³³ Obgleich also einigen Theater-Remigrant/innen die aufs Gemeinwohl zielende Fassung ihres partikularen Interesses keineswegs als anmaßend erschien, kennzeichnet Kreislers Stück dessen Absurdität, wenn dieser Appell im Namen der vormaligen Verfolgernation nahegelegt wird: Indem Herr Schmidt Lola auf ihre „persönliche Heimat“ Wien festlegt, die vergleichsweise wenig zerstört worden sei, weitet er ihre Zuständigkeit auf *seine* allgemeine Vorstellung von Heimat aus. Wo er exemplarisch die Städte Berlin und Frankfurt nennt, wird sein Heimatbegriff geografisch transparent, orientiert sich dieser offenbar am alten Großdeutschland als ideelle Gesamtheimat. Gerade für *diese* Heimat habe die Kultur einen besonderen Stellenwert. Herr Schmidt wähnt sich einem „Kulturvolk“ zugehörig, das sich gegenüber den Amerikaner/innen auszeichne: Kultur sei etwas Höheres als das Geschäftliche. Weil dieses von ihm betonte Merkmal der nationalen Identität in der Wirklichkeit aber immer wieder aufs Neue manifest zu machen ist, um als Charakteristikum der Nation zu fungieren, hat sich der vermeintlich natürliche Hang zum Kulturellen am „Wiederaufbau“ zu beweisen: Im Her- und Herausstellen ihrer vorgeblich charakteristischen Kulturaffinität sollen die Deutschen sich wieder als positiv deutsch begreifen können.

In Schmidts Appell, es müssten „alle zusammen anpacken und den Karren aus dem Dreck ziehen“, offenbart er sein Verantwortungsbewusstsein für den angerichteten Schaden, für den nun aber differenzlos alle Menschen und zu allererst die angesprochene Rückkehrerin eingespannt werden sollen. Insofern ist der „Mut“, der den Leuten zuzusprechen sei, mit der Ermutigung zu eben dem Dienst an der Allgemeinheit zu verdolmetschen, für den der Einzelne sein Interesse zu kompromittieren und die Entbehrungen der Nachkriegszeit in Kauf zu nehmen habe. Gerade unter dem behaupteten Gesichtspunkt, dass Lolas Entbehrungen im Exil nicht so groß gewesen seien, soll sich ihre besondere Pflicht ergeben: Herr Schmidt hält fest, er habe es „nicht so gut“ gehabt. Er fragt nicht nach der Art der verschiedenen Erfahrungen, sondern betrachtet sie unter seiner Vergleichsabsicht,

³² Von Wangenheim: Ein Aufruf, S. 8.

³³ Aus einem Brief Kortners an die „liebe[n] Kollegen“, zitiert nach: Völker: Fritz Kortner, S. 138.

die die Kriegserfahrung als die schlimmere festlegt. Dieser Diskurs hat als charakteristisch für die Literatur des Nachexils zu gelten, insofern eben diese Konkurrenz um die Anerkennung als Opfer bereits in Texten von Alfred Polgar, Hilde Spiel und Hilde Zaloscer sowie in der Kontroverse zwischen Walter von Molo, Frank Thiess und Thomas Mann festgestellt wurde.

Indem die Figur Herr Schmidt die immanent widersprüchlichen Klischees des selbstbewussten Mitläufers – opportun sowohl im Nationalsozialismus wie in der Nachkriegszeit – in sich vereint und diese mit ernster Überzeugung vorträgt, ohne dass etwa Lola widersprechend interveniert oder ein akustisches oder visuelles Element kommentierend eingesetzt wird, wird der Monolog aus sich heraus der Lächerlichkeit preisgegeben. Die Wiedergabe der Ideologismen ist als Bloßstellung aufzufassen, da keine Widerlegung seiner Haltung stattfindet, sondern die Verkehrtheit seines Monologs aus diesem selbst hervorgehen soll. Darin zeigt sich der gesellschaftskritische Impetus des Stücks: Indem Herr Schmidt als Rolle auf der Theaterbühne verlacht wird, wird die Abstandnahme von seinen Auffassungen zur Botschaft an das Publikum. Es handelt sich um die Funktion des Komischen, die Francis Hutcheson 1758 auf die Formel brachte: „Men have been laughed out of faults which a sermon could not reform [...]“³⁴

Dass die Einsicht darin, dass es sich um falsches Bewusstsein handle, als evident unterstellt wird, zeigt auch Lolas Reaktion, die nach Abgang Herrn Schmidts bei sich selbst feststellt: „Eigentlich habe ich Angst – nicht, Europa wiederzusehen. Ich hab Angst vor den vielen Schmidts.“ (LB 69) In ihrer Annahme, dass die von Herrn Schmidt vorgetragene Haltung zur gesellschaftlichen Normalität gehöre, die zudem durch den verbreiteten deutschen Nachnamen indiziert ist, wird die Gesamtheit aller Herr Schmidts für sie zur Bedrohung. Im darauffolgenden Lied mutmaßt sie sodann über die kollaborative Rolle der im Stück sonst nicht weiter auftretenden Frau Schmidt:

Ob bei Frau Schmidt sich auch kein Gewissensbiß regt?
Ob auch sie das Vergangene vergaß?
Ob sie weiß, daß auch sie ihren Schuldanteil trägt?
Nein, ich glaube, die sagt sich nur das:

Hätt ich damals den Goldstein genommen,
wär ich sicher nach Amerika gekommen.
Doch Papa war Antisemit,
und so bin ich nur die Frau Schmidt.

[...]

Frau Schmidt braucht keinerlei Bewegungsgrund,
um gegen irgendwas zu sein.
Frau Schmidt braucht keinen Überlegungsgrund,
um lang und laut zu schreien.
Denn was in allen Illustrierten steht,

³⁴ Hutcheson: *Thoughts on Laughter*, S. 51.

das leuchtet letzten Endes ein.

Ich mag keine zu intelligenten
frechen Juden oder farbige Studenten.
Denen geb ich, hopp, einen Tritt,
denn ich bin ja nur die Frau Schmidt.

[...]

Frau Schmidt kann im Grunde nichts dafür,
das halbe Volk steht hinter ihr.
Frau Schmidt ist bisweilen mäuschenstill,
man weiß ja an der Spitze, was sie will.

Deshalb stört mich auch nichts an den Ländern,
die sich heutzutage mit den Zeiten ändern.
Zwar es bringt mir keinen Profit,
denn ich bin ja nur die Frau Schmidt.
Aber trotzdem mache ich mit,
denn die Zeiten ändern sich,
Pleiten ändern sich,
Mächte ändern sich,
Knechte ändern sich,
was sich niemals ändert, ist die Frau Schmidt. (LB 69ff.)

Dieser fürs Theaterstück angepasste Liedtext wird zunächst von Lola aus ihrer Perspektive gesungen, um dann in die Ich-Perspektive der Frau Schmidt überzugehen, in die sich Lola ironisch hineinversetzt, um sie ebenfalls der Lächerlichkeit preiszugeben: Lola imitiert im Lied Frau Schmidt, von der sie annimmt, dass sie die geäußerten Meinungen über den Faschismus und die sogenannte „Stunde Null“ auf diese Weise vertrete.³⁵ In der kurzen Einleitung konstatiert Lola zunächst Frau Schmidts Schuld, woraufhin die Perspektive wechselt und letztere nun aus der Gegenwart heraus bilanziert, dass sie heute mit einem jüdischen Ehemann besser dastünde, weil sie es ihrer Vorstellung nach mit ihm leicht ins verheißungsvolle amerikanische Exil geschafft hätte. Darin erkennt umgekehrt Frau Schmidt „ihre einzige Schuld“: in dem Umstand, „damals ‚nicht den Goldstein genommen‘ und somit auf ein amerikanisches Leben im Reichtum verzichtet zu haben.“³⁶ Die vom Vater übernommene Judenfeindschaft und Parteilichkeit für Nazideutschland begreift die aus Schaden klug Gewordene heute als schlechtes Kalkül. Derart wird ihr selbstbewusster Opportunismus geständig: Ihre Entscheidung für den Faschismus und gegen einen jüdischen Ehemann sei unter dem Gesichtspunkt der Besserung ihrer partikularen Lage gefällt worden. Daraus folgend übt sie bloß unter dem Gesichtspunkt *ihrer* verschlechterten gegenwärtigen Lage Kritik an sich. Ihre ideologische Kontinuität stellt sich damit als das vehement verfolgte Eigenwohl heraus. Wiederum wird dabei der Topos der Opferhierarchie aufgerufen, demzu-

³⁵ Meyer-Sickendiek: Sarkasmus, S. 64.

³⁶ Theisohn: Art. ‚Kreisler, Georg‘, S. 308.

folge die „Dagebliebenen“ ein vergleichsweise schwereres Leben „unterm Hakenkreuz“ geführt hätten als die Geflüchteten.

Wiederum *über* Frau Schmidt singt Lola im Weiteren, sie brauche zur eigenen Urteilsfindung weder „Bewegungsgrund“ noch „Überlegungsgrund“. Dieser Befund steht im Widerspruch zu den vorigen Strophen, in denen sich Frau Schmidt ja durchaus reflektierend Rechenschaft über ihre Lage ablegt. Die Unterstellung lebt von der Auffassung, dass die von der Sängerin nicht geteilten Urteile auf mangelnde Begründungen zurückzuführen seien – gemeint sind folglich: *mangelhafte* Begründungen. Dies zeigt sich auch, wenn es heißt, ihr würde alles „einleuchten“, was in den Illustrierten stehe: Tatsächlich ist damit ausgesagt, *dass* sie eine inhaltliche Befassung pflegt, im Zuge derer sie sich aus ihren Lektüren einiges plausibel zu machen vermag. Einerseits soll also das Medium „Illustrierte“ zur Widerlegung gereichen, andererseits der Umstand, dass sie darin unkritisch gleich alles affirmiere – was per se eine *eigene* geistige Leistung darstellt.³⁷

Am Ende des Chansons wird schließlich Frau Schmidts affirmative Haltung zur gegebenen Staatenordnung komisiert, indem ihr entgegengehalten wird, sie habe davon gar „keinen Profit“, nach dem sie ja eigentlich ihre weltanschaulichen Haltungen ausgerichtet hatte. So wird die Vorstellung persifliert, der Staat sei als Mittel für den persönlichen Erfolg der Bürger/innen als je einzelne aufzufassen: dass im Staat also Partikularinteresse und Allgemeininteresse ineins fielen. Weil sie an dieser Vorstellung festhält, bleibt sie auch nach dem Zweiten Weltkrieg unkritisch gegenüber „den Ländern, / die sich heutzutage mit den Zeiten ändern.“ So bringt das Theaterstück einige der für das Nachexil charakteristischen Konfliktlinien im zwischenmenschlichen Kontakt zwischen Exilant/innen und Nicht-Exilant/innen zur Darstellung.

Nach Lolas Rückkehr nach Wien wird zusätzlich die Spezifik des Nachexils als prekäre Situation für remigrierte Künstler/innen thematisch. Diese zeigt sich bei ihren Versuchen, am Theater unterzukommen. Als sie bemüht ist, einen Theaterdirektor ans Telefon zu bekommen, um sich für eine Rolle zu bewerben, wird sie durchweg falsch verbunden:

Hier Lola Blau, kann ich bitte den Herrn Direktor sprechen? – Sie verbinden? Danke, ich war – Hallo – ist dort die Direktionskanzlei? – Nein, ich wollte nicht die Theaterkasse, ich wollte den Herrn Direktor sprechen, hier ist Lola Blau. – Sie verbinden? Danke, ich warte – Hallo – Nein, ich wollte leider noch nicht die Buchhaltung sprechen, ich wollte erst den Herrn Direktor – Er ist da? – Er war da – Und jetzt ist er wieder fort? Könnten Sie vielleicht – Sie verbinden? Danke, ich warte – Wer? – Wie kommt denn der Hausmeister an den Apparat? Ich wollte den Herrn Direktor – Was heißt, er ist noch gar nicht gekommen! Er muß gekommen sein, er war gerade in der Buchhaltung – Na also – Sie verbinden? Danke, ich warte – Nein, ich wollte nicht die Buchhaltung – Ach so, Sie haben mich mit dem Hausmeister verbunden, weil die Direktionskanzlei besetzt war. Ja, ja, das war sicher richtig, aber würden Sie es bitte noch einmal versuchen? – Nein, nicht den Hausmeister, die Direktionskanzlei – Sie verbinden? Danke, ich warte – Wieso Schneiderei? Ich wollte den Herrn Direktor sprechen –

³⁷ Eagleton: Ideologie, S. 4.

Nein, nicht den Schneidereidirektor, den Theaterdirektor – – Sie verbinden? Danke, ich warte – – Kantine? Ist der Herr Direktor vielleicht bei Ihnen? – – Nein, nicht ob er frißt, ob er ist – – Ich versuche ja schon die ganze Zeit, die Direktionskanzlei zu bekommen. Ich verbinde – ich meine, Sie warten – – Nein, ich meine, Sie – – Direktionskanzlei? Wirklich? Hier ist Lola Blau, könnte ich den Herrn Direktor sprechen? – – Sie warten? Was glauben Sie, was ich tue! Ich verbinde – – ich meine, ich warte auch – – Herr Direktor? Hier ist Lola Blau. Es handelt sich um – – Hallo – – Hallo – – Scheiße! (LB 72f.)

Dieses Telefonat, bei dem nur Lolas Seite zu hören ist, hat seine Komik in der Absurdität der Abteilungen im Theater, zu denen sie durchgestellt wird (Theaterkasse, Buchhaltung, Hausmeister, Schneiderei, Kantine) und denen sie immer wieder aufs Neue mit der Hoffnung begegnet, nun endlich den Direktor zu sprechen („Na also“), um bei diesem für eine etwaige Anstellung vorstellig zu werden. Dieser Witz wird jedoch so oft wiederholt, dass er der „Erwartungsenttäuschung“ das Überraschende nimmt, also die „plötzliche Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“³⁸ ihrerseits verwandelt in die Erwartung eines unplötzlichen Nichts, die die Pointen mit jeder Wiederholung zunehmend verblassen lässt.³⁹ Das Gespräch endet letztlich aber nicht in einer Pointe, sondern im schlichten Abbruch des Gesprächs, dessen schlussendliche Erfolglosigkeit bereits zuvor feststand: Angesichts der Unwahrscheinlichkeit, dass Lola tatsächlich so konsequent falsch verstanden wird, sowie der Unwahrscheinlichkeit der Reaktionen (so etwa die Durchstellung zum Hausmeister *aufgrund* der Unerreichbarkeit der Direktionskanzlei) legt diese Szene den Schluss nahe, dass Lola absichtsvoll und systematisch falsch verstanden wird, dass sie also ohnehin nicht durchgestellt werden würde: Die Szene bringt die *passive Abweisung* Lolas am Wiener Theater zur Darstellung, macht die Gründe für diese Abweisung aber nicht explizit. Nur da ihre vergeblichen Mühen um ein Theaterengagement im Zeichen ihrer Remigrati-on stehen, deutet der Kontext dies als Grund für ihre Erfolglosigkeit an.

Auf diese Erfolglosigkeit bezieht sich Lola nun im folgenden Lied, das eine komische Theaterkritik darstellt: „Im Theater ist nichts los“ (LB 73), lautet der einleitende Befund, der sich einerseits auf den *Konservatismus* des Theaters bezieht („als wär seit dem seligen Dollfuß nichts mehr passiert“), andererseits die *neue Entwicklung* unter den Schauspieler/innen kritisiert, nurmehr auf Erfolg und nicht auf die Kunst selbst wert zulegen: „Man denkt nicht mehr drüber nach, man bietet sich an. / Egal ob man gut ist, Hauptsache ist, man kommt dran.“ (LB 73) Wiederum findet sich Kreislers widersprüchliche Charakterisierung des Nachexils, gemäß derer gerade an dargestellten *Neuerungen* die gesinnungsmäßige *Identität* mit den Anfängen des Austrofascismus, für den hier Kanzler Dollfuß steht, festzustellen sei. Darüber hinaus steht Lolas vernichtende Kritik am Theater der Gegenwart im Widerspruch zu ihrem eigenen Bemühen, am Theater Fuß zu fassen, also sich gleichermaßen anzubieten: Statt den Zwang zur Anpassung zu kritisie-

³⁸ Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 437.

³⁹ Köhler/Müller. Art. ‚Pointe‘, S. 116.

ren, kritisiert sie die sich anpassenden Mitkonkurrent/innen. So nimmt sich ihre Kritik als Reaktion auf ihre Erfolglosigkeit am Theater aus.

Die von ihr kritisierte, aber für eine Anstellung nötige Anbiederung beim Theaterdirektor wird sodann zum Gegenstand der Persiflage: Sie kommuniziert mit einem imaginären Theaterdirektor, bei dem sie sich als Schauspielerin interessant machen will und auf dessen stetige Ablehnung sie immer wieder reagiert, um ihre Flexibilität als Schauspielerin und Sängerin zu demonstrieren und das Interesse an allen vorgeschlagenen Rollen zu heucheln. Damit setzt sich der Zwang zur Flexibilität fort, der ihr schon bei den Auftritten im amerikanischen Exil abverlangt wurde, wo sie sich immer weiter an die erotischen Bedürfnisse des Publikums angepasst hatte, um zu Erfolg zu kommen. So imitiert sie auch gegenüber dem Direktor im Lied die Bereitschaft zur Entblößung und sucht so zynisch den herrschenden Sexismus zu ihrem Vorteil zu wenden: „Busen hab ich auch, Herr Direktor“ (LB 74)

Im Weiteren wechselt sie ständig die Sprache, in der sie singt, um jeweils der vermeintlichen Mode oder dem Sprech Anlass gerecht zu werden: Nachdem sie auf Hochdeutsch „Ich hab die Liebe in der Tasche“ (LB 74) singt, wechselt sie ins Französische „J'ai l'amour, oui, l'amour dans ma poche“ (LB 75), ins Wienerische „I bin a Wiener Wäschermadl, / hab die Liab im Tascherl drin.“ (LB 75) und aufgrund einer erdachten potentiellen Spielzeit in Bern zusätzlich ins Schweizerische „Ich hab die Liebe wohl im Täschli“ (LB 76). Da sie während des Singens erfährt, dass ihre Figur Ungarin sein soll, versetzt sie die Zeile mit ungarischen Versatzstücken „Ich hab ein Joj Mamam in meinem Taschikam“ (LB 76) und, da sie zuletzt den Handlungsort des fiktiven Stücks nach Berlin versetzt, übersetzt sie zusätzlich ins Berlinerische: „Ick hab die Liebe in eenem Koffer“ (LB 77). Auch hinsichtlich ihrer Ausdrucksweise möchte sie alles gezeigt haben: „Welche Masche noch, Herr Direktor? / Sagen Sie es doch, Herr Direktor! / Zorn, Herr Direktor? Charm, Herr Direktor? / Kühl, Herr Direktor? Warm, Herr Direktor?“ Und versichert sarkastisch ihre untertänige Hörigkeit: „Ich mach keinen Stunk, Herr Direktor. / Ich tu, was ich kann, Herr Direktor.“ (LB 77)

Mit dem mehrfach vorgeführten Sprachwechsel und der Demonstration weiterer Schauspielfähigkeiten zeigt das Stück, wie sich das spezifische Grundproblem exilierter Schauspieler/innen auf bloß graduell verschiedene Weise im Nachexil fortsetzt: In der Konkurrenz um Engagements geht es im Exil- wie zurück im Herkunftsland um die größtmögliche Anpassung an die Ansprüche des etwaigen Arbeitgebers. Am Exilort ist die Anpassung an die jeweiligen Anforderungen am Theater oder beim Film dadurch erschwert, dass sie angesichts der eigenen Sprachvoraussetzungen im Grunde nur für Rollen von Nicht-*native speakers* oder für die Tätigkeit in deutschsprachigen, von Exilant/innen initiierten Ensembles in Frage kommen.⁴⁰ Wie Kreisler an anderer Stelle schildert, ergab sich daher für deutschsprachige Exilschauspieler/innen in den USA erst dann die Chance auf ein

⁴⁰ Feinberg: Wieder im Rampenlicht, S. 26ff.

Engagement, „als man in Hollywood begann, Antinazifilme zu produzieren.“ Der Bedarf an deutschsprachigen Schauspieler/innen bedeutete dabei zunächst eine in der Sache liegende Pragmatik, erzeugte aber zugleich eine geradezu komische Verkehrung: „Dann stellte es sich heraus, dass jüdische Schauspieler die bössartigen Nazis auf der Kinoleinwand am besten darstellten.“⁴¹ Alfred Polgar nennt das: „Wunderliche Schicksalsfügung: als Darsteller der Bestialität, deren Opfer man geworden ist, zur Geltung zu kommen, vielleicht zu Starehren.“ (KS1 466) Und selbst zurück im Herkunftsland, wo die Sprachproblematik wieder aufgehoben ist, ergeben sich Schwierigkeiten beim Erlangen von Engagements:⁴² „Die Enttäuschungen waren riesengroß, und manch einer stand draußen vor der Tür, trotz Müh und Not, und wurde zum Vorsprechen nicht vorgelassen; nichts war ja wie vorher, die alten Fäden gerissen, wie da je wieder anknüpfen?“⁴³

Gleichwohl gilt es unabhängig von Exil und Nachexil sowie unabhängig vom Schauspielberuf, dass sich Erfolg und Misserfolg nicht unmittelbar aus den durch Referenzen beglaubigten Qualifikationen der Bewerber/innen ergibt, sondern daraus, wie sich die jeweiligen potentiellen Arbeitgeber/innen für *ihre* Zwecke an diesen Qualifikationen bedienen wollen. Wo der subjektive Zweck der Arbeit nicht mit ihrem objektiven Zweck zusammenfällt, gilt der Zwang zur Anpassung allgemein, wie Kreisler über seine eigenen Erfahrungen reflektiert: „In der Emigration und noch lange danach trieb mich die Frage um: Wie muss ich mich benehmen, damit mich jemand fest anstellt?“ (LL 43)

Nach Lolas imaginiertes Darbietung des eigenen Könnens greift das Lied wieder seinen Anfang auf: Der Befund – „Im Theater ist nichts los“ – wird nun anhand der Theaterverdrossenheit der Menschen belegt, welche wiederum auf die mangelnde Qualität und Lebensfremdheit des Theaters zurückgeführt wird: „Wenn sie reingehen, sehen sie bloß / einen leeren Raum, in dem etwas Fremdes geschieht.“ (LB 78) Am Ende des Liedes beschließt Lola dann, es gar nicht weiter am Theater zu versuchen, sondern ans Kabarett zu gehen: „Regressiv, destruktiv / find ich den Theatermief. [...] Laßt den Schmäh von eh und je! / Dann schon lieber Cabaret. / Dort gibt es wenigstens Bonmots, / und dann ist wieder etwas los.“ (LB 78) Mit dieser Kritik behauptet sie sich als selbstbewusstes Subjekt einer Sphäre, in der sie ihre Unfreiheit soeben erfahren hat: Den Umstand, dass das Theater sie nicht anstellt, übersetzt sie in die Haltung, selbst gar nicht ans Theater zu wollen.

