

literatur für leser

17

3

40. Jahrgang

Literarisches Wien / Literary Vienna

Herausgegeben von Brigitte Prutti

Mit Beiträgen von Ruth V. Gross,
Susanne Hochreiter, Birthe Hoffmann,
Marc Lacheny, Imke Meyer, André Schütze,
S. Kye Terrasi und Sabine Wilke



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Brigitte Prutti

Editorial: Literary Vienna/Literarisches Wien _____ 201

Marc Lacheny

„Die gute alte Zeit und das gute alte Wien gehören zueinander wie ein Paar Eheleute.“ (Heinrich Laube). Alt-Wien in der österreichischen Literatur von 1850 bis 1930: Die Stadt, die niemals war? _____ 205

Imke Meyer

Gender and the City: Schnitzler's Vienna around 1900 _____ 219

Ruth V. Gross

Hermann Leopoldi: Vienna's "Großer Bernhardiner" _____ 233

S. Kye Terrasi und André Schütze

Eine Psychogeographie des Verlustes: Wien in Heimito von Doderers Roman *Die Strudlhofstiege* _____ 243

Birthe Hoffmann

Heldenplatz revisited. Wien als (un)mögliche Heimat bei Thomas Bernhard und Robert Schindel _____ 261

Susanne Hochreiter

Raue Kanten, graue Ränder. Wien in Lyrik und Lied _____ 277

Sabine Wilke

Performing States-Of-In-Between: Dogs, Parrots, and Other Humans in Recent Austrian Performances _____ 295

literatur für leser

| | |
|--|--|
| herausgegeben von: | Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke |
| Peer Review: | literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht. |
| Verlag und Anzeigenverwaltung: | Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Fehlerstraße 8, 12161 Berlin Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902 |
| Redaktion der englischsprachigen Beiträge: | Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA wilke@u.washington.edu |
| Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: | Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz cjakobi@uni-mainz.de |
| Erscheinungsweise: | 3mal jährlich (März/Juli/November) |
| Bezugsbedingungen: | Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95; Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten. |

Heldenplatz revisited. Wien als (un)mögliche Heimat bei Thomas Bernhard und Robert Schindel

Kann schon sein daß Sie sich ein paarmal im Jahr
in dieser Stadt wohlfühlen
wenn Sie über den Kohlmarkt gehen
oder über den Graben
oder die Singerstraße hinunter in der Frühlingluft.¹

Eine Stadt als einen Topos zu betrachten, in dem Raum und Zeit, Realität und Mythos, Text und Materialität miteinander verschränkt sind, ist keine Erfindung der neueren Kulturwissenschaften. Diese Sichtweise gehört seit dem 19. Jahrhundert zur Chronotopie literarischer Werke, die nicht nur Zeit und Raum im Medium des Textes repräsentieren und reflektieren, sondern sich auch in die Stadt als Textstadt einprägen. So hat sich zum Beispiel Thomas Bernhard und der Skandal um die Aufführung seines Dramas *Heldenplatz* im Jahre 1988 ebenso in die Geschichte dieses Ortes eingeschrieben wie die Heeresparaden der Monarchie, der österreichische Bürgerkrieg der 1930er Jahre und die von Massen umjubelte Rede Hitlers 1938. Es ist alles da, geisterhaft zugleich an- und abwesend, wie überhaupt diese Stadt eine geisterhafte Erscheinung ist, das Haupt eines nicht mehr existierenden Riesenkörpers, der Schein einer vergangenen Größe. Der Heldenplatz, symbolischer Ort der mehr oder weniger gewaltsamen Auseinandersetzungen um die staatliche und geistige Macht, ist somit Sinnbild eines nicht beendeten Kulturkampfes, der auch im *Bedenkjahr* 1988 Wellen geschlagen hat.

Der Durchbruch in der Schuld- und Trauerarbeit, der in Österreich im Jahrzehnt nach der Waldheim-Affäre 1986 in der breiteren Öffentlichkeit stattfand, lässt sich heute aus der Distanz differenzierter betrachten, auch wenn die kulturellen Spannungen und die Auseinandersetzungen um die Vergangenheit keineswegs aus dem Weg geräumt sind. An zwei sehr unterschiedlichen Texten, Thomas Bernhards *Heldenplatz* und Robert Schindels Roman *Gebürtig* aus dem Jahre 1994, lässt sich die Komplexität aufzeigen, mit der in der österreichischen Literatur die Fragen zur Geschichte und Identität Österreichs – nicht zuletzt in Bezug auf den jüdischen Anteil der österreichischen Kultur und das Schicksal der Juden – behandelt worden sind. Diese Komplexität wurde schon in zahlreichen Einzeluntersuchungen zu den beiden Texten unter unterschiedlichen Gesichtspunkten herausgearbeitet, hier soll sie im Hinblick auf die Thematisierung der Stadt Wien als symbolisches Zentrum österreichischer Geschichte und als Heimat der Vertreiber und Vertriebenen, bzw. deren Kinder erörtert werden. Zwischen diesen Texten, die nur wenige Jahre auseinanderliegen, aber diesseits und jenseits des Mauerfalls und dem großen Umbruch in der Erinnerungsarbeit