Im Anschluss berichtet Lola in einem Telefonat mit Leo bereits von ihrer Anstellung an einem kleinen Kabaretttheater. Etwaige Hürden bei dieser Anstellung werden nicht geschildert: „Ja, es ist nur ein kleines Cabaret, aber ich kann dort die Lieder singen, die ich auf einer größeren Bühne nicht singen darf.“ (LB 78f.) Sie

⁴¹ Kreisler: Doch gefunden hat man mich nicht, S. 71.

⁴² Feinberg: Wieder im Rampenlicht, S. 52f. Feinberg hält gleichwohl fest, dass den meisten schon vor ihrem Exil etablierten Theaterschaffenden nach ihrer Remigration „mit sehr unterschiedlichem Erfolg“ der Wiedereinstieg in die Theaterwelt gelang (S. 90).

⁴³ Flimm: Umziehen kost ein Kleid, S. 5.

wertet ihre künstlerische Selbstverwirklichung höher als den monetären Erfolg und die Reputation eines großen Theaters. Um ihre Selbstachtung zu wahren und sich mit ihrer Situation zu harmonisieren, erklärt sie die künstlerischen Freiheiten des Kabarets zu ihrem Beweggrund, dort arbeiten zu wollen. Das folgende Lied, das sie nun in ihrer Rolle als Kabaretsängerin singt, stiftet ein Beispiel für die Lieder, die sie „auf einer größeren Bühne nicht singen darf.“ Einsetzend mit den sarkastischen Zeilen „Wo sind die Zeiten dahin, / als es noch g'mütlich war in Wien?“ (LB 79), gesungen auf die Harmonien des ersten Satzes von Mozarts *Klaversonate C-Dur*, bekannt als *Sonata facile*,⁴⁴ klagt es den Wiener Konservatismus an. Wiederum wird also ein Vergleich zwischen früher und heute aufgerufen, deren Komik darin besteht, dass die Vergangenheit mit sarkastischer Nostalgie zum Schein idealisiert wird. Dabei erhält der auf diese Art kritisierte Konservatismus konkrete Inhalte, die das idealisierte Klischeebild des alten Wiens evokieren. Genannt werden etwa „die herzigen Fiaker“, „die schneidigen Husaren“, „der gute Kaiser Franz“, die zum romantisierten Bild der Stadt auf der Schwelle zur Moderne gehören. Dieses Bild wird sofort konterkariert durch den Hinweis, dass diese Zeit schon durch „nix wie Tod [...] weit und breit“ (LB 79) geprägt war. Der Sarkasmus wird auf besondere Weise kenntlich gemacht, wenn die darauffolgende historische Zeit thematisiert wird:

Wo sind die Zeiten dahin,
als es noch g'mütlich war in Wien?
Als noch das große alte Kaiserreich zusammenkrachte,
als noch der Dollfuß alle Roten einfach niedermachte,
als noch der guate alte Hitler bei uns einmarschierte,
als man die jüdischen Geschäfte einfach arisierte,
als man die Juden dort, wo s' hing'hören, in die Lager steckte,
als man die Falschheit der Franzosen wieder neu entdeckte,
als sich der Landser an der russischen Riviera sonnte,
als man im letzten Kriegsjahr Widerständler werden konnte. (LB 81)

Der Wiener Konservatismus und die spezifisch mit der Stadt verbundene Nostalgie erhalten so diejenigen Momente der Wiener Geschichte zugeschrieben, die aus dem romantisierten Narrativ der Stadtgeschichte ausgeklammert werden. Der Zynismus dieser Strophe liegt daher darin, dass die Unterdrückung von Kommunist/innen, der Einmarsch Hitlers, die Arisierung jüdischer Geschäfte, die Internierung von Juden, der Franzosenhass und der Expansionskrieg im Osten als *der wesentliche Gehalt der Wiener Geschichte* festgehalten werden. Zuletzt mündet die Strophe in einer Pointe, die den kalkulierten späten Übergang von vormaligen NS-Mitläufer/innen zum Widerstandslager verhöhnt, zu einer Zeit also, in der die Niederlage der Nazis bereits antizipiert werden konnte: Der Wechsel in den Widerstand wird als ein persönliches Kalkül bloßgestellt, das nicht aus politischer

⁴⁴ Riethmüller: Komponist – Songwriter – Melopoet, S. 15.

Einsicht erfolgte, sondern aus der Absicht, sich bessere Bedingungen für die Nachkriegszeit zu schaffen.

Der für Kreislers nachexilische Texte charakteristische Widerspruch zwischen einerseits der explizit gemachten *Differenz* und andererseits der *Identität* von früher und heute drückt sich in diesem Lied in einer doppelten Zeitdiagnose aus: Einerseits ändere sich nichts („Nur nix Neu's, bleiben wir schön beim Alten. / Ändern laßt sich gar nix, weil der Wiener das net will“, LB 80), andererseits aber seien „die Zeiten dahin“. Aufzulösen ist der Gegensatz dahingehend, dass die alte Zeit mit ihren spezifischen Gräueln angeklagt wird, indem sie mit ironischer Nostalgie gelobt werden, während aber unironisch behauptet wird, diese vergangenen Zeiten würden in der Mentalität der Wiener noch fortbestehen, auch wenn die Oberfläche des konkret Genannten „dahin“ sei.

Nach der Darbietung des Liedes berichtet der Inspizient des Kabarets, Herr Nowak, von einem entgegengenommenen Anruf während Lolas Auftritt:

Der Herr hat g'sagt, es ist dringend, ein Herr Glücksmann. Er hat g'sagt, er kommt gleich, er verspätet sich nur ein paar Minuten. Die gnä' Frau soll sich nicht aufregen, es ist nix passiert. Der Herr Glücksmann war nur auf dem Weg hierher, da hat ihn einer auf der Straße ang'rempelt, wie' halt ist. Sie haben g'stritten, und dann hat ihn der andere einen Saujuden g'schimpft, wie's halt ist. Na ja, und da hat sich der Herr Glücksmann nicht zurückhalten können und hat ihm eine g'schmiert, und dann ist die Polizei 'kommen und hat alle mitg'nommen, aber es ist eh nix passiert. Der Herr Glücksmann hat von der Polizei aus ang'rufen, die gnä' Frau soll sich auf keinen Fall aufregen, er ist schon auf dem Weg hierher. Die gnä' Frau soll halt ein bisschen auf ihn warten, hat er g'sagt. Alsdann gnä' Frau, regen S' sich net auf, es ist eh alles in Ordnung. Ich geh jetzt, also gute Nacht, gnä' Frau! (LB 82f.)

So erfährt Lola von einem judenfeindlichen Angriff auf Leo, der aufgrund seiner Gegenwehr kurzzeitig festgesetzt ist, sodass sich Lolas und Leos Wiedersehen, das im Stück nicht mehr vorkommt, verzögert. Der Bericht Nowaks ist vor allem durch seinen beschwichtigenden Ton gekennzeichnet: Zwei Mal hält er fest, das Geschehen entspräche der Normalität („wie's halt ist“); zwei Mal schwächt er es ab („es ist nix passiert“); drei Mal betont er, dass etwaige Besorgnis zu vermeiden sei („nicht aufregen“). Zuletzt behauptet er, es sei ohnehin „alles in Ordnung“. Die Figur Herr Nowak steht damit nicht für die fortdauernde Judenfeindschaft im Nachexil, von der er berichtet, sondern für die Hinnahme des fortdauernden Judenhasses als Normalität. Sein Bericht am Ende des Stücks fungiert als „Zeitzeichen“: Er schildert eine Erscheinung des Nachexils, die als charakteristisch für dessen wirkliche Gestalt angeführt wird.

Das letzte Lied des Stücks, das Lola beim Abschminken singt, behandelt sodann resignativ die Wirkungslosigkeit der von ihr gesungenen gesellschaftskritischen Liedern:

Ich sing vom Frühling und von Liebeslust im Grünen,
auch von Politikern und manchem krummen Ding.
Die Leute lachen, und sie klatschen wie Maschinen,

aber ihnen ist es vollkommen egal, warum ich sing.

[...]

So sitz ich nach wie vor hier fest und singe Lieder
und bleibe wirkungslos, vom eigenen Klang berauscht.
Die schönen Damen plustern eifrig ihr Gefieder auf und nieder,
doch man hört mich nicht, auch wenn man höflich lauscht.

Ich singe Lieder in die blau-wattierte Ferne.
Ich hänge Klagen an die pausenlose Zeit.
So hebt ein jeder seine winzige Laterne,
und ich lerne: Nur das Lied bleibt. Und die Hoffnungslosigkeit. (LB 84f.)

So wird das Cabaret, als dessen Vorzug Lola die Erlaubnis begreift, alle Lieder singen zu dürfen, die ihr sonst verboten seien, nun seinerseits zum Gegenstand der Kritik, da das Publikum sich nicht für die Aussageabsicht der Lieder interessiere, sondern diese vielmehr nach ihren eigenen Bedürfnissen rezipiere: Sie lachen und „klatschen wie Maschinen“; ihre Reaktionen seien also der Konvention entsprechend automatisiert, könnten zugleich aber nicht über ihre eigentliche Gleichgültigkeit gegenüber den Inhalten hinwegtäuschen. Vielmehr zeige sich das Interesse an der Präsentation ihrer Abendgarderobe, die als „Gefieder“ lächerlich gemacht wird. Die Freiheit in der Musikauswahl führt für die Sängerin einzig zum ästhetischen Selbstgenuss, insofern sie „vom eigenen Klang berauscht“ ist. Für eine tatsächliche Wirkung aus dem Lied heraus und in die Realität hinein bleibt ihre „Laterne“ zu winzig: Das Lied erweist sich als untaugliches Mittel sozialer und politischer Einflussnahme und bleibt nurmehr als ästhetischer Gegenstand bestehen, an dem die Aussicht auf die Verbesserung der Lage nur als fehlende ablesbar ist.

Für die Künstlerin, die sich engagiert auf die Realität bezieht, aus der ihre Kunst entstammt, steht so auch am Ende von *Heute Abend: Lola Blau* ein nicht-komisiertes, ungebrochenes Leid, das die komischen, ironischen und zynischen Passagen des Musiktheaterstücks überdauert und auf diese insofern zurückwirkt, dass sie deren aufklärerisches Potential grundsätzlich in Zweifel zieht: „Nur das Lied bleibt. Und die Hoffnungslosigkeit.“

6.5 „Aus der Tragödie eine Farce machen“ – Das absurde Nachexil im Roman *Der Schattenspringer* (1996)

Während die bis hierhin analysierten Texte Kreislers aus den Sechziger- und Siebzigerjahren augenfällige Bezüge zur historischen Wirklichkeit aufweisen, sind die eingangs zitierten, späten essayistischen und autobiografischen Texte als „eigensinnig“ zu charakterisieren, in dem Sinne, dass in ihnen häufig das subjektive Ermessen des Exils als allgemeine Bestimmung formuliert wird. Diesem Verfahren nicht unähnlich wird im Roman *Der Schattenspringer* aus dem Jahr 1996 in literarischer Form ein „freies Belieben, willkürliches Verfügen entfesselter Subjektivität über alle objektive Konsistenz“¹ fassbar. Dieser noch zu belegende Befund zeugt von einer Entwicklung in Kreislers Schaffen: Offenbar kam es ihm in seinem späteren Werk programmatisch darauf an, das künstlerische Schaffen in eine Opposition zur logischen Rationalität zu stellen, um dabei die Kunst allgemein als eine spezifische und vor allem *höhere* Erkenntnisweise zu postulieren.

„Die Wahrheit kann man also nur in der Kunst finden“ (S 116), so lautet eine der vielen metapoetologischen Überlegungen der Hauptfigur John Greenway, der selbst Exilschriftsteller ist. Die Rede von *der* Wahrheit zeigt an, dass er nicht bloß auf Wahrheit als logische Kategorie abhebt, die das Urteil über das Zutreffen einer Aussage darstellt: Wo von *der* Wahrheit gesprochen wird, handelt es sich um „eine metaphysische Gewißheit“,² die weder an der außerkünstlerischen Realität überprüfbar noch überhaupt formulierbar ist,³ sondern apodiktisch der Kunst zugeordnet wird. Das so zum Ausdruck gebrachte Kunstverständnis plädiert also für *die* Wahrheit der Kunst und stellt sie zugleich in einen Gegensatz zu jeder realistischen – d.i. in ihrem Realitätsbezug dem Anspruch nach: wahren – Spiegelung. *Was* in der Kunst vorkommt, hat sich demnach nicht an der Realität als wahr zu bewähren, sondern qualifiziert sich tautologisch zur Wahrheit, insofern es *in der Kunst* vorkommt,⁴ von der wiederum jeder Realismus auszuschließen sei.

¹ Preisendanz: Die umgebuchte Schreiebart, S. 62.

² Eagleton: Ideologie, S. 2.

³ Sie könne vor allem nicht unmittelbar verstanden, sondern müsse *erlebt* werden, so Kreisler: „Kunst soll ja nicht verstanden werden wie ein Wintermantel, Kunst soll erlebt werden, und erst dann versteht man sie.“ (LL 124) Er deutet damit an, dass es um eine rein sinnliche statt geistige Kunstrezeption zu tun sei, die sodann mit dem höheren „Verstehen“ identisch sei. Das Zitat bemüht dazu ein inadäquates Vergleichsmoment: Schließlich muss ein Wintermantel, um zu wärmen, allenfalls von seinem Schneider verstanden werden, nicht jedoch von der Person, die von ihm gewärmt wird. Umgekehrt wird also ein Schuh draus.

⁴ So meint etwa Thomas Metscher in erkenntnistheoretischer wie -kritischer Lesart, dass die mimetische Form, die keinesfalls als bloße Nachahmung der Realität zu fassen sei, erst die Voraussetzung für die Wahrheit in der Kunst darstelle: „Mimesis ist die Voraussetzung für die Konstitution ästhetischer Weltbilder und Weltanschauungsformen – und nur als Weltbild und als Weltanschauungsform kann von ästhetischer Episteme – ‚Erkennen‘, ‚Wissen‘ und ‚Wahrheit‘ in den Künsten – gesprochen werden.“ Metscher: Mimesis, S. 17.

Derart wird die Künstler-Bürger-Antithese aufgerufen: Der Künstler habe eine eigene, vom gewöhnlichen Menschen unterschiedene Erkenntnisweise der Realität. Auch Beaven weist auf den in Kreislers Roman gestalteten Gegensatz der Künstlerpersona zur sonstigen Gesellschaft hin und konzidiert, dass „the price to be paid for engagement with art can preclude meaningful engagement with society.“⁵ Er verknüpft dieses Künstlerideal mit seiner These vom „multiple exile“ und argumentiert, die notwendige Rolle des Künstlers als Abtrünniger der Gesellschaft gehöre in einem metaphorischen Sinne ebenfalls zu Kreislers Exilerfahrung.⁶ Damit impliziert er, der Künstler bedürfe für sein Kunstschaffen per se der Beschädigung seiner Subjektivität, da er altruistisch für den ästhetischen Genuss der Menschen zu leiden habe.⁷

Die dem *Schattenspringer*-Text eingeschriebene Poetik steht zunächst in Kontrast zu seinem Inhalt: Der Roman handelt von einem aus Cottbus stammenden Exilanten, der in Südengland als Autor lebt und arbeitet und aufgrund zweier Mordverdächtigungen in Konflikt mit der britischen Justiz gerät. Schon diese Kurzfassung des Romaninhalts legt offen, dass es sich um Gegenstände der *wirklichen* Welt handelt, die der Roman literarisch *fiktionalisiert*, dass diese Gegenstände also in der Kunst „gespiegelt“ werden. Der spiegelnde Bezug ist im Text folglich implizit unterstellt *und* explizit dementiert. Der angenommene Gegensatz zwischen den sich keineswegs gegenseitig negierenden Polen Kunst und Wirklichkeit⁸ findet seinen ästhetischen Ausdruck in der Anlage des Romans, der durch ein komisch-dichotomes Narrativ bestimmt ist, welches zwischen dem Realistischen und dem Absurden oszilliert, ohne die erzählte Welt auf eine der „Wirklichkeitsformen“ festzulegen. Während die Erzählweise zunächst ein realistisches Paradigma aufzurufen scheint, zeugt der *Erzählinhalt* vom Absurden.

Personifiziert und ausgehandelt wird dieser Gegensatz am Schriftsteller Greenway auf der einen und dem Polizisten Connally auf der anderen Seite,⁹ deren Freundschaft ausgerechnet vom ignoranten Desinteresse dem jeweils anderen gegenüber lebt.¹⁰ Im *ersten* von drei Teilen (S 7-56) wird der im fiktiven südengli-

⁵ Beaven: *Enduring Exile?* S. 86.

⁶ Beaven: *Enduring Exile?* S. 75.

⁷ Bei Kreisler heißt das zum Beispiel: „Künstler bleiben melancholisch, alle anderen heiter.“ (LL 111) Oder: „Die Kunst fordert den ganzen Menschen, und ihr Lohn ist Erkenntnis und Einsamkeit.“ (LL 111)

⁸ Gilbert K. Chesterton hat diesen Widerspruch des sich im *l'art pour l'art* radikalisierten Gedankens der Kunstautonomie bildlich einleuchtend pointiert: „Das Prinzip des *l'art pour l'art* ist ein sehr gutes Prinzip, wenn es besagen will, daß zwischen der Erde und dem Baum, der seine Wurzeln in der Erde hat, ein wesentlicher Unterschied besteht; es ist jedoch ein sehr schlechtes Prinzip, wenn es besagen will, daß der Baum ebensogut wachsen könnte, wenn seine Wurzeln in der Luft hängen.“ Chesterton: *Verteidigung des Unsinnigen*, S. 28f.

⁹ So reflektiert Greenway etwa auf Connally: „Tatsachen überzeugen ihn, das ist das Mysteriöse an ihm, das ich nicht verstehen kann. Er kann wiederum nicht verstehen, warum mich alles überzeugt, nur Tatsachen nicht.“ (S 10)

¹⁰ So weigert sich Connally zum Beispiel, Bücher von Greenway zu lesen. Auf Nachfrage seines Assistenten Whitney unterstreicht er: „Ich werde mich hüten [...], ich bin jetzt vier-

schen Dorf Bottsville ansässige alkoholaffine John Greenway alias Hans Grünberg, der im Alter von sechs Jahren vor den Nazis fliehen musste, des Mordes an seiner Frau Peggy verdächtigt, mit der er zuletzt nurmehr in unglücklicher Ehe lebte. Sein Einkommen bestreitet er, in englischer Sprache schreibend, aus drei Quellen: Für einen Verlag in Birmingham verfasst er Groschenromane unter einem Pseudonym; unter seinem richtigen Namen jedes Jahr einen „literarisch hochstehenden“ Roman für einen Londoner Verlag (S 59); und zuletzt politische Analysen für eine Wochenzeitung in Liverpool. Nachdem seine Frau unweit ihres gemeinsamen Wohnhauses in eine Schlucht gestürzt ist, wird Greenway zunächst festgenommen. Connally, der Kriminalinspektor und einstige Schulkamerad Greenways, vermag ausreichend Zweifel an Greenways Schuld aufzubringen, sodass Greenway wieder freigelassen wird, aufgrund der einhergehenden Rufschädigung jedoch all seine Einnahmequellen verliert. Die wahren Umstände um Peggys Tod deckt die Polizei nicht auf, jedoch offenbart der Erzähler am Ende des ersten Romanteils, dass Greenway tatsächlich nicht der Mörder ist, sondern dass Peggy in einem handtätlichen Streit mit der Randfigur Mona Barker abstürzte, die vermutet hatte, dass Peggy ein Verhältnis mit ihrem Mann gehabt habe (S 54f.). Bis hierhin nennt Colin Beaven die Erzählung „a traditional detective story“.¹¹

Im *zweiten* Teil (S. 59-103) verwahrlost der nunmehr alleinstehende Greenway zunehmend, weswegen ihn Connally überzeugt, sich eine Putzhilfe zu engagieren, nämlich die alleinerziehende Mutter Marge Price. Diese bringt nach zwei Wochen ihre siebzehnjährige, dunkelhäutige Tochter Sherry mit,¹² die aus einer kurzen Beziehung mit einem Amerikaner hervorgegangen ist und über prophetische Fähigkeiten verfügt. Insofern sich ihre Vorhersagen in der narrativen Logik tatsächlich bewahrheiten, erhält der Roman hierin ein fantastisches Moment, das sich gegenüber „objektiv gegebener Gegenständlichkeit“ verselbstständigt, sich diese „gleichwohl in deren Abwesenheit vorstellt.“¹³ Greenway ist von Sherry fasziniert und möchte von ihr als Vater betrachtet werden (S 65). Er organisiert eine gemeinsame Reise nach Monte Carlo, wo er Sherrys außergewöhnliche Fähigkeit beim Glücksspiel gewinnbringend einsetzt. Während des Aufenthaltes entwickelt sich zwischen Greenway und Marge ein erotisches Verhältnis und es stellt sich heraus, dass Sherry gleichfalls in Greenway verliebt ist. Als das Kasino die Gruppe aufgrund ihres übermäßigen Erfolgs ausschließt, reisen die drei zurück nach England, wo Mutter und Tochter nun auch in Greenways Haus ziehen. Die Bezie-

zig Jahre lang mit ihm befreundet, weil ich nie ein Wort von ihm gelesen habe. Warum sollte ich das ändern, gerade jetzt, wo er einen Freund braucht?“ (S 17) Und Greenway schreibt in einem Brief an Connally: „Es hat keinen Sinn, Leute überzeugen zu wollen, die einen nicht verstehen können. Du kannst mich nicht überzeugen, und ich dich nicht. Wir sind aber trotzdem Freunde, oder gerade deswegen. Ich denke allerdings manchmal, wir sind nur befreundet, weil wir zu träge sind, verfeindet zu sein.“ (S 51f.)

¹¹ Beaven: *Enduring Exile?* S. 83.

¹² Darin, dass die Namensgebung mit dem Lieblingsgetränk ihres Alkoholiker-Vaters begründet wird (S 84), hat der Roman auch ein albern-komisches Moment.

¹³ Metscher: *Mimesis*, S. 22.

hung zwischen Greenway und Marge wird zunehmend konfliktgeladen, während Greenways Verhältnis zu Sherry, die mit ihrem Erwachsenwerden ihre hellseherischen Fähigkeiten verliert (S 93), jetzt intimer wird. Bei einem gemeinsamen regnerischen Spaziergang in der Nähe jener Schlucht, in die Peggy zu Beginn der Erzählung stürzt, wird Marge schließlich hysterisch und nennt Greenway einen „dreckigen Juden“ (S 101), um ihn dazu zu bringen, sie in die Schlucht zu stoßen, wozu ihm als „deutscher Jude“ aber naturgemäß der Mut fehle, da diese „doppelt fies und feige“ seien (S 100). Nach ihren Tiraden fällt Marge schließlich tatsächlich in die Schlucht und es bleibt bis zuletzt unklar, ob sie ausrutscht, springt oder gestoßen wird. Da Greenway jetzt allerdings umso dringender unter Mordverdacht steht, fliehen er und Sherry in unterschiedliche Richtungen vor der britischen Justiz. Greenways Haus ist fortan verlassen, Marges Leiche wird gefunden und John für tot erklärt.

Im *dritten* Teil (S 107-140) taucht Greenway, der nun wieder Hans Grünberg heißt, in Hamburg auf. Wiederum vor staatlicher Verfolgung geflohen, findet Grünberg diesmal ironischerweise ausgerechnet im Land der einstmaligen Verfolger Zuflucht. Zunächst ohne Obdach wird Grünberg vom Rabbi Eugen Kolanski vor seiner Verelendung und seinem übermäßigen Alkoholenuss gerettet. Der Rabbi versucht nun, aus Grünberg einen praktizierenden Juden zu machen, und schlägt ihm vor, sich eine neue Vergangenheit zuzulegen. Fortan behauptet Grünberg, ein Konzentrationslager überlebt zu haben, und bringt dies erfolgreich als Argument bei Verlagen vor. Ab jetzt schreibt er erfolgreiche Bücher in seiner Muttersprache, mit denen er den deutschen Zeitgeschmack der pathetischen Holocaustliteratur bedient. Sherry taucht in Hamburg auf, verlässt Grünberg aber nach einer Weile wieder, da sie angesichts dessen kalkulierter Anpassung ihren Respekt vor ihm verloren hat und sich ein eigenständiges Leben aufbauen will. Unmittelbar nach ihrer Abreise wird Grünberg von Connally aufgesucht, der ihn warnt, dass die englische Polizei nach ihm fahnde, da sie über seinen neuen literarischen Ruhm erneut auf ihn aufmerksam geworden sei.

Wenig später befindet sich Greenway wieder in England. Weil er für verrückt und deswegen für unzurechnungsfähig erklärt wird, entgeht er einer Strafe und wird in eine psychiatrische Klinik eingewiesen, in der ihn Sherry erneut besucht. Der Psychiater attestiert seinem Patienten nur wenige „lichte Momente“ (S 137), vor Sherry vermag sich Greenway jedoch klar auszudrücken und dreht den Wahnsinnsbefund schlicht um, womit deutlich wird, dass sein Selbstbewusstsein keinen Schaden genommen hat: „Im Gegenteil“, lachte John, „die anderen sind wahnsinnig.“ (S 138)¹⁴ Zugleich aber hält Greenway bis zuletzt auch vor Sherry an der

¹⁴ Die Frage nach Greenways Verrücktheit wird bereits zu Beginn des Romans als Entweder-Oder-Alternative behandelt. So fragt sich der Polizeiinspektor Connally: „Bin ich verrückt oder er?“ (S 16) Peggy Greenway wiederum ist von Johns Wahn überzeugt und plant, ihn weiter zu verwirren, sodass er sich irgendwann selbst umbringe (S 45).

Vorstellung fest, dass Peggy gar nicht tot sei.¹⁵ *Der Schattenspringer* endet schließlich mit einer Schlusspointe, mit dem finalen Schattensprung des Protagonisten: Greenway beginnt die Arbeit an einem neuen literarischen Text, dessen erster Absatz den Roman beendet und zugleich mit dem Anfang des Romans wortwörtlich identisch ist. Er „springt“ aus der einen Erzählebene in die nächst untergeordnete textuelle Dimension.

Das Ende der Erzählung nimmt sich damit gewissermaßen als Literarisierung einer Passage aus Foucaults Dissertationsschrift *Wahnsinn und Gesellschaft* aus: Ausgehend von der Annahme, der Wahnsinn sei im Laufe der Geschichte strikt von der Vernunft ausgesondert worden, vermutet Foucault, die Literatur der Moderne sei als einzige Instanz – und also noch vor der Psychoanalyse – in der Lage, einen Kontakt zum Wahnsinn aufrechtzuerhalten, d.h. eine „Sprache des Wahnsinns zu sprechen, die dessen *Wahrheit* zum Ausdruck bringt [...]“.¹⁶ Foucault argumentiert deswegen für eine Rückkehr zu einer als Ursprung der Geschichte gedachten, einstmaligen Einheit der Unvernunft, die sich noch nicht in Wahnsinn und Vernunft getrennt habe und die in der Moderne nurmehr „als streng poetische oder philosophische Erfahrung“ existiere, „die von de Sade bis Hölderlin, bis Nerval und bis Nietzsche wiederholt wird, das reine Eintauchen in eine Sprache, die die Geschichte aufhebt [...]“.¹⁷ Eben *dieses* Eintauchen ist der Schattensprung ins Literarische, den Greenway am Ende von Kreislers Roman vollzieht.

Die zyklische Textstruktur und ihre Leistung fürs Absurdkomische

Diese Wendung, die die Aufhebung der Geschichte suggeriert, hat rückwirkende Implikationen für das Erzählte und erzeugt eine Komik, die die gesamte Anlage des Textes betrifft: Die Schlusspointe schafft eine neue Perspektive auf die Erzählung, durch die alles Erzählte in ein komisch-paradoxes Licht gerückt ist. So ist nun eine Verunklarung darüber hergestellt, ob die Erzählung als äußerster Rahmen und Ursprung der *Mise-en-abyme* angelegt ist, von der erst der letzte Abschnitt noch einmal neu *als* Greenways Erzählung beginnt, oder ob bereits der sämtliche Roman als das Werk des Psychiatrieeinsassen zu lesen ist, dessen Ausführungen und Beobachtungen möglicherweise unzuverlässig, zumindest nicht immer zutreffend sein mögen, obgleich sie im Ton der Gewissheit eines auktorialen Erzählers geschildert werden, der sich scheinbar außerhalb der erzählten Welt befindet.¹⁸

Derart verleiht die Schlusswendung dem Roman zwei paradoxe Texteigenschaften: Einerseits ist der Neuanfang als *Authentifizierungsstrategie* zu lesen, durch die (wie unglaublich auch immer) suggeriert wird, der gelesene Text sei reales Dokument einer empirischen, geisteskranken Person, die sich darin selbst zum Gegenstand mache. Andererseits erweist sich der finale Beginn von Green-

¹⁵ „Peggy hat mich gestern besucht [...] sie hat sich überhaupt nicht verändert, ist bissig wie immer und macht mir unzählige Vorwürfe.“ (S 139)

¹⁶ Geisenhanslüke: *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 29. Hervorhebung P.W.

¹⁷ Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 386.

¹⁸ Beaven: *Multiple Exile*, S. 152.

ways Schreibprozess als *Ästhetisierungsstrategie*, insofern sie den Roman als gemachten ausstellt: Noch innerhalb der Fiktion wird darauf hingewiesen, dass die Erzählung das ästhetische Produkt einer Schriftstellerfigur ist. Das Romanende unterstellt damit Authentizität und Ästhetisierung zugleich und vereint die im Roman widersprüchlich verhandelten Pole von kunstexterner und kunstimmanenter Wirklichkeit. Indem die Schlusswendung diesen Widerspruch hervortreibt, wird ihr Pointencharakter deutlich: Sie erzeugt den „Effekt der plötzlichen Erkenntnis eines Zusammenhangs zwischen inkongruenten Konzepten“.¹⁹

Die narrative Mise-en-abyme zeigt den *absurden* Gehalt des Romans an, der durch ästhetische Strategien zur Darstellung einer unabschließbaren Ursprungssuche erzeugt wird:

Das vergebliche Fragen nach einem „Urtext“ (Hildesheimer) wird mit stereotypen Form- und Strukturelementen dargestellt, wie Dominanz der Vergangenheit (Last der Erinnerung), Unmöglichkeit der Selbstverwirklichung [...], kreisförmige Geschichtsauffassung (ewige Wiederholung gleicher Abläufe, geschlossene Welt), Rückzug aus der Welt in eine als unberührt geltende Wüste [...].²⁰

Diese Charakteristika finden sich im Roman wieder: Gegen Ende der Erzählung, kurz vor seiner Einweisung in die Psychiatrie reflektiert Greenway gegenüber Connally sein Zeitempfinden: „Die Zukunft ist vorbei, und die Vergangenheit fängt an.“ (S 136) Nur in Bezug auf die retrospektive Erzählung, die am Ende beginnt, kann diese Aussage wörtlich verstanden werden. Als von der Figur wirklich auf diese Weise wahrgenommene Realität deutet die Äußerung vielmehr auf Greenways Wahn hin, in dem sich die subjektive Wahrnehmung *gegen* die objektive Realität verselbstständigt. Insofern dieses Empfinden von Greenway als Realität aufgefasst wird, ist hierin eine weitere Eigenschaft absurder Literatur zu suchen: Diese „vermittelt eine Wirklichkeitserfahrung, die durch einen unauflösbaren Widerspruch zwischen subjektiver Sinn- und Orientierungssuche und einer dieser Anforderung sich grundsätzlich entziehenden Welt gekennzeichnet ist.“²¹ Gerade weil sich für Greenway die *Welt* seiner Wirklichkeitserfahrung entzieht, tätigt er letztlich den Schattensprung, durch den *er* sich der Welt entzieht: Nicht nur befindet er sich in einer geschlossenen Klinik, ist also ohne Bewegungsfreiheit von der Welt ausgeschlossen; es ist weiter die Figur selbst, die durch den Beginn des Schreibprozesses die erzählte Zeit des Romans zum Erliegen bringt: Alles Erzählte muss nun erneut erzählt werden.

Dadurch erhält das Geschehen rückwirkend die komische *Unterstellung von Determiniertheit*, die zuvor schon angedeutet wird: Nachdem Peggy auf Johns Schreibtisch einen Aschenbecher mit Zigarettenresten aufgestellt hat, um ihn selbst glauben zu lassen, er habe wieder mit dem Rauchen begonnen, worüber er sich für verrückt halten solle, räsoniert John über ihre Beweggründe: „Warum füllt

¹⁹ Köhler/Müller: Art. ‚Pointe‘, S. 115.

²⁰ Dücker: Art. ‚Absurde Literatur‘, S. 15.

²¹ Dücker: Art. ‚Absurde Literatur‘, S. 14.

sie zwei Aschenbecher mit Zigarettenresten und stellt sie in mein Zimmer? Die Antwort lautet: Weil sie nicht anders kann. Das ist überhaupt die Antwort auf die meisten Fragen.“ (S 9) Es handelt sich wiederum um eine Äußerung, die sich nur vor dem Hintergrund der zyklischen Struktur plausibilisiert: Intradiegetisch kann sich die Figur nicht anders verhalten, weil ihre Handlung auf einer anderen diegetischen Ebene stattfand, sodass sie – weil bloß mimetische Nachbildung – ihrer Handlungsmotive verlustig geht.

Durch eben diese durch die Schlusswendung erzeugte Doppelstellung der Erzählung, die in der Andeutung besteht, sowohl Extra- und Intradiegeese *zugleich* abzubilden, als auch die diegetischen Ebenen prinzipiell bis ins Unendliche zu vervielfachen, wird auch Sherrys Fähigkeit zur Prophetie in ein anderes Licht gerückt. Diese wird zunächst fremdkörperartig als fantastisches Element eingeführt, insofern die „Kriminalgeschichte“ bis dahin einem realistischen Paradigma folgt, welches suggeriert, dass etwaige Mysterien nach logischen Kriterien gelöst werden können. Die Einführung der Figur Sherry mitsamt ihrer besonderen Fähigkeit unterwandert diese narrative Weltordnung zunächst, obschon der fantastische Gehalt durch das Ende wiederum gemindert wird: Ihre Prophezeiungen sind nicht länger Prophezeiungen, sondern lediglich die Schilderung dessen, was eigentlich bereits erzählt ist. Dies entspricht einer ihrer Äußerungen, in der sie ihre Fähigkeit vor Greenway erläutert: Geschehnisse der Zukunft kämen ihr als Gegenwart vor, sodass sie lediglich ihre Gegenwart benennen müsse, um für die anderen die Zukunft vorherzusagen. Jetzt aber, da sie die Fähigkeit verloren habe, sei auch sie „in der wirklichen Gegenwart“ (S 93). Diese Erklärung ihrer Übersinnlichkeit deutet auf eine in der Figur angelegte Vermischung der Erzählebenen: Sherry lebt in einer Zeitordnung, die sich von der der anderen Figuren unterscheidet. Als einzige kann sie sich zwischen den Erzählebenen bewegen. Dass ihre Fähigkeit aber mit dem Erwachsenwerden verlorenggeht, lässt diese Erklärung gleich wieder fraglich erscheinen.

So weit also nimmt sich die Definition des Absurden im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* als verallgemeinerte Charakterisierung von Kreislers Roman aus:

Das Prädikat *absurd* wird allgemein verwendet sowohl für Aussagen, die mit den Anforderungen der Logik (z. B. Widerspruchsfreiheit) nicht zu vereinbaren, als auch für Sachverhalte (z. B. Verhaltensweisen), die mit den Mitteln der Vernunft nicht zu begreifen sind.²²

Die zyklische Struktur des Textes deutet eine Vereinbarung des Absurden mit „den Mitteln der Vernunft“ an, ohne dass aber das Absurde damit erklärt und aufgeschlüsselt und somit *aufgehoben* wäre: Das Absurde bleibt als Absurdes stehen.

²² Frackowiak: Art. „Absurd“, S. 4f.

Der zyklischen Konstruktion kommt darüber hinaus eine weitere Rolle zu: Die prinzipielle Unendlichkeit der Erzählschleife findet ihre inhaltliche Entsprechung in der Unabschließbarkeit des Exils, die Greenway entsprechend reflektiert: „Einmal im Exil, immer im Exil, dachte er [...].“ (S 88) Durch den Neubeginn der Erzählung befindet sich die Figur in einer Schleife, die ihn immer wieder zum gleichen Erzählbeginn zurückführt: Der Text führt ihn daher nicht zurück in die Zeit vor seiner ursprünglichen Exilierung, sondern in die Zeit, in der das Exil bereits definitiv geworden ist: ins Nachexil. Das ist folgerichtig, insofern das eng verstandene Exil noch von der Hoffnung auf Beendigung geprägt sein kann und erst das Nachexil durch die Erfahrung der Unabschließbarkeit bestimmt ist: Die zyklische Struktur des Romans konstituiert eine formale Allegorie auf die Unabschließbarkeit des Nachexils. Ihre Leistung sowohl für den absurden Gehalt des Romans wie für die Darstellung des Nachexils entspricht einer weiteren Bestimmung absurder Literatur: „Die reale Basis des Absurden bildet die Erfahrung der Unfähigkeit einzelner Individuen ebenso wie sozialer Systeme, destruktive Phänomene wie Krieg, soziale Ungerechtigkeit und irreversible Naturzerstörung zu bewältigen.“²³ Mit der Figur John Greenway hat Kreisler ein eben solches fiktives Individuum geschaffen.

Das Exil im Nachexil und der Austausch der Vergangenheit

Als Greenway des zweiten Mordes verdächtigt wird und die englische Justiz erneut nach ihm fahndet, flieht er ein zweites Mal in seinem Leben vor der Verfolgung durch einen Staat. Bei *dieser* Flucht plausibilisiert sich Colin Beavens Worterschöpfung vom „multiple exile“: Greenway flieht aufgrund einer *neuen* Ursache vor staatlicher Verfolgung, die die allgemeine Gemeinsamkeit seiner beiden Exile bildet. Dass er dieser Fahndung ausgerechnet mit einer Flucht nach Deutschland entgeht, erhält zusätzlich ein ironisches Moment, insofern sich Greenway in das Land rettet, das vor einem halben Jahrhundert sein erstes Exil verursachte.

In Hamburg wird der aufgrund seiner Flucht verwahrloste Greenway alias Grünberg vom Rabbiner Eugen Kolanski vor Obdachlosigkeit und Alkoholsucht gerettet. Kolanski versucht ihn zu einem überzeugten Juden zu machen und rät ihm außerdem, seinen Lebenslauf auszutauschen, um so die Gründe fürs häufige Trinken zu unterdrücken: Würde er nicht vor der Erinnerung an das von ihm Erlebte fliehen wollen, so Kolanski, „dann hättest du keine Ausrede, um trinken zu müssen“ (S 110). Konkret schlägt der Rabbi vor:

Du könntest deine Vergangenheit austauschen [...]. Nehmen wir an, du warst nie in England, du hast diese Frau nie geheiratet, und du hast diese Putzfrau mit der schönen Tochter nie kennengelernt. Statt dessen bist du mit deinen Eltern in ein Konzentrationslager gekommen – Buchenwald, Dachau, egal –, deine Eltern sind dort umgekommen, aber du hast überlebt. Hätte es nicht so sein können? (S 110)

²³ Dücker: Art. ‚Absurde Literatur‘, S. 15.

Er rechtfertigt das Erstellen einer solchen fingierten Vergangenheit vor dem Hintergrund eines existentialistischen statt religiösen Weltbildes: „Das Leben besteht aus so vielen Zufällen, daß es verlaufen kann, wie es will.“ (S 110) Vor dem Hintergrund seiner Aussage, dass es willkürlich verlaufen könne, wird sein Bemühen komisch, Grünberg eine ganz distinkte Vita zuzuschreiben. Er begründet die Vorteile eines frei *ausgesuchten* Lebenslaufs mit dessen *Beliebigkeit* statt mit der Möglichkeit, sich eine *bessere* Vergangenheit einzureden. Dagegen schlägt Kolanski vor, schlichtweg andere traumatisierende Geschehnisse als eigene Erlebnisse zu erklären, deren Vorteil allein darin besteht, dass sie nicht wirklich erlebt wurden. Grünberg solle sich in jedem Fall als deutscher Jude identifizieren, auch wenn dieser dagegen einwendet, sich gar nicht als solcher zu fühlen. Kolanski insistiert hier: „Dann mußt du es lernen. Es gibt immer wieder Schattenspringer, aber jedem tut es letzten Endes leid, daß er gesprungen ist.“ (S 111) Als Schattensprung begreift Kolanski also die Lossagung vom Judentum, das einem per Geburt anhafte. Tatsächlich nimmt sich Grünberg die Ratschläge des Rabbis an und behauptet fortan in Gesprächen, die er in einer Hamburger Bar führt, ein Konzentrationslager überlebt zu haben. So kommt mit der Darstellung dieser Gespräche auch in Kreislers Roman der in der Literatur des Nachexils vielfach literarisierte Austausch zwischen Täter/innen und Opfern des Nationalsozialismus zur Darstellung, der hier von höflichem Unverständnis geprägt ist. So wird Grünberg etwa mit den folgenden Äußerungen konfrontiert:

„Ich war Leutnant bei der Flak [...], aber ich war ja noch sehr jung. Wir waren alle jung, wir hatten keine Ahnung, und wir hatten auch keine Wahl.“

Ein anderer Herr berichtete: „Es war die Propaganda. Wenn man immer wieder hört, daß man den Feind bekämpfen muß, dann bekämpft man ihn eines Tages. Das machen die Amerikaner auch nicht anders.“ [...]

Was soll's sagte sich John nach solchen Gesprächen, ich bin hier aufgewachsen, ich bin hier zu Hause, Deutschland ist meine Heimat. (S 112)

Dadurch, dass Grünberg statt auf die Aussagen seiner Gesprächspartner einzugehen, diesen bloß resignativ begegnet („Was soll's“), ist ihnen die Evidenz ihrer Lächerlichkeit unterstellt: Jeweils der letzte pointenhafte Satz eines Sprechers entlarvt sich als Einspruch gegen das zuvor Gesagte. Der ehemalige Leutnant weiß sich nicht zu entscheiden, ob er keine Ahnung oder keine Wahl hatte, sich bei der Flak zu betätigen, als sei es kein Unterschied, ob er aus Unwissenheit *oder* aus Alternativlosigkeit gehandelt habe. Ersteres wäre der negative Grund, keine Gegengründe für die eigene NS-Beteiligung zu kennen; zweiteres der positive Grund, aus äußerem Zwang gehandelt zu haben. Der zweite Sprecher wiederum bekennt seine Manipuliertheit durch die NS-Propaganda und entschuldigt dies mit dem Verweis darauf, dass die amerikanischen Soldaten sich gleichermaßen von der Staatspropaganda auf den Dienst an ihrer Nation haben verpflichten lassen. Statt also den ideologischen Gehalt *seiner* Politisierung zu reflektieren soll dieser be-

reits durch den Verweis auf die Indoktrinierung *anderer*, die zudem einen anderen Inhalt aufwies, relativiert sein.

Grünberg begreift Deutschland jetzt resignativ als seine Heimat und beschließt, auf jedwede Konfrontation mit den Gesprächspartnern zu verzichten. Sein Fazit fällt dagegen umso grundsätzlicher aus: „Die Deutschen sind Nazis geblieben, von Ausnahmen abgesehen, und in England sind nur die Nazis Nazis, alle anderen sind Engländer, aber letztlich kommt es auf den Einzelnen an.“ (S 114) Damit gleicht das Urteil, das Grünberg über die deutsche Gesellschaft fällt, dem Befund, den Kreisler seinem Chanson „Weg zur Arbeit“ zugrundelegt: dass in der deutschen Gesellschaft ideologische NS-Kontinuitäten weitgehend bestehen geblieben seien.

Parodie auf das Nachkriegspathos in der Literatur

Grünberg kommt in Deutschland nun zu schriftstellerischem Erfolg, an dem sich ein groß angelegter Witz auf Kosten der deutschen Verlagslandschaft und Leserschaft entfaltet. Seine ausgedachte Biografie wird ihm nun zum Vorteil: Die deutschen Verleger gehen auf die erfundene Internierung in ein Konzentrationslager ein und nehmen diese Vita als Ausweis eines gesteigerten Marktwerts seiner Literatur: ein *jenseits* der literarischen Texte gefälltes Urteil also, für das Grünberg offenbar erst die erlebte Exilierung aus seiner Vita zu streichen und das angeblich erfahrene Grauen zu potenzieren hat, um *damit* die „Qualität“ seiner Literatur zu steigern. So findet er einen „Verleger, der sich darauf spezialisiert hatte“ (S 125), wie der Text zynisch formuliert: Weil mit der Literatur von Opfern des NS-Regimes in Deutschland mittlerweile Profit zu machen ist, ist für diese Literatur ein eigener Angebotszweig entstanden.

Für das Schreiben kommt Grünberg seine schriftstellerische Flexibilität zugute, auf die sich schon in England seine drei verschiedenen Einnahmequellen gründeten: Er habe gelernt, „mit der englischen Sprache umzugehen, wie ein anderer mit Holz umgeht, sachlich, handwerklich solide und den Feierabend herbeiwünschend.“ (S 63) Wie zuvor in England stellt sich Grünberg nun auch in Deutschland mit seinem schriftstellerischen Vermögen auf den Publikumsgeschmack ein. Für die deutsche Leserschaft allein von Belang sei der Schreibmodus, der eine tiefere Bedeutung pathetisch vorzugaukeln habe, um seinem Zweck gerecht zu werden.²⁴

Hans Grünberg wurde allmählich vom deutschen Verlagswesen bemerkt, denn er hatte sich daran gewöhnt, nur noch Tiefsinniges zu schreiben. „Alle Wege führen nach Rom“, sagte er zu Sherry, „aber wenn man nach Rom will, genügt ein einziger Weg, und in Deutschland ist es der tiefsinnige. Die KZ-Wächter haben immer etwas Tiefsinniges zu lesen gehabt – Hölderlin, zum Beispiel –, aber was haben sie gemacht, wenn es nichts zu lesen gab? Dann waren sie unglücklich und frustriert und haben das an ihren Gefangenen ausgelassen. Also werde ich etwas Tiefsinniges schreiben und dadurch mithelfen, eine Wiederkehr des Faschismus zu verhindern.“ (S 124)

²⁴ Des Pres: Holocaust Laughter? S. 218.