1 Thomas Bernhard: *Heldenplatz*. Frankfurt/M. 1994 (= Bibliothek Suhrkamp, Bd. 997), S. 148. Im Folgenden werden nach Zitaten die Seitenzahlen aus dieser Ausgabe in Klammern angeführt.

auf europäischer Ebene geschrieben sind, lassen sich – so die These dieses Beitrags – Differenzen in Bezug auf den Umgang mit der Vergangenheit festmachen, die teils mit der erinnerungspolitischen Entwicklung, teils aber auch mit der unterschiedlichen Herkunft der beiden Autoren zusammenhängen könnten. Denn die Möglichkeit, als Jude Wien nach dem Nationalsozialismus und dessen Verdrängung weiterhin als Heimat zu empfinden und hier in halbwegs glücklichen Beziehungen mit den Nachkommen der Täter und Mitläufer leben zu können, existiert nur im Roman des jüdischen Autors. Nur ihm, dem Nachkommen der Opfer, ist es gegeben, die Möglichkeit einer Art Versöhnung zu erwägen.

In beiden Texten spielt Wien die Hauptrolle als Chronotop, als sinnliche und mentale Topographie, und ist mit der Erinnerung an die Shoah und die Exilierung der Juden verbunden. Dabei fängt aber die Auseinandersetzung mit der österreichischen Geschichte in den beiden Texten nicht mit 1938 an, sondern sie greift immer wieder auf ältere Schichten zurück. Anhand von wohlbekanntem Topoi der Stadt Wien, wie das Theater, die Musik und das Kaffeehaus, schreiben die beiden Texte an dem großen Text der langen Geschichte dieser Stadt weiter. Die Frage, wie man als Jude heute in bzw. ohne Wien leben kann, wird hier auf eine Weise gestellt, die zugleich versucht, für Österreich eine geschichtliche Bilanz zu ziehen: Wie leben die Spuren der Geschichte in der Stadt und in den Köpfen der Menschen weiter? Gibt es einen Weg in die Zukunft, die nicht von Schuld, Tod und Trauma gezeichnet wäre? Inwiefern können in Wien Juden und Nicht-Juden, Opfer und Täter und deren Nachkommen neben und miteinander leben? Was heißt es, in Wien beheimatet zu sein?

Als Wien zur Bühne wurde

Bernhard gelang 1988 mit *Heldenplatz* ein Meisterstück der Verdichtung, indem er die 100-Jahresfeier des Burgtheaters und die 70-Jahresfeier der Republik mit der Erinnerung an den Anschluss 1938, seiner Abrechnung mit Österreich – und mit sich selbst – koinzidiere ließ. Im Vorfeld hatte es seit der Waldheim-Affäre 1986 heftige Auseinandersetzungen über die Mitschuld Österreichs an den Verbrechen des Nationalsozialismus gegeben, Bernhard hatte aber schon seit Jahrzehnten die Reputation eines Skandalträgers und Österreichbeschimpfers erster Klasse. Wie schon vielfach dargestellt wurde², gelang es Bernhard und Peymann, dank der frühzeitigen Publikation einiger losgerissenen Textfragmente durch Sigrid Löffler, schon vor der Uraufführung das Stück ‚Heldenplatzskandal‘ aufzuführen, mit Wien, ja, ganz Österreich und dem Ausland dazu als Bühne – die Akteure waren die ganze Öffentlichkeit Österreichs, vom Bundespräsidenten bis zu Boulevard-Journalisten, die Bernhard auf dem Rückweg vom Kaffeehaus in ein Gespräch verwickelten, und dem Mann auf der Straße, der

2 Hier seien nur einige Beiträge erwähnt, die einen Überblick über den ‚Skandal‘ vermitteln: *Heldenplatz. Eine Dokumentation*. Hrsg. von Burgtheater Wien. Wien 1989; Christine Kieubuzinska: „The Scandal Maker: Thomas Bernhard and the Reception of *Heldenplatz*“. In: Dies.: *Intertextual Loops in Modern Drama*. Madison [u.a.] 2001; Manfred Mittermayer/Martin Huber (Hrsg.): „Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“. *Thomas Bernhard und das Theater*. Wien 2009; Martin Huber: Kommentar. In: Thomas Bernhard: *Heldenplatz*. Hrsg. von Martin Huber. Berlin 2012 (= Suhrkamp BasisBibliothek, Bd. 124), S. 135-198.

3 Vgl. ebd., S. 164.

Bernhard nachgeschrien hatte: „Umbringen sollt ma Ihnen!“.³ Welch ein Triumph für Bernhard, der neben das Vermächtnis dieses Stückes auch schon drei Monate später, nach seinem Tod, sein Testament mit seiner „posthumen literarischen Emigration“ de-tonieren lassen konnte.⁴ Aber welcher Triumph auch für die Kunst und für die Tradition des Theaters in Österreich – wo sonst auf der ganzen Welt könnte Theater noch eine ganze Nation in Furore setzen, wenn nicht in Wien?

Der Skandal entsprang allerdings keiner eigentlichen Rezeption des Stückes als literarischer Text, sondern wurde im außerliterarischen System der Medien deliteratisiert, als handle es sich bei den aus dem Kontext gerissenen Schimpfreden wörtlich um die schlecht getarnte Meinung Bernhards. Die ideologischen Implikationen der aggressiven Ausfälle gegen Bernhard und Peymann schienen aber gerade den Befund der Protagonisten im Stück zu bestätigen und bewirkten so eine weitere Koinzidenz, nämlich die von Bühne und Welt.⁵ Als würde in den Straßen Wiens wieder Welttheater à la Karl Kraus aufgeführt, der 1917 im Vorwort zu *Die letzten Tage der Menschheit* betont hatte: „Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen [...] Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate“.⁶ So heißt es in der von Peymann und dem Burgtheater herausgegebenen Dokumentation der Vorgeschichte, Aufführung und Rezeption von *Heldenplatz*, dass Bernhard noch während der Proben das Stück verschärfen musste, um mit der Realität Schritt zu halten.⁷ Aber wie das Theater auf den Straßen Wiens gegenwärtig war, war auch die Stadt durch die Szenografie und die Dialoge auf der Bühne stets präsent und trug zur Verdichtung des Stückes bei.

Die Stadt auf der Bühne

Bei der Verschränkung von Bühne und Stadt in *Heldenplatz* handelt es sich aber nicht um eine Verwischung der Grenzen zwischen Literatur und Welt, sondern eher um eine Hypertrophierung des Bezugs zur Realität, zu diesem Ort als Raum der Geschichte. Dadurch wird der Bezug zum Hier und Jetzt des Wiener Publikums nicht aufgehoben,

-
- 4 Karl Woisetschlager: „Thomas Bernhard – Eine Erbschaft“. In: *Die Presse* 24.06.1989. In seinem Testament hatte Bernhard bekanntlich die Publikation und Aufführung seiner Werke innerhalb Österreichs für die Dauer des Urheberrechts, d.h. 70 Jahre, verboten. Durch die Testamentsvollstrecker, Siegfried Unseld und Bernhards Halbbruder, Peter Fabjan, wurde das Verbot aber aufgehoben und durch die *Thomas Bernhard Privatstiftung* ersetzt, deren Aufgabe ist, „den literarischen Nachlass von Thomas Bernhard sowie den von Johannes Freumbichler zu sichern und zu betreuen, deren wissenschaftliche Aufarbeitung zu ermöglichen und die Verbreitung der geistigen Hinterlassenschaft beider zu fördern“, vgl. <http://www.thomasbernhard.at/index.php?id=114>.
 - 5 Vgl. Jeanette R. Malkin: „Thomas Bernhard, Jews, Heldenplatz“. In: Claude Schumacher (Hrsg.): *Staging the Holocaust. The Shoah in Drama and Performance*. Cambridge 1998 S. 281-297, hier S. 288.
 - 6 Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*. In: Karl Kraus: *Schriften*. Hrsg. Von Christian Wagenknecht. Bd. 10. Frankfurt/M. 1986, S. 9. – Vgl. Bernhard: „Was die Schriftsteller schreiben / ist ja nichts gegen die Wirklichkeit / jaja sie schreiben ja daß alles fürchterlich ist / daß alles verdorben und verkommen ist / daß alles katastrophal ist / und daß alles ausweglos ist / aber alles das sie schreiben / ist nichts gegen die Wirklichkeit / die Wirklichkeit ist so schlimm / daß sie nicht beschrieben werden kann / noch kein Schriftsteller hat die Wirklichkeit so beschrieben / wie sie wirklich ist / das ist das Fürchterliche“ (S. 115).
 - 7 Vgl. Burgtheater Wien (Hrsg.): *Heldenplatz. Eine Dokumentation*, S. 220, zit. nach Malkin: „Thomas Bernhard, Jews, Heldenplatz“, S. 286.