Grünberg bezieht sich spöttisch und zynisch auf seine Auffassung vom deutschen Literaturgeschmack: Schon immer habe das „Tiefsinnige“ dem deutschen Nationalcharakter entsprochen, der gleichermaßen auf die Mittäter/innen des Nationalsozialismus wie auf das kollektive Nachkriegsgewissen zuträfe. Dass das Attribut „tiefsinnig“ dem Deutschen spezifisch sei, konstatiert Grünberg vor Sherry, die der deutschen Sprache nicht mächtig ist: Er erläutert, das Wort sei „unübersetzbar, eine Mischung aus mysterious und profound.“ (S 126) Zugleich aber sei der Tiefsinn immer nur bloße Behauptung, also inhaltsleer und bloß abstrakt: „Die deutsche Sprache ist berechenbarer als die englische“, erzählte er Sherry, „denn nichts ist so seicht wie deutscher Tiefsinn.“ (S 127)

Zugleich erkennt Grünberg sarkastisch den *Gebrauchswert dieses „Tiefsinns“* an: Er argumentiert in komisierender Überspitzung, dass es nur die Rezeption dieses Scheins sei, die die naturgemäße deutsche Brutalität in Zaum halten könne. Wenn es laut Grünberg der Mangel an tiefsinniger Literatur war, der die KZ-Wächter erst Gewalt an den Gefangenen ausüben ließ, so dürfe es auch heute angesichts der gleichgebliebenen Gesinnung der Deutschen (S 114) nicht an tiefsinniger Literatur fehlen: Der deutsche Nationalcharakter sei durch ein ausreichendes Angebot an falschem Tiefsinn zu befrieden. Daraus leitet Grünberg zynisch den Auftrag seiner Literatur ab, der nun darin bestehe, dass sein am deutschen Geschmack orientiertes Verfassen von literarischem Pathos der Verhinderung eines neuen deutschen Faschismus diene. Damit wird auf Adornos Neuformulierung des kategorischen Imperativs angespielt: Hitler habe den Menschen die Pflicht aufgezwungen, „ihr Denken und Handeln so einzurichten, daß Auschwitz nicht sich wiederhole, nichts Ähnliches geschehe.“²⁵ Grünbergs literarische Produktion, so wird suggeriert, sei folglich nicht an seinem Interesse an literarischem Erfolg ausgerichtet, sondern am allgemeinen Wohl, das dann realisiert wäre, wenn der Aggressionstrieb der Deutschen abgelenkt werde. So erbringt *Der Schattenspringer* einen zynischen Kommentar über den Diskurs nach Auschwitz.²⁶

Dieser Witz nimmt eine weitere Gestalt an, wenn sich der schreibende Beitrag zur Verhinderung eines neuen Faschismus konkretisiert. Wie leicht es sei, den populären deutschen Tiefsinn zu imitieren, führt Grünberg Sherry in einer satirischen Nachbildung pathetischer Holocaustliteratur vor, die dem Roman als Farce, als ein literarsatirisches Zwischenspiel,²⁷ eingeschoben ist:

Er führte das näher aus: „Wie schreibt man Tiefsinniges? Man geht von irgendeinem Begriff aus, sagen wir: Langeweile. Und dann schreibt man: ‚Was ist Langeweile? Langeweile entsteht, wenn nichts entsteht. Die Wölkchen kräuseln sich, und irgendwo bellt ein Hund. Nichts. Der Tag ist ein endloser Saft, den man nicht hinunterwürgen kann, ohne den bereits getrunkenen Saft auszukotzen. Nichts. Der Saft des Tages ist gezuckert und schmeckt nach Amerika. Die Schoßhündchen, die mein Freund Peter gestern auf der Schloßwiese gesehen hatte, waren auch so gezuckert gewesen und hatten auch so ge-

²⁵ Adorno: Negative Dialektik, S. 358.

²⁶ Vgl. Kapitel 2.3

²⁷ Herzmann: Art. ‚Schwank I‘, S. 406.

schmeckt. Nach nichts. Wahrscheinlich gehörten sie der blinden Gräfin. Nichts. Wenn wenigstens die Kirchenglocken läuten könnten! Sie müßten sturmläuten, dachte Peter, und statt dessen habe ich Hunger. Er stand auf, streckte sich und begab sich langsam auf den Heimweg. Von ferne grollte der Donner. Hoffentlich kommt er bald, sagte Peter zu einem Eichhörnchen, der Donner.“ (S 124f.)

Grünberg übt eine satirische Kritik an indirekten, hermetischen Darstellungsmodi in der Holocaustliteratur und karikiert derart die „Holocaust etiquette“, derzufolge das Grauen nur andeutungsweise darzustellen sei. Der „Überfluß des Charakteristischen“²⁸ überzeichnet das Holocaustpathos und zeigt in der übertreibenden Gestaltung dessen Widersprüche an: Vordergründig sei ein willkürliches Thema auszuwählen, an dem das Pathos durchexerziert werden könne. Grünbergs Wahl des Begriffs Langeweile fungiert bereits als sein vernichtendes Urteil *über* die pathetische Literatur, die er nun *anhand* dieses Themas parodiert. Seine Schreibweise folgt dem Prinzip, dass alle getroffenen Aussagen unmittelbar mit ihrem Gegenteil konfrontiert und derart wieder zurückgenommen werden, so etwa, wenn er paradox formuliert: „Langeweile entsteht, wenn nichts entsteht.“ Sein Gegenstand Langeweile wird durchweg durch seine vermeintliche Gegenstandslosigkeit, seine Nicht-Existenz bestimmt, auf die in ständig neuen inhaltlichen Bezügen verwiesen wird: „Nichts.“ Die Langeweile wird zudem in einer Metapher der Zeitempfindung ausgedrückt: „Der Tag ist ein endloser Saft [...]“. Endlos ist der Saft, da er paradoxerweise nur durchs Erbrechen aufgenommen werden könne, also durch die entgegengesetzten Richtungen der Aufnahme und der Abgabe zugleich. Die Metapher ist somit schlicht für den als lang wahrgenommenen Tag zurecht konstruiert. Nur im Lichte des Themas Langeweile vermag der Satz in der banalen Aussage zu resultieren, dass sich der Tag für den Gelangweilten endlos anfühlt.

Das nur unterstellte, aber gar nicht angesprochene Exilthema wird durch die Nennung des Exillandes Amerika vage angedeutet, dem der Geschmack des „gezuckerten“ Saftes zugesprochen wird: Der gezuckerte Saft, als der Amerika ausgegeben wird, deutet eine künstliche Beschönigung dessen an, was heruntergezwungen werden muss. Merklich ist die Anspielung auf Paul Celans berühmtes, hermetisches Gedicht „Todesfuge“, das gleichsam durch logisch in sich unauflösbare Metaphern charakterisiert ist.²⁹ Grünbergs „Saft des Tages“ lässt Celans Oxymoron „schwarze Milch der Frühe“ anklingen.³⁰

Die in der Parodie sprachlich unterstellten wie bloß impliziten logischen Verknüpfungen gehen nicht in einer Kausalität auf. Etwa bleibt es offen, inwiefern der unerfüllt bleibende Wunsch nach dem Läuten der Kirchenglocken mit dem Hunger des Protagonisten Peter zu tun hat, geschweige denn, was er sich überhaupt vom Läuten verspricht. Auf dem Heimweg drückt er gegenüber einem Eichhörn-

²⁸ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 35.

²⁹ Kohl: Metapher, S. 1.

³⁰ Celan: Todesfuge, S. 40.

chen seine Hoffnung auf heranziehenden Donner aus, womit sich Grünbergs Pathos-Improvisation endgültig ad absurdum führt.

Die seitens der Literaturwissenschaft vielfach gewürdigten „Distanz schaffende[n], indirekte[n] Darstellungsmuster“³¹ sind in Kreislers Parodie von ihrem inhaltlichen Bezugspunkt, auf den vermeintlich indirekt verwiesen wird, gelöst. Derart wird die poetologische Praxis der hermetischen Literatur nach 1945 komisiert: Die Sprache kündigt den „Bezug auf die üblicherweise in den Wörtern repräsentierten Vorstellungen“ auf, womit dem Anspruch nach jeder höhere Sinn im Feld des Ästhetischen negiert sein soll. Die hermetische Poetologie geht damit von einem vereinheitlichten Sinnbegriff aus: Der *höhere* Sinn wird mit der *Wortsemanantik* ineins gesetzt,³² deren Referenzstruktur per se auf einen „im Guten aufgehobenen Sinnzusammenhang“³³ verweise. Nach Auschwitz aber sei der Bezug auf diese höhere Sinnhaftigkeit verloren, weshalb die literarische Suggestion von Sinn der Verharmlosung zuarbeite. Die hermetische Literatur sucht also in der semantischen Entleerung der Wörter eine ästhetische Entsprechung des Sinnverlusts. Darin besteht das Pathos der hermetischen Literatur: Die Aufhebung der üblichen semantischen Referenzstruktur referiert seinerseits auf den „Zwiespalt des sittlichen Zweckes und der Wirklichkeit“, auf das Auseinanderfallen des höheren Gesetzes, das in der Welt zu gelten hätte, aber nicht gilt, und der „Gesinnung“, der „Unwirklichkeit“, in der es im Leiden des Subjekts fortbesteht.³⁴ Angedeutet ist derart, dass es *eigentlich* um einen metaphysisch höheren Sinn gehe, wann immer die Referenzstruktur zwischen Ausdrucks- und Inhaltsseite eines sprachlichen Zeichens nicht gebrochen ist, und dass dieser Sinn nur im Angesicht von Auschwitz unmöglich geworden sei.

Grünberg muss daher Nationalsozialismus und Exil gar nicht ausdrücklich benennen: Er persifliert die „littérature autour de la Shoah“³⁵ und damit die breit diskutierte Problematisierung der Repräsentierbarkeit. Somit ist diese Romanpassage als literarisch-komische statt theoretische Reaktion auf Adornos Diktum aufzufassen, insofern das Prinzip der unmittelbaren Rücknahme alles Gesagten einer Ästhetisierung von Adornos philosophischen Aporiekonstruktionen gleichkommt. Adornos aporetischer Stil wird gewissermaßen ins Literarische übersetzt und dort überzeichnet. Kreisler gibt eben jenen Literaturdiskurs der Lächerlichkeit preis, der sich fragt: „Wo sollte man im Leid denn Zuflucht nehmen, wenn nicht im Pathos?“³⁶ Indem Grünberg mittels des ironisch pathetisierenden Modus *über* den pathetischen Modus spottet, wird „zur Kenntlichkeit entstellt, was man rückblickend kaum für des Übersehen-Werdens möglich hält“:³⁷ wie die – mitunter

³¹ Krankenhagen: Auschwitz darstellen, S. 14.

³² Lamping: Das lyrische Gedicht, S. 245.

³³ Schobel: Albert Drach, S. 241.

³⁴ Hegel: Phänomenologie des Geistes, S. 348.

³⁵ Engel: Écrire Auschwitz, S. 13.

³⁶ Weinzierl: Zur nationalen Frage, S. 276.

³⁷ Thurn: „Falsche Juden“, S. 360.

seitens der Kritischen Theorie – betriebene Moralisierung der Ästhetik zur Normierung des künstlerischen Ausdrucks bestimmter Literaturen nach 1945 beigetragen hat. Die pathetisch-hermetische Literatur, die eines konkret und eindeutig interpretierbaren Inhalts entbehrt, ihn jedoch stets unterstellt, *damit* der Bruch in der Referenzstruktur kenntlich werde, wird von Kreisler ihrer eigenen Unzulänglichkeit in der Rede über den Nationalsozialismus überführt. Doch selbst die Annahme der Unzulänglichkeit wird komisierend verkehrt: Schließlich wird gerade *diese* Machart von Literatur ausgegeben als diejenige, die einen neuen Faschismus zu verhindern vermöge.

Sherry wiederum kritisiert Grünberg ausdrücklich dafür, dass sich dieser mit der Adaption der Tiefsinnigkeit opportunistisch auf den zeitgenössischen Literaturgeschmack einstellt: „Du arbeitest in der Bestsellerfabrik. Du hast keinen Namen mehr, du bist ein Rädchen.“ (S 131) Dennoch übernimmt sie eine wichtige Rolle in der Authentifizierung von Johns neuer Vergangenheit: Angeblich habe sie, „die Tochter einer alten Freundin aus Marokko“ (S 127), ein altes Manuskript Grünbergs entdeckt, das nun endlich veröffentlicht werde. So wird dem Text zusätzlich die Aura einer bestimmten Entstehungszeit angedichtet: Nicht erst im Rückblick der Gegenwart, sondern mit zeitgeschichtlicher Nähe zur NS-Zeit sei er entstanden. Der literarische Erfolg stellt sich dann auch sofort ein:

Und so kam es, daß Hans Grünberg ein paar Monate später einen Bestseller geschrieben hatte. Deutschland entdeckte einen neuen Schriftsteller, oder, wie die Presseagentur behauptete, ein neues Genie, einen Mann, der das Konzentrationslager Theresienstadt oder vielleicht Sachsenhausen überlebt hatte, während seine gesamte Verwandtschaft irgendwo umgekommen war. Konsequenterweise hatte er sich nach der Befreiung verkrochen, hatte alle möglichen Berufe ausgeübt, vom Handlanger bis zum Vertreter für Damenschuhe, vom Lkw-Fahrer bis zum Krankenpfleger war nach Marokko gefahren, um in der Fremdenlegion zu dienen, war dort wegen einer geheimnisvollen Krankheit abgewiesen worden, so daß ihm nichts anderes übriggeblieben war, als zwei Jahre lang das Geld für die Rückfahrt auf den Straßen Casablanças zu erbetteln. Kurz, John legte sich eine phantasiereiche Vergangenheit zu, denn die Million für die Werbung wollte ausgegeben werden. (S 126f.)

Die Presseagentur schreibt nicht über den literarischen Text, sondern fokussiert die sensationsreiche Autorenbiografie, die wiederum nur ungenau („Theresienstadt oder vielleicht Sachsenhausen“, „irgendwo umgekommen“, „geheimnisvolle Krankheit“) die erdachten Hergänge wiedergibt. Das öffentliche Interesse besteht nicht an den besonderen Erfahrungen Grünbergs, sondern an der allgemeinen Tragik seiner Vita: Die Erschwernisse, mit denen er auch noch nach dem Überleben des KZs ausweglos konfrontiert gewesen sei, sollen nurmehr auf seine Standhaftigkeit und Willensstärke, kurz: seine Tugendhaftigkeit verweisen, die wiederum als Ersatz für literarische Qualität fungiert. Der angestrebte Eindruck von Tugendhaftigkeit, so ist damit unterstellt, sei nicht hinreichend an Grünbergs innerhalb der Narration realen *Exil*erfahrung zu verdeutlichen, sodass erst die Fiktivität der Lebensstationen vonnöten sei, um eine rechtschaffene Schriftstelleriden-

tität zu konstruieren. Indem sodann die erdachten Leiderfahrungen als Verkaufsargument erfolgreich bei der deutschen Leserschaft in Anschlag gebracht werden, verspottet der Text den gewissensbedingten Philosemitismus des deutschen Literaturpublikums und -betriebs.

Entgegen der von Kreisler essayistisch wie literarisch geübten grundsätzlichen Kritik an künstlerischen Widerspiegelungen der Realität, die – weil „bloß“ widerspiegelnd – nicht schöpferisch seien, zeigt sich an dieser Stelle, dass Kreislers Roman seinerseits satirisch auf eine *bestimmte* existierende Sorte von Literatur Bezug nimmt: Die Kritik gilt hier nicht allgemein der Widerspiegelung, sondern der konkreten Weise pathetischer Spiegelung des Nationalsozialismus, die die adäquate Form der Darstellung gerade in der Nichtdarstellung situiert. Die parodistische Überzeichnung dieser Literatur entlarvt diese immanenten Widersprüche. Kreislers Komisierung leistet somit eine programmatische ästhetische Entautomatisierung konventionalisierter Darstellungsweisen, einerseits dadurch, dass das lebenslange Exil mit absurden, komisierenden und zynischen Schreibweisen zur Darstellung kommt, andererseits dadurch, dass die Holocaustliteratur im Konkreten parodiert wird.

So wird zuletzt ein Ausspruch Connallys, der in der Schlucht von Bottsville nach Indizien sucht, gewissermaßen als selbstreflexive, metapoetologische Mitteilung lesbar: „Vielleicht sterbe ich erst auf dem Rückweg, das würde aus der Tragödie eine Farce machen.“ (S 35)

6.6 Schlüsse: Kreislers nachexilische Komik als pessimistische Gesellschaftskritik

In Georg Kreislers nachexilischer Komik kommt eine durch verschleierte Feindlichkeit bestimmte gesellschaftliche Lage nach dem Ende des Nationalsozialismus zur Darstellung, deren Ernsthaftigkeit durch die Komik gerade nicht zurückgenommen oder geschmälert, sondern herausgestellt wird. Das Komische stellt die Widersprüche der literarisierten Wirklichkeit, genauer: der nachkriegszeitlichen Gesellschaftsordnung zur Disposition: Im Chanson „Ich fühl mich nicht zu Hause“ komisiert Kreisler die Ausweglosigkeit der *Heimatsuche* im Lichte des *Heimatverlusts*, welcher sich schließlich in der Rückkehr zur vormaligen Heimat auflöst. Das Ich beendet seine Suche nach einer neuen Heimat trotz diverser besserer Optionen und kehrt zu seinem Herkunftsort zurück, wo die exkludierenden gesellschaftlichen Mechanismen fortbestehen und ihm nur *deswegen* ein Heimatgefühl vermitteln. An eben diese Gesellschaft, in der es vor seiner Exilierung lebte, hatte sich das Ich derart gewöhnt, dass es kein Heimatgefühl *ohne* die Erfahrung von Ausgrenzung und Diskriminierung, d.i. ohne den gesellschaftlichen Ausschluss aus der Heimat zu empfinden weiß. Paradoxerweise ist für das positiv verstandene Heimatgefühl gerade die negative Exklusionserfahrung vonnöten.

Im Chanson „Weg zur Arbeit“ wird diese Erfahrung näher charakterisiert: Hier komisiert Kreisler die geheuchelte Höflichkeit, mit der vormalige NS-Täter dem remigrierten Ich begegnen. Als Verfahren der Darstellung wird der Text durch das Prinzip des komisierenden Umschlags bestimmt: Die Figuren werden beim gegenwärtigen Nachgehen ihrer Berufe angetroffen; ihre Freundlichkeit wird sodann unmittelbar durch das Wissen um ihre Mittäterschaft am Nationalsozialismus überformt, dem sie sich mit ihren Berufen dienstbar gemacht hatten. Dieser komisierende Umschlag erfolgt somit oberflächlich auf zwei Ebenen der Zeitlichkeit, verweist jedoch dem Gehalt nach auf deren Kontinuität: Er stellt das Gegenwärtige als einen Schein dar, der die Fortexistenz des Vergangenen verdeckt, und sucht derart ideologischen Stillstand zur Darstellung zu bringen. Nicht aus Einsicht, sondern aus kalkulierte Opportunismus hätten sich die aus Schaden klug gewordenen umgestellt. Als gesellschaftlichen Typus komisiert Kreisler den überzeugten oder opportunistischen Untertanen, der aus der Sortierung in Inländer und Ausländer, wie sie der NS-Staat definiert hatte, noch sein gegenwärtiges Urteil über gesellschaftliche Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit ableitet. Es ist eben dieser Zirkelschluss, der die Brutalität des Nachexils ausmacht: Die Nicht-Zugehörigkeit des Remigranten zur Gesellschaft in der Gegenwart des Nachexils bezieht ihr Kriterium schlichtweg aus der Nicht-Zugehörigkeit des Exilanten in der Vergangenheit des Nationalsozialismus. So also gerät die postfaschistische Gesellschaft, die an ihrer Definition nationaler Identität festhält, in eine Frontstellung zum Rückkehrer, der von dieser ausgeschlossen bleibt und sein Exil als fortwährend erlebt.

Kreislers gesellschaftskritische Komik greift also sowohl die opportunistische wie die ideologisch überzeugte Mittäterschaft am Nationalsozialismus an, dessen Akteure sich in der Nachkriegszeit überaus leicht und schnell auf ihr Leben im bürgerlichen Gemeinwesen umstellten. Auf Grundlage dieses Befundes wird ihnen in „Weg zur Arbeit“ eine entweder unbewusst oder kaschiert gleichgebliebene Gesinnung attestiert: Die mit der Zeile „Es hat sich nichts geändert“¹ ausgedrückte Auffassung wird in Kreislers Darstellungen des Nachexils als Charakterisierung des Geistes der Nachkriegsgesellschaft vielfach reformuliert.² Der Befund wird jedoch durch Inkonsistenzen in Frage gestellt, wenn im Text zugleich Unterschiede zur NS-Zeit explizit gemacht werden. Der Wandel der Gesellschaft, so die Aussage, fand nur oberflächlich und aus Opportunismus statt. Auf diese Weise bringen Kreislers Komisierungen der nachexilischen Situation ideologische Kontinuitäten zur Darstellung, denen der Remigrant ausgesetzt ist, sie sind damit eine scharfe Kritik am Geiste der deutschen und österreichischen Gesellschaft nach 1945. Der Ausschluss der Alternativen, der den Heimatsuchenden von „Ich fühl mich nicht zu Hause“ an seinen Heimatort zurückkehren lässt, deckt sich mit der Ausweglosigkeit, mit welcher der Remigrant von „Weg zur Arbeit“ in diese Gesellschaft verstrickt ist: Beide Texte handeln von der Unmöglichkeit einer positiven Bewältigung des aufgezwungenen Exils noch nach Wegfall seiner Ursachen.

Bisweilen lässt Kreisler Figuren sprechen, deren Auffassungen sich, ohne dass sie kommentiert würden, selbst der Widersprüchlichkeit preisgeben: Herr Schmidt aus *Heute Abend: Lola Blau*, der die Exilschauspielerin während der Überfahrt zurück nach Europa mit ihrer patriotischen Pflicht zum kulturellen Wiederaufbau konfrontiert, bedarf im Stück keiner inhaltlichen Widerlegung. Gerade weil sein Redebeitrag für sich steht, wird unterstellt, eine Reaktion, die ihn ernst nähme, sei redundant. Seine Haltung soll vorgeführt und auf dem Theater verlacht werden, die Komik leistet hier, was Henri Bergson „den nützlichen Zweck einer allgemeinen Vervollkommenung“ genannt hat.³ Die Komik vermittelt keine inhaltliche Einsicht, sondern zeigt das Denken der Figur als verkehrt und dieser damit ihre Schranken auf.

Weiter vollzieht Kreisler seine Kritik durch die ästhetische Gestaltung von realweltlichen Widersprüchen, die in der Wirklichkeit nicht unmittelbar als Widersprüche auftreten und erst durch ihre Gestaltung in komischer und/oder zynischer Weise als Widersprüche erkennbar werden. In diesen Fällen liegt die Kritik in der Sache: Zu denken ist an das von Lola Blau gesungene Chanson, in dem sie Frau Schmidt ironisch imitiert. Für diese ist nur ihr eigenes egoistisches Interesse handlungsleitend, das sie jedoch mit dem Allgemeinwohl ineins denkt (LB 71): Ihre missliche Lage in der Nachkriegszeit deutet sie deswegen als eine Benachteiligung, die konkret sie erführe.

¹ Kreisler: Die Zukunft, wie sie war, S. 137.

² Im Roman *Der Schattenspringer* urteilt die Figur John Greenway eben so: „Die Deutschen sind Nazis geblieben, von Ausnahmen abgesehen [...]“ (S 114)

³ Bergson: Das Lachen, S. 23.

Weiter bedient sich Kreisler der satirischen Entlarvung, in der das Charakteristische einer Figur oder eines Sachverhalts zur Übertreibung gesteigert ist, sodass an diesem Überfluss die Kritik an dem im Gesteigerten kenntlich gewordenen Regelfall zutage tritt. Dies vollzieht er in seiner Parodie *Sodom und Andorra*, mit der er die Inkohärenz in Max Frischs Stück – gemeint ist die „Unrechtmäßigkeit“ der Verurteilung Andris als Jude, der er gar nicht ist –, durch die Verkehrung des Inhalts aufzeigt.

Der Roman *Der Schattenspringer* verweist durch seine zyklische Struktur, die zugleich eine eindeutige Einordnung seines absurden Gehalts verhindert, auf die Unabschließbarkeit des Nachexils. Neben seinen absurden Momenten, wie etwa dem Aspekt der Prophetie, beinhaltet der Text komisierende Referenzen auf Exil- und Heimatdiskurse: Der leicht erlangte literarische Erfolg der Figur Hans Grünberg persifliert sowohl den deutschen Literaturgeschmack als auch die Holocaustliteratur, die der „Holocaust etiquette“⁴ gerade dadurch gehorcht, dass sie sich pathetischer wie hermetischer Schreibweisen bedient, um so der deutschen Vorliebe für abstrakt „Tiefsinniges“ zu entsprechen. Dieses kalkulierte Verfahren entblößt der Text in einer Parodie als eine Aneinanderreihung leerer Metaphern.

So wird deutlich, dass Kreislers Komisierungen der nachexilischen Situation jeweils eine konkrete Kritik üben. Sie unterstreichen die Einsicht, dass Komik den Ernst der Realität behandeln kann, ohne diesen Ernst dadurch zurückzunehmen oder zu schmälern, sondern umgekehrt, um die Widersprüche des jeweils behandelten Ernstes zur Disposition zu stellen.

⁴ Des Pres: Holocaust Laughter? S. 218.

7. Schlussbetrachtung

Geistige Freiheit in widrigen Verhältnissen

„Glaubt ihr, daß ein Mensch handeln kann, der ein Geschöpf auf Halbmast ist? Glaubt ihr, daß er hoffen kann, den eignen Stand der Dinge zu bessern; [...] wenn er mit gesenktem Seelensturz herumwankt?“, fragt Alfred Kerr bereits 1934 in seiner ersten Veröffentlichung aus dem Exil und setzt gleich seine Antwort hinzu: „Nicht im Traum!“¹ Kerr profiliert die Negation der Trauer als die notwendige Voraussetzung dafür, sich gegen erfahrene Widrigkeiten so weit als möglich zur Wehr zu setzen, sich diesen nicht in passiver Trauer auszuliefern, sondern selbstbewusst und emanzipiert in sie einzugreifen. Derart suggeriert er die Möglichkeit des Beschlusses, die Ohnmacht der Trauer abzulegen: eben der Beschluss, der in Albert Drachs *Gespens* figuriert.

Die persönliche Ansprache in Kerrs Miniatur gibt diese konkret als Replik auf die übliche Redeweise über die leidvolle Erfahrung des Exils zu erkennen. Er formuliert einen Einspruch gegen die „Pflicht, traurig zu sein“,² die er als den moralisch anempfohlenen Umgangston im Diskurs um Nationalsozialismus und Exil wahrnimmt. Passend dazu trägt seine kurze Miniatur den sarkastischen Titel „Der kategorische Trauerkloß“. Es geht ihm um die geistige Freiheit, die das Subjekt zu erlangen habe statt sich der eingeforderten Trauerrhetorik unterzuordnen. Ungeachtet Kerrs Einspruch sollte diese Rhetorik – insbesondere in der Literatur – weit über die eng verstandene Exilzeit hinaus überwiegen: Obschon sich die ästhetischen Praktiken der Exilliteratur als äußerst vielfältig erweisen, hat die „expressive Evokation der Klage und Trauer über das Exil“³ als der vorrangige und älteste rhetorische Modus zu gelten. Die Frage, wie der Exilant das „Leiden beredt werden lassen“⁴ könne, wurde zumeist mit einer „Leidenssprache“, dem Pathos,⁵ beantwortet, in dem die adäquate Entsprechung zwischen dem real empfundenen Leid des Subjekts und seiner ästhetischen Darstellung entdeckt wurde.

Damit sind moralische Implikationen berührt, insofern das pathetische Leiden nicht „bloß“ der Bedürftigkeit des Subjekts entspringt, das die Instanz der Empfindung ist, sondern das spezifische Leiden unter dem „Zwiespalt des sittlichen Zweckes und der Wirklichkeit“ bezeichnet,⁶ d.i. unter dem Gegensatz zwischen einem moralischen Sollen und einem grauenvollen Sein. „Wo sollte man im Leid denn Zuflucht nehmen, wenn nicht im Pathos?“⁷ Wenn dies gefragt wird, so klingt

¹ Kerr: *Der kategorische Trauerkloß*, S. 37.

² Kerr: *Der kategorische Trauerkloß*, S. 37.

³ Wagner: *Babylon – Mallorca*, S. 1.

⁴ Adorno: *Negative Dialektik*, S. 29.

⁵ Vordtriède: *Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur*, S. 569.

⁶ Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 348.

⁷ Weinzierl: *Zur nationalen Frage*, S. 276.

dabei bereits die von Alfred Kerr kritisierte Passivität des pathetischen Leids an: Das durch eine „besondere[] sittliche[] Macht“⁸ bestimmte pathetische Subjekt ordnet sich dieser Macht unter und leidet unter ihrer Ungültigkeit. Dieser Widerspruch, den das Subjekt zu seinem Schaden in der Welt feststellt, zeigt nicht schon in sich eine Auflösung oder einen Ausweg an: Es handelt sich um einen „leidende[n] Widerspruch“, um das Tragische.⁹

In *dieser* Hinsicht unterscheiden sich komisierende Darstellungen der Leiderfahrungen: „Der Unterschied zwischen dem Tragischen und dem Komischen liegt im Verhältnis des Widerspruchs zur Idee.“¹⁰ Im Komischen ist ein Ausweg nämlich auf die Weise angezeigt, dass der komisierte Widerspruch keine Gültigkeit außerhalb des ästhetisierten Gegensatzes hat: Der komische Gegensatz löst sich in sich auf. Dieser Ausweg aus dem komischen Widerspruch ist ein geistiger: Der Gegenstand, der zu einem komischen Gegensatz *gemacht* wird – und besonders deutlich wird dies, handelt es sich um subjektives Leid oder leidverursachende Umstände –, findet stets „nur“ im Ästhetischen seinen Ausweg und seine Auflösung; in der Wirklichkeit bleibt er unberührt. Literarische Komisierungen der Exilerfahrung sind ein „freies Belieben, willkürliches Verfügen entfesselter Subjektivität über alle objektive Konsistenz“,¹¹ bei der es nicht darum geht, Exil und Nationalsozialismus selbst zu komisieren, zumal nicht unter dem Gesichtspunkt, „was daran historisch erheblich und bedeutsam ist.“¹² In der Exilkomik findet „die subjektive Beleuchtung einer objektiven Begebenheit“ statt, „die als solche keinerlei komische Qualität hat, [...] die dennoch, durch ihre Gestaltung [...] von einem gewissen Humor ‚umwittert‘ ist.“¹³

Wenn das Komische selbst also keinen Ausweg für die Wirklichkeit schafft, so erbringt es doch eine Leistung für das literarische Subjekt, das in diese bedrohlichen Umstände gestellt ist. Der Bestimmung dieses ästhetischen Potentials ist die vorliegende Studie anhand von Texten der drei jüdischen, aus Wien stammenden Autoren Alfred Polgar, Albert Drach und Georg Kreisler nachgegangen, die mit dem Anschluss Österreichs ans nationalsozialistische Deutschland aus ihrer Heimat fliehen mussten. Sie zogen die Erfahrung der Flucht noch in ihren Nachwirkungen ins Komische: Das Exil wird in ihren Texten auch nach 1945 unter den gewandelten historischen Bedingungen als fortdauernd dargestellt, insofern sich der aufgezwungene Heimatverlust nicht mit der Aufhebung der Fluchtursachen im Jahr 1945 beheben ließ. Eben *davon*: vom Nachexil, dem fortwährenden Leiden unter den Nachwirkungen der Exilierung, die auf je verschiedene Weisen einen irreparablen Bruch in den Vitae der Autoren bedeuteten, handeln ihre Komisie-

⁸ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, S. 540.

⁹ Kierkegaard: Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift 2, S. 223.

¹⁰ Kierkegaard: Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift 2, S. 225ff.

¹¹ Preisendanz: Die umgebuchte Schreibart, S. 62.

¹² Preisendanz: Zum Vorrang des Komischen, S. 163.

¹³ Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft, S. 15.

rungen, welche damit zugleich – mit Kerr gesprochen – eine selbstbewusste Missachtung der „Pflicht, traurig zu sein“,¹⁴ darstellen.

Die Analyse einiger Texte von Polgar, Drach und Kreisler bestätigt den Befund Moritz Wagners, es herrsche eine „bemerkenswerte[] Heterogenität komisierenden Erzählens in der Exilliteratur“. ¹⁵ So ist Alfred Polgars vorrangiges Stilmittel der Euphemismus. Die Bezeichnung Polgars als der „Untertreiber schlechthin“ zeigt sich damit auch für seine nachexilischen Texte als treffend: Polgar, der im hohen Alter von 65 Jahren ins Exil fliehen musste, nahm das Exil zwar thematisch (oft auch nur hintergründig) in seine kurzen Prosaminiaturen auf, doch ist mit der biografischen Exilerfahrung kein *ästhetischer* Bruch in seinem Werk verbunden. Sein Stil ist durch die Schaffung von Fallhöhen charakterisiert, die das thematische historische Grauen gerade *durch* die scheinbar nivellierende Darstellweise hervorkehrt. In seinen beiden Prosaminiaturen „Gespräch mit Frau Koch“ und „Gespräch mit einem Meister“ äußert sich das etwa darin, dass der Ich-Erzähler jeweils seine vermeintliche Parteilichkeit für den/die Gesprächspartner/in offenlegt: Für die fiktionalisierte Frau des Lagerkommandanten vom KZ Buchenwald Ilse Koch suggeriert der Erzähler eine Anteilnahme, die von dieser auf Erzählebene geglaubt wird, auf Textebene jedoch als Schein kenntlich wird. Auf diese Weise bringt er mit zynischer Komik die fortbestehende Überzeugung und Reuelosigkeit der NS-Täter/innen und ihre Verhöhnung der Exilant/innen, die für diese nach 1945 die Reflexion auf ihren subjektiven Bezug zur einstigen Heimat mitprägten, zur Darstellung.

Im „Gespräch mit einem Meister“ ist der remigrierte Erzähler hingegen tatsächlich bemüht, Gemeinsamkeiten zwischen sich und seinem einstigen Schuster herzustellen, um das Wiedersehen positiv erfahrbar zu gestalten. Hier ist der Erzähler bestrebt, die „verschiedene[n] Schulen der Erfahrung und des Leidens“ (KS1 212) zu überbrücken, die die Kommunikation zwischen dem Remigranten und dem Dagebliebenen erschweren. Dass er sich mit Blick auf dieses Anliegen strategisch einzustellen hat, und d.h. dem Gesprächspartner mit geheuchelter Freundlichkeit begegnet und Anzeichen für dessen NS-Gesinnung bewusst anders deutet, führt auch hier dazu, dass der Erzähler Aussagen am literarisierten Gespräch vorbeischiebt und nur auf Textebene erkennbar macht. Beide Prosaminiaturen sind also durchgängig durch eine komische Doppelbödigkeit gekennzeichnet. So gibt es „gleichzeitig zwei verschiedene Intentionen“, die einen komischen Gegensatz ergeben: zwischen der „direkte[n] Intention der sprechenden Person und [der] gebrochene[n] des Autors“, wie Michail Bachtin schreibt.¹⁶

Polgars Texte vermögen derart innerhalb ihrer narrativen Konstruktion, d.i. auf der Ebene der dargestellten Gespräche, zu „verharmlosen“, um auf der Ebene des Textes eben diesen Gegensatz zu kennzeichnen, sodass sich die Untertreibung außerhalb der Komisierung als ungültig erweist. Auf den jeweils dargestellten

¹⁴ Kerr: Der kategorische Trauerkloß, S. 37.

¹⁵ Wagner: Babylon – Mallorca, S. 16.

¹⁶ Bachtin: Das Wort im Roman, S. 213.

Inhalt wirkt der im Komischen aufgehobene Gegensatz zwischen Inhalt und Form auf die Weise, dass der Inhalt „durch verschiedene Mittel aus dem Automatismus der Wahrnehmung“ herausgelöst¹⁷ und „als etwas Seltsames“ dargeboten wird:¹⁸ um aber schließlich als der *unverfremdete* Gegenstand kenntlich zu werden. Die komisierende Darstellweise strebt somit keine Verfälschung des Gegenstands an, sondern lässt die *außerästhetische*, als leidvoll erfahrene Wirklichkeit am Kontrast der Darstellung umso schärfer hervortreten: Mit Šklovskij gesprochen sucht die komisierte Darstellung auf diese Weise, „ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen“.¹⁹

Die Komik und der Zynismus Albert Drachs funktionieren anders: Sein Schreibverfahren der „anästhesierte[n] Optik“²⁰ stiftet die Prämisse, um im Angesicht des Schreckens – zumeist zynisch – zu scherzen. Der Protokollstil, mit dem Drach die Handlungen eines Subjekts in ihm feindlichen Verhältnissen weitgehend ohne emotionaler Beteiligung zur Darstellung bringt, schafft im Falle des autobiografischen Romans *Das Beileid* eine grundsätzlich komisch angelegte Romankonstruktion, insofern hier ein Ich-Erzähler gegen sich selbst protokolliert: Indem er sich seinen Tod attestiert und sich als Gespenst imaginiert, wähnt er sich von der Grundlage seines Leidempfindens befreit und fortan zum komisierenden Schreiben befähigt. Der Erzähler protokolliert sein daraus resultierendes amoralisches, bisweilen „peinliches“ Verhalten *gegen sich*, um derart – ähnlich wie bei Polgar – an der eigenen Erzählinstanz vorbei seinen Selbstbehauptungskampf darzustellen, der auf diese Weise auf die prekären Verhältnisse seines Nachexils verweist, die ihm dieses selbsterhaltende Verhalten abverlangen. Der Text ist derart durch eine Dialektik von Selbstverlachtung und Selbstbehauptung gekennzeichnet, die eben keinen Gegensatz darstellen, sondern einander bedingen: Gerade *indem* sich der Erzähler selbst lächerlich macht und sich so „auf die Schlachtbank der Geschichte“ ausliefert,²¹ beweist er nicht nur seine Immunität gegen alle Empfindungen – und so auch etwa gegen die Scham, womit er die Behauptung seines Selbstbildes von äußeren Bedingungen trennt, – sondern macht auf diese Weise vor allem die widrigen Bedingungen kenntlich, in denen das Verhalten der Figur stattfindet.

In Alfred Kerrs Bild gesprochen: Statt als „Geschöpf auf Halbmast“²² wandelt der Ich-Erzähler als imaginierte Gespenstergestalt umher, die seiner Emotionalität und damit seiner Verletzlichkeit verlustig gegangen ist: Das Gespenst befindet sich nicht auf „Halbmast“, sondern negiert seiner Vorstellung nach in aller Grundsätzlichkeit den „Mast“, an dem es hängt. Daran, dass der Erzähler, um dies zu bewirken, nichts an der schädigenden Wirklichkeit zu ändern vermag, sondern sich eine bloß andere Geisteshaltung zulegt, zeigt sich erneut: Das Komische wirkt

¹⁷ Šklovskij: Kunst als Verfahren, S. 15.

¹⁸ Šklovskij: Kunst als Verfahren, S. 21.

¹⁹ Šklovskij: Kunst als Verfahren, S. 15.

²⁰ Preisendanz: Die grausame Zufallskomödie der Welt, S. 115.

²¹ Kucher: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“, S. 313.

²² Kerr: Der kategorische Trauerkloß, S. 37.

nicht auf die Realität, auf die sie sich bezieht, sondern aufs Subjekt. Drachs Ich-Erzähler strebt nach Selbstbehauptung, um sich in Umständen als Subjekt aufzufassen, in denen er kein Subjekt zu sein vermag: Das Leiden, das aus der Verfolgung durch die Nazis resultiert, die ihm als Teil des jüdischen Kollektivs galt, ersetzt er durch sein ganz *eigenes* Leiden unter einer amourösen Abweisung. So hält er etwa auch im ständigen Scheitern seiner Schriftstellerkarriere – also wiederum gegen die Realität – daran fest, *eigentlich* Schriftsteller zu sein, obwohl er nach seiner Remigration gezwungen ist, erneut als Anwalt zu arbeiten. In der Komik des *Beileids* drückt sich somit eine wiederbeanspruchte freie Subjektivität aus, die zuvor als durch die Nazis bestritten erlebt wurde und mit der sich der Erzähler nun geistig über die Widrigkeiten erhebt, in die er gestellt ist.

An den Befunden über die Texte Polgars und Drachs zeigt sich somit, dass literarische Komik im Angesicht des Schreckens nicht mit satirisch engagiertem Schreiben gleichzusetzen ist. Das belegt auch die Analyse komischer Texte Georg Kreislers, die gleichwohl eine inhaltliche Tendenz aufweisen: Seine scharfe, gesellschaftskritische Komik greift sowohl die opportunistische wie die ideologisch überzeugte Mittäterschaft am Nationalsozialismus an, deren Akteure sich in der Nachkriegszeit überaus schnell und nicht minder opportunistisch auf ihr Leben im bürgerlichen Gemeinwesen umstellten. Auf Grundlage dieses Befundes sagen ihnen die Texte Kreislers eine entweder unbewusste oder vertuschte gesinnungsmäßige Identität nach: Die Zeile „Es hat sich nichts geändert“²³ aus seinem Chanson „Weg zur Arbeit“ wird als Kernauffassung von der postfaschistischen Gesellschaft in seiner nachexilischen Komik variiert. Kreislers Komik ist die Gestaltung von Gegensätzen, wie sie die nachkriegszeitliche Gesellschaftsordnung hervorbringt: Zum einen schlagen diese Umstände, in denen das Subjekt in Konkurrenz gegen andere auf sich gestellt ist, auf *besondere* Weise gegen die durch die Flucht benachteiligten Exilant/innen aus, zum anderen werden sie mit dem ideologischen Denken der nicht-exilierten Gesellschaftsmitglieder konfrontiert, in dem die nationale Identifikation und das daraus abgeleitete Urteil über Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit sowie über die moralische Verantwortung für das nationale Kollektiv virulent geblieben sind. Kreislers Texte haben also verschiedene Stoffe: Er komisiert die Ausweglosigkeit der *Heimatsuche* im Lichte des bereits vollzogenen *Heimatverlusts*, die geheuchelte Höflichkeit, mit der vormalige NS-Täter/innen dem Remigranten begegnen, die moralische Pflicht zur Teilnahme am „kulturellen Wiederaufbau“, die remigrierten Künstler/innen entgegengehalten wurde, sowie den tatsächlichen Nachteil, den diese Künstler/innen in der beruflichen Konkurrenz am Theater erfuhren. Er macht jeden vermeintlich noch so harmlosen Patriotismus lächerlich, der nach 1945 weiter dazu führte, dass Exilant/innen als unzugehörig betrachtet wurden, und er parodiert das literarische Pathos in der Nachkriegsliteratur und insbesondere dessen Beliebtheit bei der deutschen Leserschaft, die ihre nationale Identifikation gerade *in* ihrem ästhetischen Genuss als geläutert wusste.

²³ Kreisler: Die Zukunft, wie sie war, S. 137.

Neben dem Komischen weisen die Texte der drei Autoren Zynismus auf, der dort sowohl mit dem Komischen zusammenfällt wie auch *neben* dem Komischen existiert. Als ästhetisches Phänomen ist das Zynische nämlich zunächst vom Komischen zu unterscheiden, wenngleich es eine enge Verwandtschaft aufweist: Der zynische Gegensatz zielt nicht auf Gegensätze, die im Außerästhetischen aufgehoben sind, sondern macht Gegensätze kenntlich, die im Außerästhetischen zwar gültig, aber verschleiert sind, sodass die im Zynischen stattfindende Aufhebung nicht die Aufhebung des Gegensatzes, sondern die Aufhebung der (oftmals idealistischen) Verschleierung ist. Mit dieser Fassung des Zynismus als ästhetischem Mittel ist eine entschiedene Differenz zum antiken Kynismus formuliert: Dieser bezeichnet eine philosophische Schule, von der mehr Verhaltensweisen denn theoretische Gehalte überliefert sind.²⁴ Zwar hat der moderne Zynismus in diesem seinen Ursprung, doch handelt es sich längst um eine Redeweise, um einen ästhetischen Modus, der als solcher einer eingehenderen Befassung harrt. Was somit fehlt, ist eine deutlichere Scheidung des modernen Zynismus vom antiken Kynismus und die Erschließung des Zynischen als *literarisches* Mittel.²⁵ Die Betrachtung dieser oft übersehenen Texteigenschaft mag nicht nur dazu führen, dass alte Texte einem neuen Verständnis zugeführt werden, sondern zudem in der Konsequenz ergeben, dass dieser der allgemeinen Tendenz nach eher negativ beurteilte Modus hinsichtlich seiner spezifischen Leistungen ernst genommen wird. Dies ist aus den vorliegenden Betrachtungen als das entscheidende Desiderat zu ermitteln. Die hier erfolgte *Abgrenzung* vom Komischen – unter Berücksichtigung der *Nähe* beider Phänomene – soll als Einstieg in diese Erforschung fungieren.

Klaus Heinrich hat den Zynismus bemerkenswerterweise als „eine Form der Selbstbehauptung“ bestimmt.²⁶ Aufgrund der hier angestellten Reflexionen gereicht diese Fassung zwar keinesfalls als allgemeiner Begriff, sie deutet gleichwohl auf eine mögliche *Funktion* hin, die der zynische Modus für das Subjekt zu erfüllen vermag. Auf diese Weise argumentiert auch Elmar Lenhart, der dabei den ersten der drei Romane aus Drachs autobiografischer Trilogie, »Z.Z.« *das ist die Zwischenzeit*, im Blick hat:

Welche Sprache ist dem Holocaust angemessen? Dieser Frage geht die deutschsprachige Literatur seit 1945 nach. Eine mögliche Antwort findet sich im Konzept des Zynismus, in

²⁴ Largier: Diogenes der Kyniker, S. 1f.

²⁵ Die maßgeblichen „neueren“ theoretischen Beschäftigungen mit dem Zynismus sind nach wie vor Heinrich Niehues-Pröbstings *Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus* von 1979, Peter Sloterdijks *Kritik der zynischen Vernunft* von 1983, Klaus Herdings Aufsatz „Diogenes als Bürgerheld“ von 1989, der aus kunsthistorischer Perspektive die Diogenes-Rezeption während der Epoche der Aufklärung fokussiert, und zuletzt Niklaus Largiers Monografie *Diogenes der Kyniker* von 1997, die einleitend die antike Philosophie des Diogenes zu rekonstruieren sucht sowie dessen Rezeption in der frühneuzeitlichen Literatur belichtet.

²⁶ Heinrich: Antike Kyniker und Zynismus in der Gegenwart, S. 131.

dem sich die immer wieder thematisierte hilflose Opferrolle auflöst in eine autarke, sprechende Person, die trotz der ihr zugefügten Gewalt handelnd bleibt.²⁷

Der Befund, das „Geschöpf auf Halbmast“²⁸ werde mittels Zynismus wieder handlungsfähig, bleibt jedoch seine Begründung schuldig, die nun nämlich nicht nur auf die Gemeinsamkeit von Zynismus und Komik, sondern damit zugleich auch auf die Gemeinsamkeit der Komiken und Zynisten von Polgar, Drach und Kreisler hindeutet: Die Komik kontrastiert eine vermeintliche Erscheinung mit ihrem tatsächlichen Sein, der Zynismus kontrastiert ein vermeintliches Sein mit einer tatsächlichen Erscheinung. Insofern beide ästhetische Gestaltungsweisen einen Widerspruch in den Mittelpunkt stellen, bedürfen sie der intellektuellen Souveränität über diese Widersprüche und das involviert notwendigerweise die Kenntnis der wirklichen Sache, die zum komischen oder zynischen Widerspruch gestaltet wird. Anders als Lenhart nahelegt, schaffen Komik und Zynismus daher nicht aus sich heraus die „autarke, sprechende Person“: Sie ist in der komischen und zynischen Rede vielmehr vorausgesetzt – und mit ihr die „geistige Freiheit“ des Subjekts,²⁹ das sich der Wirklichkeit nicht passiv ergibt, sondern sich ihrer Betrachtung zuwendet, um ihre eigenen Widersprüche aufzuspüren, sie sodann in der komischen oder zynischen Gestaltung zu vergrößern und derart sichtbar zu machen. Dem pathetischen Leid, in dem das als ungültig erfahrene höhere Gesetz der Welt „statt seiner Wirklichkeit [...] die *Unwirklichkeit*, die Gesinnung, erreicht“ und dort als abstrakter Wert bestehen bleibt, dem Gültigkeit zu verschaffen sei,³⁰ setzt das komisierte Leid seine ästhetisch-unwirklichen Gegensätze entgegen, die – statt in dieser Unwirklichkeit zu verharren – im Moment ihrer Aufhebung auf die *Wirklichkeit* verweisen. Eben hierin liegt das kritische und aufklärerische Potential des Komischen und Zynischen, dessen sich die Autoren bedienen. So wenig sich das Subjekt zwar reell aus den ihm feindlichen Umständen zu befreien vermag, so stellt es doch, „erhaben über seinen eigenen Widerspruch“,³¹ seine geistige Freiheit aus: So wenig es auf diese Weise die Wirklichkeit *in den Griff* bekommt, so sucht es doch anzuzeigen, dass es sie *begriffen* hat. Hierin liegt die allgemeine Gemeinsamkeit zwischen den Texten von Polgar, Drach und Kreisler.

Die Gestaltung und die Entlarvung von Widersprüchen impliziert weiter die Dekonstruktion einer angenommenen Sinnhaftigkeit: Was im Komischen als nicht zusammenpassend gestaltet wird und was im Zynischen als nicht zusammenpassend entlarvt wird, läuft der Annahme einer höheren Sinnhaftigkeit zuwider. Von dieser Seite aus gedacht liegt in der komischen Exilliteratur tatsächlich ein Gegenprogramm zur narrativen Sinnstiftung in der ernsten, pathetischen Exilliteratur vor. Die komische und zynische Exilliteratur negiert den Bedarf an Sinn und entlarvt als verkehrt, was als sinnhaft aufgefasst wird. Damit ist der pauschale Ver-

²⁷ Lenhart: Zynismus, Autobiografie und Anekdote, S. 210.

²⁸ Kerr: Der kategorische Trauerkloß, S. 37.

²⁹ Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III, S. 116.

³⁰ Hegel: Phänomenologie des Geistes, S. 348. Hervorhebung P.W.

³¹ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, S. 528.

dacht entkräftet, die Exilkomik nehme die existenzielle Bedrohlichkeit des Nationalsozialismus nicht ernst oder gaukle eine heile Welt vor. Die Analysen der Texte von Polgar, Drach und Kreisler wie auch die allgemeinen Reflexionen aufs Komische und Zynische kommen zum gegenteiligen Befund, dass das Leiden am Exil gerade *durch* die komische Literarisierung in seiner unbehaglichen Wirklichkeit hervortritt.

Bibliografie

Siglen

- B: Drach, Albert: *Das Beileid. Nach Teilen eines Tagebuchs*. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Ingrid Cella, Bernhard Fetz, Wendelin Schmidt-Dengler und Eva Schobel. Bd. 4. Hg. v. Bernhard Fetz und Eva Schobel. Wien 2006.
- DabL: Kreisler, Georg: *Die alten bösen Lieder. Ein Erinnerungsbuch*. Wien 1989.
- KS1: Polgar, Alfred: *Kleine Schriften*. Bd. 1: Musterung. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki und Ulrich Weinzierl. Reinbek 2004.
- KS2: Polgar, Alfred: *Kleine Schriften*. Bd. 2: Kreislauf. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki und Ulrich Weinzierl. Reinbek 2004.
- KS3: Polgar, Alfred: *Kleine Schriften*. Bd. 3: Irrlicht. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki und Ulrich Weinzierl. Reinbek 2004.
- LB: Kreisler, Georg: *Lola und das Blaue vom Himmel. Eine Erinnerung*. Hg. v. Thomas B. Schumann. Hürth bei Köln 2002.
- LfmT: Kreisler, Georg: *Leisen flehen meine Tauben. Gesungenes und Ungesungenes*. Hg. v. Hans-Juergen Fink und Michael Seufert. Frankfurt a. M. 2005.
- LL: Kreisler, Georg: *Letzte Lieder. Autobiografie* [2009]. Frankfurt a. M. 2011.
- S: Kreisler, Georg: *Der Schattenspringer*. Berlin 1996.
- UR: Drach, Albert: *Unsentimentale Reise. Ein Bericht*. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Ingrid Cella, Bernhard Fetz, Wendelin Schmidt-Dengler und Eva Schobel. Bd. 3. Hg. v. Bernhard Fetz und Eva Schobel. Wien 2005.

1. Primärliteratur

- Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV,1. Hg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1972. S. 235-304.
- Benjamin, Walter: Briefe 1938-1940. In: Ders.: *Gesammelte Briefe*. Hg. v. Theodor W. Adorno Archiv. Band VI: 1938-1940. Hg. v. Christoph Gösde und Henri Lonitz. Frankfurt a. M. 2000.
- Brecht, Bertolt: *Flüchtlingsgespräche*. In: Ders.: Werke. Bd. 18: Prosa 3. Sammlungen und Dialoge. Frankfurt a. M. 1995. S. 195-327.
- Celan, Paul: Todesfuge. In: Ders.: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. Hg. v. Barbara Wiedeman. Frankfurt a. M. 2005. S. 40f.
- Chesterton, Gilbert K.: *Verteidigung des Unsinnigen, der Demut, des Schundromans und anderer mißachteter Dinge* [1901]. Übers. v. [o.N.]. Frankfurt a. M. 1986.
- Diogenes Laertius: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*. Bd. 1: Bücher I – VI. Übers. v. Otto Apelt. Hg. v. Klaus Reich. Hamburg 2008.
- Döblin, Alfred: Abschied und Wiederkehr. In: Ders.: *Schriften zu Leben und Werk*. Hg. v. Erich Kleinschmidt. Olten, Freiburg i. Breisgau 1986. S. 265-272.
- Döblin, Alfred: *Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis*. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Christina Althen. Bd. 18. Frankfurt a. M. 2014.
- Drach, Albert: *Unsentimentale Reise. Bericht*. München, Wien 1966.
- Drach, Albert: *Unsentimentale Reise. Ein Bericht*. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Ingrid Cella, Bernhard Fetz, Wendelin Schmidt-Dengler und Eva Schobel. Bd. 3. Hg. v. Bernhard Fetz und Eva Schobel. Wien 2005.

- Drach, Albert: *Das Beileid. Nach Teilen eines Tagebuchs*. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Ingrid Cella, Bernhard Fetz, Wendelin Schmidt-Dengler und Eva Schobel. Bd. 4. Hg. v. Bernhard Fetz und Eva Schobel. Wien 2006.
- Drach, Albert: *Gedichte*. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Ingrid Cella, Bernhard Fetz, Wendelin Schmidt-Dengler und Eva Schobel. Bd. 10. Hg. v. Reinhard Schulte. Wien 2009.
- Flaubert, Gustave: *Correspondance II. Juillet 1851 - Décembre 1858*. Hg. v. Jean Bruneau. Paris 1980.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *West-östlicher Divan*. In: Ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus u.a. 1. Abt., Bd. 3,1: West-östlicher Divan. Hg. v. Hendrik Birus. Frankfurt a. M. 1994. S. 8-299.
- Grossman, David: *Stichwort: Liebe* [1986]. Übers. v. Judith Brüll. Frankfurt a. M. 2004.
- Heine, Heinrich: *Buch der Lieder*. In: Ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. v. Manfred Windfuhr. Bd. 1.1: Buch der Lieder. Text. Bearb. v. Pierre Grappin. Hamburg 1975.
- Heine, Heinrich: *Geständnisse*. In: Ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. v. Manfred Windfuhr. Bd. 15: Geständnisse. Memoiren und Kleinere autobiographische Schriften. Bearb. v. Gerd Heinemann. Hamburg 1982. S. 9-57.
- Heine, Heinrich: *Die Bäder von Lukka*. In: Ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. v. Manfred Windfuhr. Bd. 7.1: Reisebilder III/IV. Bearb. v. Alfred Opitz. Hamburg 1986. S. 81-152.
- Heine, Heinrich: *Englische Fragmente*. In: Ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. v. Manfred Windfuhr. Bd. 7.1: Reisebilder III/IV. Bearb. v. Alfred Opitz. Hamburg 1986. S. 207-269.
- Kerr, Alfred: Der kategorische Trauerkloß. In: Ders.: *Die Diktatur des Hausknechts und Melodien*. Hamburg 1981. S. 37-39.
- Kerr, Alfred: Was ist Heimat? In: Ders.: *Liebes Deutschland. Gedichte*. Hg. v. Thomas Koebner. Berlin 1991. S. 281-285.
- Klüger, Ruth: *weiter leben. Eine Jugend*. Göttingen 1992.
- Kramer, Theodor: Wiedersehen mit der Heimat. In: Ders.: *Gesammelte Gedichte*. Hg. v. Erwin Chvojka. Bd. 3. Wien 1987. S. 590.
- Kreisler, Georg: *Sodom und Andorra. Eine Parodie*. Schaan 1963.
- Kreisler, Georg: *Die alten bösen Lieder. Ein Erinnerungsbuch*. Wien 1989.
- Kreisler, Georg: *Der Schattenspringer*. Berlin 1996.
- Kreisler, Georg: *Wenn ihr lachen wollt. Ein Lesebuch*. Hg. v. Thomas B. Schumann. Hürth, Wien 2001.
- Kreisler, Georg: *Lola und das Blaue vom Himmel. Eine Erinnerung*. Hg. v. Thomas B. Schumann. Hürth bei Köln 2002.
- Kreisler, Georg: *Mein Heldentod. Prosa und Gedichte*. Wuppertal 2003.
- Kreisler, Georg: Mundartgedicht. In: Robert Gernhardt und Klaus Cäsar Zehrer (Hg.): *Hell und Schnell. 555 komische Gedichte aus 5 Jahrhunderten*. Frankfurt a. M. 2004. S. 311f.
- Kreisler, Georg: *Leisen flehen meine Tauben. Gesungenes und Ungesungenes*. Hg. v. Hans-Juergen Fink und Michael Seufert. Frankfurt a. M. 2005.
- Kreisler, Georg: *Zufällig in San Francisco. Unbeabsichtigte Gedichte von Georg Kreisler*. Berlin 2010.
- Kreisler, Georg: *Letzte Lieder. Autobiografie* [2009]. Frankfurt a. M. 2011.
- Kreisler, Georg: *Die Zukunft, wie sie war. Texte*. Zürich 2013.
- Kreisler, Georg: *Doch gefunden hat man mich nicht*. Hg. v. Nikolaus Topic-Matutin. Zürich 2014.
- Polgar, Alfred: *Anderseits. Erzählungen und Erwägungen*. Amsterdam 1949.
- Polgar, Alfred: *Begegnung im Zwielficht*. Berlin 1951.
- Polgar, Alfred: *Standpunkte*. Hamburg 1953.
- Polgar, Alfred: *Im Lauf der Zeit*. Hamburg 1954.

- Polgar, Alfred: *Taschenspiegel*. Hg. v. Ulrich Weinzierl. Wien 1979.
- Polgar, Alfred: *Handbuch des Kritikers*. Wien, Hamburg 1980.
- Polgar, Alfred: *Lieber Freund! Lebenszeichen aus der Fremde*. Hg. v. Erich Thanner. Wien, Hamburg 1981.
- Polgar, Alfred: Der Emigrant und die Heimat. In: Ders.: *Kleine Schriften*. Bd. 1: Musterung. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki und Ulrich Weinzierl. Reinbek 2004. S. 209-221.
- Polgar, Alfred: Leben am Pazifik. In: Ders.: *Kleine Schriften*. Bd. 1: Musterung. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki und Ulrich Weinzierl. Reinbek 2004. S. 463-466.
- Schiller, Friedrich: *Wallenstein*. In: Ders.: Nationalausgabe. Hg. v. Julius Petersen und Hermann Schneider. Bd. 8: Wallenstein. Hg. v. Hermann Schneider und Lieselotte Blumenthal. Weimar 1949.
- Semprun, Jorge: *Schreiben oder Leben*. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt a. M. 1995.
- Spiel, Hilde: *Rückkehr nach Wien. Tagebuch 1946*. München 1968.
- Spiel, Hilde: Psychologie des Exils. In: Dies.: *Kleine Schritte. Berichte und Geschichten*. München 1976. S. 27-47.
- Spiel, Hilde: Zeit der Ruinenblumen. In: Jochen Jung (Hg.): *Vom Reich zu Österreich. Erinnerungen an Kriegsende und Nachkriegszeit*. München 1985. S. 113-117.
- Troller, Georg Stefan: *Selbstbeschreibung* [1988]. Verbesserte und ergänzte Neuauflage. Düsseldorf 2009.
- Viertel, Berthold: Auswanderer. In: *Das neue Tage-Buch* v. 5.6.1937. S. 561.
- Wilde, Oscar: *Epigrams. Phrases and Philosophies for the Use of the Young* [1894]. New York 1972.
- Zaloscer, Hilde: *Eine Heimkehr gibt es nicht. Ein österreichisches curriculum vitae*. Wien 1988.

2. Tonträger

- Kreisler, Georg: *Lieder zum Fürchten*. Preiser Records 1963.
- Kreisler, Georg: *Nichtarische Arien*. Preiser Records 1966.
- Kreisler, Georg: *Vorletzte Lieder*. Preiser Records 1972.
- Kreisler, Georg: *Everblacks Drei*. Intercord 1980.

3. Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 6: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1973. S. 7-412.
- Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1977. S. 11-30.
- Adorno, Theodor W.: Die Kunst und die Künste. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1977. S. 432-453.
- Adorno, Theodor W.: Jene zwanziger Jahre. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.2: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte*. Anhang. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1977. S. 499-506.
- Adorno, Theodor W.: Meinung Wahn Gesellschaft. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.2: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte*. Anhang. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1977. S. 573-594.
- Adorno, Theodor W.: Stichworte. Kritische Modelle 2. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.2: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte*. Anhang. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1977. S. 595-782.
- Adorno, Theodor W.: Erziehung nach Auschwitz. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.2: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte*. Anhang. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1977. S. 674-690.

- Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 4: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1980.
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. ⁴1984.
- Adorno, Theodor W.: Versuch, das Endspiel zu verstehen. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 11: *Noten zur Literatur*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. ³1990. S. 281-321.
- Adorno, Theodor W.: Ist die Kunst heiter? In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 11: *Noten zur Literatur*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. ³1990. S. 599-606.
- Améry, Jean: Wieviel Heimat braucht der Mensch? In: Ders.: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* [1966]. Stuttgart ²1980. S. 74-101.
- Anders, Günther: *Vitae, nicht vita* [1962]. In: Ders.: *Tagebücher und Gedichte*. München 1985. S. 64-70.
- Andersch, Alfred: *Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation*. Karlsruhe 1948.
- Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus* [1951]. München ⁶1998.
- Arendt, Hannah: Wir Flüchtlinge. In: Dies.: *Zur Zeit. Politische Essays*. Aus dem Amer. v. Eike Geisel. Hamburg 1999. S. 7-21.
- Arnold, Heinz Ludwig: *Die Gruppe 47*. Reinbek 2004.
- Aristoteles: *Poetik*. Übers. und erläutert v. Arbogast Schmitt. In: Ders.: *Werke in deutscher Übersetzung*. Hg. v. Hellmut Flashar. Bd. 5: *Poetik*. Berlin 2008.
- Auckenthaler, Karlheinz F.: „Es blieb nichts übrig als ein Dichter zu werden.“ Der jüdische Schriftsteller Albert Drach. In: Ders. (Hg.): *Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945*. Szeged 1993. S. 59-71.
- Auckenthaler, Karlheinz F.: „Ich habe mich erst als Jude zu fühlen gehabt, als mich der Hitler als einen solchen erklärt hat.“ Albert Drachs Beziehung zum Judentum in Leben und Werk. In: *Modern Austrian Literature* 27/3-4 (1994). S. 51-69.
- Auckenthaler, Karlheinz F.: „Vielleicht, wenn ich genügend lange tot bin, werde ich unter den dramatischen Autoren meinen ersten Rang bekommen.“ Albert Drach und das österreichische Volksstück. In: Ders. (Hg.): *Lauter Einzelfälle. Bekanntes und Unbekanntes zur neueren österreichischen Literatur*. Bern 1996. S. 447-465.
- Auinger, Herbert: *Die FPÖ. Blaupause der Neuen Rechten in Europa*. Wien 2017.
- Bachmaier, Helmut (Hg.): *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart 2005.
- Bachmaier, Helmut: Nachwort. In: Ders. (Hg.): *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart 2005. S. 121-134.
- Bachtin, Michail: Das Wort im Roman [1934/35]. In: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. v. Rainer Grübel. Übers. v. Rainer Grübel u. Sabine Reese. Frankfurt a. M. 1979. S. 154-300.
- Baier, Christian: Bürger/Künstler. In: Andreas Blödmann und Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann Handbuch*. Stuttgart 2015. S. 285-287.
- Bajohr, Frank und Michael Wildt: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus*. Frankfurt a. M. 2009. S. 7-23.
- Balzer, Stefan: *Wo ist der Witz? Techniken zur Komikerzeugung in Literatur und Musik*. Berlin 2013.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 2006. S. 57-63.
- Barthes, Roland: Der Wirklichkeitseffekt. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt a. M. 2006. S. 164-172.
- Baßler, Moritz: „Watch Out for the American Subtitles!“ Zur Analyse deutschsprachiger Popmusik vor angelsächsischem Paradigma. In: Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer (Hg.): *Pop-Literatur*. München 2003. S. 279-292.

- Baudelaire, Charles: Vom Wesen des Lachens. In: Ders.: *Sämtliche Werke/Briefe*. Bd. 1: *Juvenilia-Kunstkritik 1832-1846*. Hg. v. Friedhelm Kemp, Claude Pichois u.a. München 1977. S. 284-305.
- Bauer, Markus: Exil und Galut. Zum jüdischen Selbstverständnis nach 1933. In: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch* 18 (2000). S. 37-50.
- Bauman, Zygmunt: *Modernity and the Holocaust*. Cambridge 1989.
- Bausinger, Hermann: Lachkultur. In: Thomas Vogel (Hg.): *Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur*. Tübingen 1992. S. 9-23.
- Beaven, Colin: Multiple Exile and Personal Integrity. The Search for Artistic Reconciliation in the Cabaret and Fiction of Georg Kreisler. In: Roger Whitehouse (Hg.): *Literary Expressions of Exile. A Collection of Essays*. Lewiston, New York 2000. S. 133-157.
- Beaven, Colin: Enduring Exile? Or Passing Acquaintance? Images of Britain in the Work of Georg Kreisler. In: Charmain Brinson, Richard Dove u.a. (Hg.): *„Immortal Austria“? Austrians in Exile in Britain*. Amsterdam 2007 (= The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, Bd. 8). S. 75-90.
- Ben-Amos, Dan: Der „Mythos“ vom jüdischen Humor. In: Burkhard Meyer-Sickendiek und Gunnar Och (Hg.): *Der jüdische Witz. Zur unabgeholtenen Problematik einer alten Kategorie*. Paderborn 2015. S. 101-116.
- Ben-Chorin, Schalom: Sprache als Heimat. In: *Germania Hebraica. Beiträge zum Verhältnis von Deutschen und Juden*. Gerlingen 1982. S. 33-49.
- Ben-Gershon, Ezra: *Der Esel des Propheten. Eine Kulturgeschichte des jüdischen Humors*. Darmstadt 2000.
- Benjamin, Walter: Rezension zu Alfred Polgar: *Hinterland*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 3. Hg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M. 1972. S. 199f.
- Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent [1934]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 2.2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977. S. 683-701.
- Berger, Peter L.: *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. Aus dem Amerikanischen von Joachim Kalka. Berlin, New York 1998.
- Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen* [1900]. Aus dem Französischen von Roswitha Plancherel-Walter. Darmstadt 1988.
- Bischoff, Doerte: Avantgarde und Exil. Else Lasker-Schülers Hebräerland. In: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch* 16 (1998). S. 105-126.
- Bischoff, Doerte und Susanne Komfort-Hein: Vom anderen Deutschland zur Transnationalität. In: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch* 30 (2012). S. 242-273.
- Bittner, Rüdiger: Über den Grund des Vergnügens an komischen Gegenständen. In: Susanne Kaul und Oliver Kohns (Hg.): *Politik und Ethik der Komik*. München 2012. S. 3-10.
- Blauhut, Robert: Alfred Polgar. In: Ders.: *Österreichische Novellistik des 20. Jahrhunderts*. Wien 1966. S. 159-161.
- Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. In: Ders.: Gesamtausgabe. Bd. 5,2. Frankfurt a. M. 1959.
- Bohn, Volker: *Kritische Erzählungen. Zur Prosa Alfred Polgars*. Diss. Frankfurt a. M. 1978.
- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York 2001.
- Braese, Stephan: Nach-Exil. Zu einem Entstehungsort westdeutscher Nachkriegsliteratur. In: Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund u.a. (Hg.): *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 19: Jüdische Emigration zwischen Assimilation und Verfolgung, Akkulturation und jüdischer Identität. München 2001. S. 227-253.
- Brecht, Bertolt: Über die deutsche Literatur. In: Ders.: *Werke*. Bd. 21: Schriften 1. Schriften 1914-1933. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf u.a. Frankfurt a. M. 1992. S. 53f.
- Brenner, Peter J.: Nachkriegsliteratur. In: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Bern, Stuttgart u.a. 1997. S. 33-57.

- Broch, Hermann: Der Theaterkritiker Polgar. In: Ders.: *Schriften zur Literatur 1. Kritik*. Frankfurt a. M. 1975. S. 49-52.
- Bronfen, Elisabeth: Exil in der Literatur. Zwischen Metapher und Realität. In: *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 28 (1993). S. 167-183.
- Bronfen, Elisabeth: Die Kunst des Exils. In: Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein (Hg.): *Literatur und Exil. Neue Perspektiven*. Berlin, Boston 2003. S. 381-395.
- Cella, Ingrid: Nachwort. In: *Albert Drach: Untersuchung an Mädeln. Kriminalprotokoll*. Hg. v. Ingrid Cella. Wien 2002. S. 391-423.
- Clare, George: Letzter Walzer in Wien. Ein Nachtrag. In: Botz, Gerhard, Ivar Oxaal (Hg.): *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus im Wien seit dem 19. Jahrhundert*. Buchloe 1990. S. 349-356.
- Claussen, Detlev: Nach Auschwitz. Ein Essay über die Aktualität Adornos. In: Dan Diner (Hg.): *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Frankfurt a. M. 1988. S. 30-68.
- Claussen, Detlev: Vergangenheit mit Zukunft. Über das Entstehen einer neuen deutschen Ideologie. In: Ders.: *Aspekte der Alltagsreligion*. Frankfurt a. M. 2000. S. 30-55.
- Cohen, Sarah Blacher: The Varieties of Jewish Humor. In: Dies. (Hg.): *Jewish Wry. Essays on Jewish Humor*. Bloomington, Indianapolis 1987. S. 1-15.
- Costadura, Edoardo, Klaus Ries und Christiane Wiesenfeldt: Heimat global. Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Heimat global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion*. Bielefeld 2019. S. 11-42.
- Culler, Jonathan: Ein Plädoyer für die Überinterpretation. In: Umberto Eco (Hg.): *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation*. Mit Einwüfen von Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose und Stefan Collini. Aus dem Englischen von Hans Günter Holl. München, Wien 1994. S. 120-134.
- Custodis, Michael: Gedanken über Musik in Georg Kreislers Texten. In: Ders. und Albrecht Riethmüller (Hg.): *Georg Kreisler. Grenzgänger*. Sieben Beiträge mit einem Nachwort von Georg Kreisler. Freiburg i. Br., Berlin u.a. 2009. S. 29-41.
- Demetz, Peter: Die niederösterreichischen Damen. Fluch und Segen der unermüdlichen Protokollierkunst des Albert Drach [*Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Beilage) v. 2.10.1990]. In: Gerhard Fuchs und Günther A. Höfler (Hg.): *Albert Drach*. Graz u.a. 1995. S. 298-302.
- Des Pres, Terrence: Holocaust Laughter? In: Berel Lang (Hg.): *Writing and the Holocaust*. New York 1988. S. 216-233.
- Döhl, Frédéric: Georg Kreislers Musiktheater und das Format des Kammermusicals. In: Albrecht Riethmüller und Michael Custodis (Hg.): *Georg Kreisler. Grenzgänger*. Freiburg i. Br., Berlin u.a. 2009. S. 59-75.
- Döhl, Frédéric: Broadway-Rezeption im Kammerformat. Georg Kreislers „Heute Abend: Lola Blau“. In: Nils Grosch und Elmar Juchem (Hg.): *Die Rezeption des Broadwaymusicals in Deutschland*. Münster 2012 (= Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, Bd. 8). S. 159-176.
- Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (Hg.): *Jüdische Schicksale. Berichte von Verfolgten*. Wien 21993.
- Drach, Albert und Anna Zaschke: Hoffnung und Skepsis. Aus einem Interview. In: *Bogen* 23 (1988). [o.S.]
- Drach, Albert und Eva Schobel: Ich bin ein wütender Weiser. Ein Gespräch mit Albert Drach. In: Bernhard Fetz (Hg.): *In Sachen Albert Drach. Sieben Beiträge zum Werk*. Wien 1995. S. 14-16.
- Dücker, Burckhard: Art. „Absurde Literatur“. In: Volker Meid (Hg.): *Sachlexikon Literatur*. München 2000. S. 14f.
- Dunker, Axel: *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*. München 2003.
- Eagleton, Terry: *Ideologie. Eine Einführung*. Aus dem Englischen von Anja Tippner. Stuttgart, Weimar 1993.

- Eichmüller, Andreas: Der „Ilse Koch-Prozess“ in Augsburg 1950/51. In: Arnd Koch und Herbert Veh (Hg.): *Vor 70 Jahren. Stunde Null für die Justiz? Die Augsburger Justiz und das NS-Unrecht*. Augsburg 2017. S. 87-130.
- Eke, Norbert Otto: Der Witz als ästhetische Entautomatisierung. Shoah und Lachen. In: Burkhard Meyer-Sickendiek und Gunnar Och (Hg.): *Der jüdische Witz. Zur unabgegoltene Problematik einer alten Kategorie*. Paderborn 2015. S. 325-338.
- Embacher, Helga: „Was, Sie san wieder da? Und mir ham glaubt, Sie san verbrennt wurdn“. Zur Rückkehr von Vertriebenen in Österreich. In: *Aschkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden* 5/1 (1995). S. 79-105.
- Engel, Vincent: Écrire Auschwitz. In: *Les Lettres Romanes*. Sonderausgabe (1995): La Littérature des Camps. La Quête d'une Parole Juste, Entre Silence et Bavardage. Études rassemblées et présentées par Vincent Engel. S. 9-17.
- Englmann, Bettina: *Poetik des Exils. Die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur*. Tübingen 2001.
- Ette, Wolfram: Beckett als philosophische Erfahrung. In: Richard Klein, Johann Kreuzer u.a. (Hg.): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2011. S. 214-218.
- Feinberg, Anat: *Wieder im Rampenlicht. Jüdische Rückkehrer in deutschen Theatern nach 1945*. Göttingen 2018.
- Fetz, Bernhard: Das Opfer im Zerrspiegel. Zu Albert Drachs autobiographischen Texten. In: Gerhard Fuchs und Günther A. Höfler (Hg.): *Albert Drach*. Graz 1995. S. 51-77.
- Fetz, Bernhard: Nachwort. In: Albert Drach: *Das Beileid. Nach Teilen eines Tagebuchs*. Hg. v. Bernhard Fetz und Eva Schobel. Wien 2006. S. 219-232.
- Fetz, Bernhard und Eva Schobel: Kommentar. In: Albert Drach: *Das Beileid. Nach Teilen eines Tagebuchs*. Hg. v. Bernhard Fetz und Eva Schobel. Wien 2006. S. 233-260.
- Fetz, Bernhard und Eva Schobel: Textgenese. In: Albert Drach: *Das Beileid. Nach Teilen eines Tagebuchs*. Hg. v. Bernhard Fetz und Eva Schobel. Wien 2006. S. 261-271.
- Fetz, Bernhard: Überleben als zynischer Witz. Albert Drachs langsame Heimkehr ins Nachkriegsösterreich. In: Heide Kunzelmann, Martin Liebscher u.a. (Hg.): *Kontinuitäten und Brüche. Österreichs literarischer Wiederaufbau nach 1945*. Oberhausen 2006. S. 113-127.
- Fink, Hans-Jürgen und Michael Seufert: *Georg Kreisler gibt es gar nicht. Die Biographie*. Frankfurt a. M. 2005.
- Fischer, André: *Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski*. München 1992.
- Fischer, André: „Der Zynismus ist ein Anwendungsfall der Ironie.“ Zum Humor bei Albert Drach. In: Gerhard Fuchs und Günther A. Höfler (Hg.): *Albert Drach*. Graz 1995. S. 31-50.
- Fischer, André: Die Eintracht des Vergessens. Der Fall Albert Drach oder die Schnellebigkeit des Literaturmarkts [erstmal: *Süddeutsche Zeitung* v. 11.8.1987]. In: Gerhard Fuchs und Günther A. Höfler (Hg.): *Albert Drach*. Graz u.a. 1995. S. 255-262.
- Fischer, Ernst: „...kaum ein Verlag, der nicht auf der Wiederentdeckungswelle der Verschollenen mitreitet.“ Zur Reintegration der Exilliteratur in den deutschen Buchmarkt nach 1945. In: Irmela von der Lühe und Claus-Dieter Krohn (Hg.): *Fremdes Heimatland. Remigration und literarisches Leben nach 1945*. Göttingen 2005. S. 71-92.
- Fischer, Ernst: Exilliteratur in den deutschsprachigen Verlagen nach 1945. In: Claus-Dieter Krohn, Lutz Winckler u.a. (Hg.): *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 30/2012: Exilforschungen im historischen Prozess. München 2012. S. 56-91.
- Fliedl, Konstanze: Wer hat Angst vor Albert Drach? Drei neue Bücher. In: *Literatur und Kritik* (November 1994). S. 89-92.
- Flimm, Jürgen: Umziehen kost ein Kleid. Auswandern ein Leben. Vorwort. In: Beate Lause und Renate Wiens (Hg.): *Theater Leben. Schauspieler erzählen von Exil und Rückkehr*. Frankfurt a. M. 1991. S. 5-8.
- Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt a. M. 1969.

- Frackowiak, Ute: Art. ‚Absurd‘. In: Harald Fricke, Georg Braungart u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I: A-G. Berlin, New York 1997. S. 4-6.
- Freud, Sigmund: Der Humor. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 11: Schriften aus den Jahren 1925 bis 1928. Vermischte Schriften. Hg. v. Anna Freud und A. J. Storfer. Leipzig, Wien u.a. 1928. S. 402-408.
- Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet. Hg. v. Anna Freud, E. Bibring u.a. Bd. 6. London 1940.
- Freud, Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet. Hg. v. Anna Freud, E. Bibring u.a. Bd. 9. London 1948.
- Frölich, Margrit, Hanno Loewy und Heinz Steinert: Lachen darf man nicht, lachen muss man. Zur Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München 2003. S. 9-18.
- Fröschle, Ulrich: Das andere Deutschland. Zur Topik der Ermächtigung. In: Gunther Nickel (Hg.): *Literarische und politische Deutschlandkonzepte 1938-1949*. Göttingen 2004. S. 47-85.
- Geiger, Friedrich: Musik in der politischen Kunst Georg Kreislers. In: Albrecht Riethmüller und Michael Custodis (Hg.): *Georg Kreisler. Grenzgänger*. Freiburg i. Br., Berlin u.a. 2009. S. 43-57.
- Geisenhanslüke, Achim: Wahnsinn und Gesellschaft. In: Clemens Kammler, Rolf Parr u.a.: *Foucault-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2008. S. 18-31.
- Gessmann, Martin: Art. ‚Pathos/pathetisch‘. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4: Medien – Populär. Stuttgart 2002. S. 724-739.
- Gernhardt, Robert: *Wege zum Ruhm. 13 Hilfestellungen für junge Künstler und 1 Warnung*. Zürich 1995.
- Gernhardt, Robert: *Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker, Kritik der Kritiker, Kritik der Komik*. Frankfurt a. M. 2008.
- Gernhardt, Robert: Vorbemerkung zu dem „Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik“. In: Ders.: *Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker, Kritik der Kritiker, Kritik der Komik*. Frankfurt a. M. 2008. S. 525-530.
- Gernhardt, Robert: Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik. In: Ders.: *Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker, Kritik der Kritiker, Kritik der Komik*. Frankfurt a. M. 2008. S. 531-564.
- Gerschmann, Karl-Heinz: Art. ‚Nostalgie‘. In: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 6: Mo – O. Darmstadt 1984. S. 934f.
- Greiner, Bernhard: Art. ‚Komische, das‘. In: Horst Brunner und Rainer Moritz (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin 2006. S. 196-198.
- Grieser, Dietmar: Nur Lumpe sind bescheiden. In: *Die Welt* v. 15.10.1988.
- Hackert, Fritz: Georg Kreisler. Ein Umweg über Amerika. In: Johann Holzner, Paul Scheichl u.a. (Hg.): *Eine schwierige Heimkehr. Österreichische Literatur im Exil 1938-1945*. Innsbruck 1991 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, Bd. 40). S. 299-311.
- Hartmann, Nicolai: *Ästhetik* [1953]. Berlin 1966.
- Hebing, Niklas: Hegel, Vischer, Rosenkranz. Über das Komische in der Ästhetik. In: Andreas Arndt, Günter Kruck u.a. (Hg.): *Gebrochene Schönheit. Hegels Ästhetik. Kontexte und Rezeptionen*. Berlin 2014. S. 120-143.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse I*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 8. Hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1979.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse III. Die Philosophie des Geistes. Mit den mündlichen Zusätzen*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 10. Hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1979.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*. In: Ders.: Werke. Bd. 3. Hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1979.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. In: Ders.: Werke. Bd. 13. Hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. ¹⁴2017.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik II*. In: Ders.: Werke. Bd. 14. Hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. ¹¹2018.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. In: Ders.: Werke. Bd. 15. Hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. ¹¹2018.
- Heinrich, Klaus: Antike Kyniker und Zynismus in der Gegenwart. In: Ders.: *Parmenides und Jona. Vier Studien über das Verhältnis von Philosophie und Mythologie*. Frankfurt a. M. 1966. S. 129-156.
- Henning, Christoph: *Theorien der Entfremdung. Zur Einführung*. Hamburg 2015.
- Herding, Klaus: Diogenes als Bürgerheld. In: Ders.: *Im Zeichen der Aufklärung. Studien zur Moderne*. Frankfurt a. M. 1989. S. 163-181.
- Herzfeld, Gregor: Georg Kreisler, zum Gegenstand gemacht. In: Michael Custodis und Albrecht Riethmüller (Hg.): *Georg Kreisler. Grenzgänger*. Sieben Beiträge mit einem Nachwort von Georg Kreisler. Freiburg i. Br., Berlin u.a. 2009. S. 83-89.
- Herzmann, Herbert: Art. ‚Schwank1‘. In: Jan-Dirk Müller, Georg Braungart u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. III: P-Z. Berlin, New York 2003. S. 405-407.
- Hinrichs, Wolfgang: Art. ‚Heimat, Heimatkundē. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. v. Joachim Ritter. Bd. 3: G-H. Darmstadt, Basel 1974. Sp. 1037-1039.
- Höfler, Günther A.: ‚Wenn einer ein Jud ist, ist das Schuld genug‘. Aspekte des Jüdischen im Werk Drachs. In: Gerhard Fuchs und Günther A. Höfler (Hg.): *Albert Drach*. Graz u.a. 1995. S. 179-202.
- Howe, Irving: The Nature of Jewish Laughter. In: Sarah Blacher Cohen (Hg.): *Jewish Wry. Essays on the Jewish Humour*. Bloomington, Indianapolis 1987. S. 16-24.
- Huber, Andreas: *Heimat in der Postmoderne*. Zürich 1999.
- Hutcheson, Francis: *Thoughts on Laughter and Observations on the Fable of the Bees in Six Letters*. Glasgow 1758.
- Iser, Wolfgang: Das Komische. Ein Kipp-Phänomen. In: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München 1976. S. 398-402.
- Jacob, Joachim: Kahlschlag Pathos. Ein verdrängtes Phänomen in der frühen deutschen Nachkriegsliteratur. In: Ders. und Günter Butzer (Hg.): *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur*. München 2012. S. 243-261.
- Jauss, Hans Robert: Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen. In: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München 1976. S. 361-372.
- Jens, Walter: Nachdenken über Heimat. Fremde und Zuhause im Spiegel deutscher Poesie. In: Horst Bienek (Hg.): *Heimat. Neue Erkundungen eines alten Themas*. München, Wien 1985. S. 14-26.
- Joch, Markus: Das Beste 1968 war Georg Kreislers „Weg zur Arbeit“. Zu einem übersehenen Jubiläum. In: *literaturkritik.de* 20/12 (2018). S. 58-65.
- Kablitz, Andreas: Art. ‚Komik, Komisch‘. In: Harald Fricke, Georg Braungart u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. II: H-O. Berlin, New York 2000. S. 289-294.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* [1790]. In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. 5: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie. Darmstadt 1957. S. 233-620.
- Kästner, Erich: Betrachtungen eines Unpolitischen. In: Ders.: *Werke*. Hg. v. Franz Josef Görtz. Bd. 6: Splitter und Balken. Publizistik. Hg. v. Hans Sarkowicz, Franz Josef Görtz u.a. Frankfurt a. M., Wien 1998. S. 516-519.
- Kemper, Hans-Georg: *Komische Lyrik – Lyrische Komik. Über Verformungen einer formstrenge Gattung*. Tübingen 2009.

- Kesten, Hermann: Fünf Jahre nach unserer Abreise. In: *Das neue Tage-Buch* 6/5 (1938). S. 114-117.
- Kiedaisch, Petra: *Ist die Kunst noch heiter? Theorie, Problematik und Gestaltung der Heiterkeit in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Tübingen 1996.
- Kiedaisch, Petra: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart 2006. S. 9-25.
- Kindt, Tom: *Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*. Berlin 2011.
- Kindt, Tom: Humor. In: Uwe Wirth (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2017. S. 7-11.
- Kindt, Tom: Komik. In: Uwe Wirth (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2017. S. 2-6.
- Kierkegaard, Sören: *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken*. Zweiter Teil [1846]. Übers. v. Hans Martin Junghans. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 16. Düsseldorf, Köln 1958.
- Klein, Manfred: *Antizipation und Noch-Nicht-Sein. Zum Heimatbegriff bei Ernst Bloch*. Hamburg 2014.
- Kleine, Marc: *Ob es überhaupt noch möglich ist. Literatur nach Auschwitz in Adornos ästhetischer Theorie*. Bielefeld 2012.
- Kogon, Eugen: *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager* [1946]. Hamburg 2009.
- Kohl, Katrin: *Metapher*. Stuttgart, Weimar 2007.
- Köhler, Peter und Ralph Müller: Art. ‚Pointe‘. In: Jan-Dirk Müller, Georg Braungart u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. III: P-Z. Berlin, New York 2003. S. 115-117.
- Köpke, Wulf: Gibt es eine Rückkehr aus dem Exil? In: John M. Spalek, Konrad Feilchenfeldt u.a. (Hg.): *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*. Bd. 3: USA. Bern, München 2002. S. 334-363.
- Koopmann, Helmut: Humor und Ironie. In: Ders.: *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart 1995. S. 836-853.
- Koopmann, Helmut: Exil als geistige Lebensform. In: Ders. und Klaus Dieter Post (Hg.): *Exil. Transhistorische und transnationale Perspektiven*. Paderborn 2001. S. 1-19.
- Koopmann, Helmut: Literarische Analyse zu: ‚Bertolt Brecht: Flüchtlingsgespräche (1957)‘. In: Bettina Banasch und Gerhild Rochus (Hg.): *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*. Berlin, Boston 2013. S. 249-256.
- Köpp, Franka: „Das Ewige tanzt“. Das Georg-Kreisler-Archiv der Akademie der Künste, Berlin. In: Albrecht Riethmüller und Michael Custodis (Hg.): *Georg Kreisler. Grenzgänger*. Freiburg i. Br., Berlin u.a. 2009. S. 91-110.
- Kramberg, Karl Heinz: Aber Tote weinen nicht. Albert Drachs Unsentimentale Reise – wiedergelesen nach 22 Jahren. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 16./17.7.1988. [o.S.]
- Kramer, Sven: *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*. Wiesbaden 1999.
- Kramer, Sven: Art. ‚Lyrik und Gesellschaft‘. In: Richard Klein, Johann Kreuzer u.a. (Hg.): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2011. S. 200-210.
- Krankenhagen, Stefan: *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*. Köln 2001.
- Krause, Frank: *Literarischer Expressionismus*. Paderborn 2008.
- Krauss, Marita: *Heimkehr in ein fremdes Land. Geschichte der Remigration nach 1945*. München 2001.
- Kreisler, Georg und Ursula von Arx: Ob ich ein intelligenter Rex Gildo sei? In: *NZZ Folio. Die Zeitschrift der Neuen Zürcher Zeitung* 7 (1998). S. 58f.

- Kreisler, Georg und Rainer Meyer: „Ich betrachte mich nicht als Inbegriff irgendeiner Wiener Sache“. In: *Aufbau* 67/9 (2001). S. 12.
- Kreisler, Georg und Peter Kümmel, Sabine Rückert: „Man schreibt Böses, um Gutes zu bewirken“. In: *Die Zeit* 31 v. 29.7.2011. S. 13-15.
- Kucher, Primus Heinz: Nachwort. In: Albert Drach: *Das Beileid*. Graz, Wien 1993. S. 205-209.
- Kucher, Primus Heinz: „Ein Mosaik aus Grauen und Entsetzen“. Albert Drachs Tagebuch-Protokolle und Exil-Aufarbeitung nach 1945 in „Das Beileid“ und „Das I.“. In: Jörg Thuncke (Hg.): *Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945*. Wuppertal 2006. S. 310-324.
- Lamping, Dieter: Ist Komik harmlos? Zu einer Theorie der literarischen Komik und der komischen Literatur. In: *Literatur für Leser* 2 (1994). S. 53-65.
- Lamping, Dieter: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen ³2000.
- Landmann, Salcia: On Jewish Humour. In: *The Jewish Journal of Sociology* 4/2 (1962). S. 193-204.
- Landmann, Salcia: *Der jüdische Witz. Soziologie und Sammlung*. Olten ¹³1988.
- Landmann, Salcia: *Der jüdische Witz. Soziologie und Sammlung*. Vollständig neu bearbeitete und wesentlich ergänzte Ausgabe. Düsseldorf 1999.
- Largier, Niklaus: *Diogenes der Kyniker. Exempel, Erzählung, Geschichte in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Mit einem Essay zur Figur des Diogenes zwischen Kynismus, Narrentum und postmoderner Kritik. Tübingen 1997.
- Largier, Niklaus: Art. „Zynismus“. In: Jan-Dirk Müller, Georg Braungart u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3: P – Z. Berlin, New York 2003. S. 901-903.
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Übers. v. Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Hg. v. Karl Heinz Bohrer. Frankfurt a. M. 1994.
- Lenhart, Elmar: Zynismus, Autobiografie und Anekdote. Zum Roman „Z.Z.“ das ist die Zwischenzeit“ von Albert Drach. In: *Neue Beiträge zur Germanistik* 6/2 (2007). S. 191-211.
- Lindner, Burkhardt: Die Spuren von Auschwitz in der Maske des Komischen. Chaplins The Great Dictator und Monsieur Verdoux heute. In: Frölich, Margrit, Hanno Loewy und Heinz Steinert (Hg.): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München 2003. S. 83-106.
- Lipps, Theodor: *Grundlegung der Ästhetik*. Leipzig ³1923.
- Loewy, Ernst: Zum Paradigmenwechsel in der Exilliteraturforschung. In: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch* 9 (1991). S. 208-217.
- Loewy, Ernst: Von der Dauer des Exils. In: Ders.: *Zwischen den Stühlen. Essays und Autobiographisches aus 50 Jahren*. Mit einem Nachwort und Anmerkungen von Felix Schneider. Hamburg 1995. S. 314-331.
- Lukács, Georg: Zur Frage der Satire [1932]. In: Ders.: *Werke. Probleme des Realismus I*. Bd. 4: Essays über Realismus. Neuwied, Berlin 1971. S. 83-107.
- Lukács, Georg: Erzählen oder beschreiben? [1936] In: Ders.: *Werke. Probleme des Realismus I*. Bd. 4: Essays über Realismus. Neuwied, Berlin 1971. S. 197-242.
- Lukács, Georg: Es geht um den Realismus [1938]. In: Ders.: *Werke. Probleme des Realismus I*. Bd. 4: Essays über Realismus. Neuwied, Berlin 1971. S. 313-343.
- Mann, Klaus: The Literary Scene in Germany. In: *Tomorrow* 6/7 (März 1947). S. 15-20.
- Mann, Thomas: Offener Brief für Deutschland. In: Thomas Mann, Frank Thieß, Walter von Molo: *Ein Streitgespräch über die äußere und die innere Emigration*. Dortmund o.J. S. 3-5.
- Mann, Thomas: Rundfunkbotschaft an Deutschland. In: Thomas Mann, Frank Thieß, Walter von Molo: *Ein Streitgespräch über die äußere und die innere Emigration*. Dortmund o.J. S. 6f.
- Marquard, Odo: Exile der Heiterkeit. In: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München 1976. S. 133-151.
- Marx, Karl: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*. Kommentar von Michael Quante. Frankfurt a. M. ²2015.

- Mauz, Gerhard: Die Kommandeuse und die Kollektivschuld. In: *Der Spiegel* 38 (1967). S. 52.
- Menges, Karl: Georg Lukacs. Die Exilliteratur und das Problem der Modernität. In: Alexander Stephan und Hans Wagener (Hg.): *Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933 – 1945*. Bonn 1985. S. 40-53.
- Mennemeier, Franz Norbert und Frithjof Trapp: *Deutsche Exildramatik 1933 bis 1950*. München 1980.
- Mense, Thorsten: *Kritik des Nationalismus*. Stuttgart 2016.
- Metscher, Thomas: *Mimesis*. Bielefeld ²2004.
- Meyer, Rainer: Kein Meucheln auf offener Bühne mehr. In: *Aufbau* 67/9 (2001). S. 12.
- Meyer, Thomas: Yitzhak Fritz Baer und Leo Strauss. Über Galut. In: Doerte Bischoff (Hg.): *Exil – Literatur – Judentum*. München 2016. S. 64-85.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Der ‚jüdische Witz‘. Zur unabgeholtenen Problematik einer alten Kategorie. In: Friedrich W. Block und Rolf Lohse (Hg.): *Wandel und Institution des Komischen*. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums. Bielefeld 2013. S. 93-116.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard und Gunnar Och: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Der jüdische Witz. Zur unabgeholtenen Problematik einer alten Kategorie*. Paderborn 2015. S. 9-25.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Sarkasmus. In: Uwe Wirth (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2017. S. 61-66.
- Meyerowitz, Jan: *Der echte jüdische Witz*. Berlin 1971.
- Michels, André: Der jüdische Witz/Geist bei Heine und Freud. In: Sigrid Weigel (Hg.): *Heine und Freud. Die Enden der Literatur und die Anfänge der Kulturwissenschaft*. Berlin 2010. S. 185-209.
- Moennighoff, Burkhard: Art. ‚Komik und Komiktheorien‘. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. Stuttgart 2013. S. 383f.
- Molo, Walter von: Walter von Molo an Thomas Mann. In: Thomas Mann, Frank Thieß, Walter von Molo: *Ein Streitgespräch über die äußere und die innere Emigration*. Dortmund o.J. S. 2.
- Moszkowski, Alexander: *Der jüdische Witz und seine Philosophie. 399 Juwelen, echt gefaßt*. Berlin 1923.
- Mücke, Panja: *Musikalischer Film – Musikalisches Theater. Medienwechsel und szenische Collage bei Kurt Weill*. Münster, New York u.a. 2011.
- Müller, Karl: „Er wäre auf Besuch in der Heimat gewesen.“ (Alfred Polgar). Zur Erfahrung des Exils seit 1933. In: Eduard Beutner und Karlheinz Rossbacher (Hg.): *Ferne Heimat – Nahe Fremde. Bei Dichtern und Nachdenkern*. Würzburg 2008. S. 61-84.
- N.N.: New German Writing. In: *The Times Literary Supplement* v. 12.9.1968. S. 982-984.
- Niehues-Pröbsting, Heinrich: *Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus*. München 1979.
- Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*. In: Ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 5.2: Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1881 bis Sommer 1882. Berlin, New York 1973. S. 11-335.
- Nünning, Ansgar: Vorwort. In: Sünne Juterczenka und Kai Marcel Sicks (Hg.): *Figurationen der Heimkehr. Die Passage vom Fremden zum Eigenen in Geschichte und Literatur der Neuzeit*. Göttingen 2011. S. 7f.
- Och, Gunnar: Die Erfindung des jüdischen Witzes. Diskursanalytische Überlegungen zu Texten des frühen 19. Jahrhunderts. In: Ders. und Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.): *Der jüdische Witz. Zur unabgeholtenen Problematik einer alten Kategorie*. Paderborn 2015. S. 29-48.
- Oellers, Norbert: Vom Umgang mit der Schoah in der deutschen Nachkriegsliteratur. Vorbemerkung. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 114 (1995, Sonderheft). S. 1f.
- Oswalt, Stefanie: Art. ‚Polgar, Alfred (eigentlich Alfred Polak)‘. In: Andreas B. Kilcher (Hg.): *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*. Stuttgart, Weimar ²2012. S. 406-408.

- Ott, Karl-Heinz: *Die vielen Abschiede von der Mimesis*. Mainz 2010.
- Patka, Marcus G. und Alfred Stalzer (Hg.): *Alle meschugge? Jüdischer Witz und Humor*. Wien 2014.
- Paul, Jean: *Vorschule der Aesthetik. Nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*. In: Ders.: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Helmut Pfotenhauer und Barbara Hunfeld. Bd. V.II: Zweite Abtheilung. Hg. v. Florian Bambeck. Berlin, München u.a. 2015.
- Philippoff, Eva: *Alfred Polgar. Ein moralischer Chronist seiner Zeit*. München 1980.
- Plessner, Helmuth: Lachen und Weinen. In: Ders.: *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen. Das Lächeln. Anthropologie der Sinne*. Hg. v. Günter Dux. Frankfurt a. M. 1970. S. 11-171.
- Polt-Heinzl, Evelyne und Sigurd Paul Scheichl: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Der Untertreiber schlechthin. Studien zu Alfred Polgar. Mit unbekannten Briefen Polgars*. Wien 2007. S. 7-10.
- Preisendanz, Wolfgang: *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählfiktion des poetischen Realismus*. München 1976.
- Preisendanz, Wolfgang: Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit. In: Ders. und Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München 1976. S. 153-164.
- Preisendanz, Wolfgang: Die umgebuchte Schreibart. Heines literarischer Humor im Spannungsfeld von Begriffs-, Form- und Rezeptionsgeschichte. In: Ders.: *Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählfiktion im 19. Jahrhundert*. München 1977. S. 47-67.
- Preisendanz, Wolfgang: Die grausame Zufallskomödie der Welt. Laudatio auf Albert Drach. In: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Jahrbuch 1988*. Darmstadt 1989. S. 114-122.
- Przyrembel, Alexandra: Der Bann eines Bildes. Ilse Koch, die „Kommandeuse von Buchenwald“. In: Insa Eschebach, Sigrid Jacobit u.a. (Hg.): *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*. Frankfurt a. M. 2002. S. 245-267.
- Rabinovici, Doron: Hundertundsiebzehn. Oder Eine kurze Anleitung zum jüdischen Witz. In: Ders.: *Credo und Credit. Einmischungen*. Frankfurt a. M. 2001. S. 61-66.
- Reich-Ranicki, Marcel: Vorwort. Alfred Polgar, der Klassiker des kleinen Lebens. In: Alfred Polgar: *Kleine Schriften*. Bd. 1: Musterung. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki und Ulrich Weinzierl. Reinbek 2004. S. XIX-XXXII.
- Reichmann, Eva: Art. ‚Frank, Bruno‘. In: Andreas B. Kilcher (Hg.): *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*. Stuttgart, Weimar 2012. S. 140f.
- Reik, Theodor: *Lust und Leid im Witz. Sechs psychoanalytische Studien*. Wien, Leipzig u.a. 1929.
- Riethmüller, Albrecht: Komponist – Songwriter – Melopoet. Der Künstler Georg Kreisler. In: Ders. und Michael Custodis (Hg.): *Georg Kreisler. Grenzgänger*. Freiburg i. Br., Berlin u.a. 2009. S. 9-28.
- Ritter, Joachim: Über das Lachen. In: Ders.: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt a. M. 1974. S. 62-92.
- Rothschild, Thomas: Georg Kreisler. In: Ders.: *Liedermacher. 23 Porträts*. Frankfurt a. M. 1980. S. 107-115.
- Sahl, Hans: Das Exil nach dem Exil. In: *Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse 2* (1987). S. 14-16.
- Said, Edward: Reflections on Exile. In: Ders.: *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. London 2000. S. 173-186.
- Scheichl, Sigurd Paul: Alfred Polgar nach 1945. Kein Amerikaner in Wien. In: Jörg Thunecke (Hg.): *Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945*. Wuppertal 2006. S. 201-218.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Philosophie der Kunst*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Abt. 1. Bd. 5. Stuttgart, Augsburg 1859.

- Schirmacher, Frank: Abschied von der Literatur der Bundesrepublik. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 2.10.1990. S. L1f.
- Schlösser, Hermann: Wer war Darling Withorse? Rezension zu Albert Drach: Unsentimentale Reise. Ein Bericht. Hg. von Bernhard Fetz und Eva Schobel. Mit einem Nachwort von Eva Schobel. Wien 2005. In: *Wiener Zeitung* v. 25.03.2005, http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/literatur/buecher/140043_Drach-Unsentimentale-Reise.html (2.8.2016)
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Neuanfang oder Wiederbeginn in Österreich. In: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Bern, Stuttgart u.a. 1997. S. 81-91.
- Schmidt, Siegfried J.: Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele. In: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München 1976. S. 165-189.
- Schmidt, Siegfried J.: Inszenierungen der Beobachtung von Humor. In: Friedrich W. Block (Hg.): *Komik, Medien, Gender*. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums. Bielefeld 2006. S. 19-51.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Wider die verzuckerten Helden. Ein Gespräch mit Albert Drach. In: Gerhard Fuchs und Günther A. Höfler (Hg.): *Albert Drach*. Graz u.a. 1995. S. 9-27.
- Schmitt, Hans-Jürgen: Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt a. M. 1973. S. 7-30.
- Schneider, Christian: Art. „Deutschland I: Der exemplarische Intellektuelle der Bundesrepublik.“ In: Richard Klein, Johann Kreuzer u.a. (Hg.): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2011. S. 431-435.
- Schobel, Eva: Niederschrift eines Gespensts. Albert Drachs erster Nach-Exil-Roman „Das Beileid“ liegt endlich gedruckt vor. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 3.11.1993. S. II.
- Schobel, Eva: Albert Drach oder das Protokoll als Wille und Vorstellung. In: Bernhard Fetz (Hg.): *In Sachen Albert Drach. Sieben Beiträge zum Werk*. Wien 1995. S. 8-13.
- Schobel, Eva: *Albert Drach. Ein wütender Weiser*. Salzburg, Wien u.a. 2002.
- Schobel, Eva: Nachwort. In: Albert Drach: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Ingrid Cella, Bernhard Fetz, Wendelin Schmidt-Dengler und Eva Schobel. Bd. 3: *Unsentimentale Reise. Ein Bericht*. Hg. v. Bernhard Fetz und Eva Schobel. Wien 2005. S. 403-491.
- Schöll, Julia: Die Rückkehr des Autors in den Diskurs. Exilforschung als antiautoritäre Denkbewegung. In: Michael Grisko und Henrike Walter (Hg.): *Verfolgt und umstritten. Remigrierte Künstler im Nachkriegsdeutschland*. Frankfurt a. M. 2011. S. 231-242.
- Schramm, Moritz: Barbarische Lyrik. Bemerkungen zu Theodor W. Adornos Diktum und zur Poetik Paul Celans. In: *Text & Kontext* 30 (2008). S. 7-38.
- Schreckenberger, Helga: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Ästhetiken des Exils*. Amsterdam, New York 2003. S. 9-13.
- Schumann, Willy: Wiederkehr der Schelme. In: *PMLA* 81/7 (1966). S. 467-474.
- Schwedler, Rainer: *Das Werk Alfred Polgars. Die Spiegelung der politischen und sozialen Realität in der Kurzprosa des Wiener Feuilletonisten*. Diss. Hamburg 1973.
- Schwind, Klaus: ‚Komisch‘. In: Barck, Karlheinz, Martin Fontius u.a.: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3: Harmonie – Material. Stuttgart, Weimar 2001. S. 332-384.
- Seibel, Wolfgang: *Die Formenwelt der Fertigteile. Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama*. Würzburg 1988.
- Settele, Matthias: *Der Protokollstil des Albert Drach. Recht, Gerechtigkeit, Sprache, Literatur*. Frankfurt a. M., Berlin u.a. 1992.
- Šklovskij, Viktor: Kunst als Verfahren [1916]. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München 1988. S. 4-35.
- Sloterdijk, Peter: *Kritik der zynischen Vernunft*. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1983.
- Sloterdijk, Peter: *Kritik der zynischen Vernunft*. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1983.

- Smith jr., Arthur L.: *Die „Hexe von Buchenwald“. Der Fall Ilse Koch*. Köln 1983.
- Steinfeld, Thomas: Ich weiß nicht, wer ich bin. Was ist das eigentlich: „Identität“? Ein Versuch zur Klärung eines missverstandenen Begriffs. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 26.4.2018. S. 9.
- Stern, Guy: Prolegomena zu einer Typologie der Exilliteratur. In: Alexander Stephan und Hans Wagener (Hg.): *Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933 – 1945*. Bonn 1985. S. 1-17.
- Stern, Guy und Dorothy Wartenberg: Flucht und Exil. Werkthematik und Autorenkommentare. In: Hans Wagener (Hg.): *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*. Stuttgart 1977. S. 111-132.
- Stoffel, Patrick: Art. ‚Rabelais, François‘. In: Monika Schmitz-Emans, Uwe Lindemann (Hg.): *Poetiken. Autoren, Texte, Begriffe*. Berlin 2009. S. 339.
- Streim, Gregor: *Deutschsprachige Literatur 1933-1945. Eine Einführung*. Berlin 2015.
- Strigl, Daniela: „Wo niemand zuhause ist, dort bin ich zuhause“. Theodor Kramer. Heimatdichter und Sozialdemokrat zwischen den Fronten. Wien, Köln u.a. 1993.
- Strigl, Daniela: „Zu jedem Erfolg gehören fünfzig Prozent Dummheit“. Albert Drachs „Unsentimentale Reise“ und Soma Morgensterns „Flucht in Frankreich“. In: Armin Eidherr, Gerhard Langer u.a. (Hg.): *Diaspora – Exil als Krisenerfahrung. Jüdische Bilanzen und Perspektiven*. Klagenfurt 2006. S. 378-393.
- Strigl, Daniela: Zuschauer seiner selbst. Geborgtes und verspieltes Leben. Zur Albert-Drach-Werkausgabe. In: *Der Standard* v. 18./19.3.2006, <https://derstandard.at/2382411/Zuschauer-seiner-selbst> (4.9.2018)
- Teller, Oscar (Hg.): *David's Witz-Schleuder. Jüdisch-Politisches Cabaret. 50 Jahre Kleinkunsthöhlen in Wien, Berlin, London, New York, Warschau und Tel Aviv*. Darmstadt 1985.
- Thanner, Erich: Der Gegenbeweis. In: Alfred Polgar: *Lieber Freund! Lebenszeichen aus der Fremde*. Hg. v. Erich Thanner. Wien, Hamburg 1981. S. 5-16.
- Theisohn, Philipp: Art. ‚Kreisler, Georg‘. In: Andreas B. Kilcher (Hg.): *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Stuttgart 2012. S. 306-308.
- Thieß, Frank: Abschied von Thomas Mann. In: Thomas Mann, Frank Thieß, Walter von Molo: *Ein Streitgespräch über die äußere und die innere Emigration*. Dortmund o.J. S. 5f.
- Thieß, Frank: Innere Emigration. In: Thomas Mann, Frank Thieß, Walter von Molo: *Ein Streitgespräch über die äußere und die innere Emigration*. Dortmund o.J. S. 2f.
- Thill, Anne: *Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards. Textinterpretationen und die Entwicklung des Gesamtwerks*. Würzburg 2011.
- Thurn, Nike: „Falsche Juden“. *Performative Identitäten in der deutschsprachigen Literatur von Lessing bis Walser*. Göttingen 2015.
- Tiedemann, Rolf: „Nicht die Erste Philosophie sondern eine letzte“. Anmerkungen zum Denken Adornos. In: Theodor W. Adorno: „Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse“. *Ein philosophisches Lesebuch*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1997. S. 7-27.
- Topic-Matutin, Nikolaus: Vorwort des Herausgebers. In: Georg Kreisler: *Doch gefunden hat man mich nicht*. Hg. v. Nikolaus Topic-Matutin. Zürich 2014. S. 7f.
- Torberg, Friedrich: „Wai geschrien!“ oder Salcia Landmann ermordet den jüdischen Witz. Anmerkungen zu einem beunruhigenden Bestseller. In: *Der Monat* 14/157 (1961). S. 48-65.
- Vielhaber, Carsten: *Die Präfixe der Postmoderne oder Wie man mit dem Mikroskop philosophiert*. Münster, Hamburg u.a. 2001.
- Vikas, Sonja: Der Außenseiter Albert Drach. In: Gerhard Fuchs und Günther A. Höfler (Hg.): *Albert Drach*. Graz u.a. 1995. S. 235-252.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1967.
- Vogel, Thomas: Vorwort. In: Ders. (Hg.): *Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur*. Tübingen 1992. S. 7f.
- Völker, Klaus: *Fritz Kortner. Schauspieler und Regisseur*. Berlin 1993.

- Vordtriede, Werner: Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur. In: *Akzente* 15/6 (1968). S. 556-575.
- Voss, Ursula: *Szenische Collagen. Theaterexperimente der europäischen Avantgarde zwischen 1913 und 1936*. Bielefeld 1998.
- Wagner, Moritz: *Babylon – Mallorca. Figurationen des Komischen im deutschsprachigen Exilroman*. Stuttgart 2017.
- Wagner, Richard: *Das Judentum in der Musik* [1869]. Hg. v. Phil. Stauff. Weimar 1914.
- Wallmann, Hermann: Schwimme. Keine Post. Albert Drachs später (Lebens-)Roman „Das Beileid“ [Frankfurter Rundschau v. 15.6.1994 (dort gekürzt)]. In: Gerhard Fuchs und Günther A. Höfler (Hg.): *Albert Drach*. Graz u.a. 1995. S. 318-321.
- Wangenheim, Gustav von: Ein Aufruf. In: *Aufbau* 11/38 (1945). S. 8.
- Warde, Anton: Alfred Polgar. In: John M. Spalek und Joseph Strelka (Hg.): *Deutsche Exilliteratur seit 1933*. Bd. 1: Kalifornien. Bern 1976. S. 581-590.
- Warning, Rainer: Art. ‚Komik/Kömodie‘. In: Ulfert Ricklefs (Hg.): *Fischer Lexikon Literatur*. Bd. 2: G-M. Frankfurt a. M. 1996. S. 897-936.
- Weigel, Hans: Lieder zum Fürchten. In: Georg Kreisler: *Lieder zum Fürchten*. Preiser Records 1963. [Linernotes zur Schallplatte, o. S.]
- Weigel, Hans: Das Phänomen Kreisler. In: *Literatur und Kritik* 213/214 (1987). S. 167-169.
- Weigel, Sigrid: Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur. In: Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle u.a. (Hg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar u.a. 1999. S. 51-76.
- Weinzierl, Ulrich: *Alfred Polgar. Eine Biographie*. Wien, München 1985.
- Weinzierl, Ulrich: Österreichische Schriftsteller im Exil. In: Emmerich Tálos, Ernst Hanisch u.a. (Hg.): *NS-Herrschaft in Österreich 1938-1945*. Wien 1988. S. 571-576.
- Weinzierl, Ulrich: Zur nationalen Frage. Literatur und Politik im österreichischen Exil. In: Wulf Koepke und Michael Winkler (Hg.): *Exilliteratur 1933-1945*. Darmstadt 1989. S. 241-276.
- Weinzierl, Ulrich: Vom Gespenst zum Ehemann. Cholerische Sprachgewalt. Albert Drachs Autobiographie. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 2. Oktober 1993. S. 26.
- Weinzierl, Ulrich: Alfred Polgar. Poetische Kritik und die Prosa der Verhältnisse. In: Evelyn Polt-Heinzl und Sigurd Paul Scheichl (Hg.): *Der Untertreiber schlechthin. Studien zu Alfred Polgar. Mit unbekannten Briefen Polgars*. Wien 2007. S. 11-36.
- Weiss-Wendt, Anton und Rory Yeomans: Introduction. The Holocaust and Historiographical Debates on Racial Science. In: Dies. (Hg.): *Racial Science in Hitler's New Europe, 1938-1945*. Nebraska 2013. S. 1-33.
- Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim 1988.
- Wenzel, Peter: Art. ‚New Criticism‘. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart 2004. S. 191-195.
- Whiteman, Dorit B.: *Die Entwurzelten. Jüdische Lebensgeschichten nach der Flucht 1933 bis heute*. Aus dem Englischen von Marie-Therese Pitner. Wien, Köln u.a. 1995.
- Willer, Stefan: Witz. In: Uwe Wirth (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2017. S. 11-16.
- Wilpert, Gero von: Art. ‚Arie‘. In: Ders.: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 2001. S. 47.
- Wilson, Anthony T.: *Über die Galgenlieder Christian Morgensterns*. Würzburg 2003.
- Wirth, Uwe (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2017.
- Wirth, Uwe: Vorwort. In: Ders. (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2017. S. IXf.
- Wirth, Uwe: Ironie. In: Ders. (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2017. S. 16-21.
- Zehrer, Klaus Cäsar: *Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der „Neuen Frankfurter Schule“*. Diss. Universität Bremen 2001.