im Gegenteil – er wird zugleich bestätigt *und* transzendiert. Das Burgtheater, in dem sich das Publikum bei der ersten Aufführung befand, ist im zweiten Akt, der im Volksgarten spielt, im nebligen Hintergrund auf der Bühne zu sehen, als Horizont des Publikums. Der erste und dritte Akt spielt hingegen in der leeren Wohnung der Familie Schuster, dessen große Fenster im Hintergrund sich zum Heldenplatz hin befinden. Wer die Topographie um den Heldenplatz kennt, weiß, dass es eine solche Wohnung direkt zum Heldenplatz in der Wirklichkeit gar nicht geben kann, weil der Heldenplatz vom Volksgarten und Parlament und den Museen jenseits der Ringstraße umgeben ist – es sei denn, die Wohnung befände sich direkt im Hofburg! Jeanette R. Malkin hat auf eine Funktion dieser Platzierung der Wohnung hingewiesen, denn durch diese wird die Nähe des Publikums zum Geschehen auf der Bühne und damit auch zum Geschehen auf dem Heldenplatz unterstrichen: das Publikum sieht, in der Realität und auf der Bühne, vom Standpunkt des Burgtheaters heraus zum Heldenplatz hin, zugleich ist die Institution des Theaters im zweiten Akt, wo die Perspektive umgekehrt wird, im Hintergrund sichtbar.⁸ Wie aber noch zu zeigen ist, hat die Verortung der Wohnung eine weitere, symbolische Funktion in Bezug auf die Geschichte und soziale Position der Schusters.

Durch die Polyphonie der Stimmen im Stück, in der jede Stimme durch eine Distanz und Verfremdung erzeugende Hypertrophie und den Rhythmus der Aussagen gekennzeichnet ist, wird der Bezug zur Stadt als Chronotop auch vom tagespolitischen Kontext gelöst, und die Aussagen werden im Kontext des Stückes relativiert.⁹ Durch den exzessiven und rhythmisch-stilisierten Charakter ihres Sprechens werden die Figuren zu *Charakteren* und hören auf, bloß Repräsentanten von Meinungen oder Typen zu sein. Nur wer ein Gehör für die Literarizität des Textes besitzt, wird die Doppelbödigkeit der Aussagen heraushören, in der die Stimme des Autors sowie der direkte Bezug zur österreichischen Realität zugleich an- und abwesend ist.¹⁰ Neben der deliterarisierenden Rezeption, die das Stück nur als direkte und eindeutige Hassrede Bernhards sah, gab es allerdings auch Reaktionen, die ins andere Extrem gingen und die Zweideutigkeit des Stückes als bloßes Spiel im Sinne der Postmoderne auflösten. Danach würde es nur um den performativen Aspekt des Stückes gehen und die Idee der Suche nach Wahrheit müsste völlig aufgegeben werden. Keine dieser Lesarten werden der schillernden Doppelbödigkeit dieses Textes gerecht, die eine Komplizierung der Aussage des Stückes bedeutet.¹¹ Außerdem dürfte der Hintergrund dieses Stückes, bei allem, was wir über Bernhard und seine Texte wissen, nicht nur die Lust Bernhards, die ganze politische ‚Szene‘ Österreichs an der Nase herumzuführen, sondern auch eine reale Verstörung sein. Die bisweilen in Komik ausartenden Übertreibungen des Stückes heben die Tragik der Handlung nicht auf – das Nebeneinander

⁸ Vgl. ebd., S. 288.

⁹ Bachtins Konzept der ‚Polyphonie‘ wurde in diesem Zusammenhang zuerst von Steven J. Joyce verwendet: „The Denial of Alterity: Malaise und Polyphony in Thomas Bernhard’s *Heldenplatz*“. In: Zbigniew Bialas/Wiesław Krajka (Hrsg.): *East-Central European Traumas and a Millennial Condition*, Lublin/New York 1999, S. 59-86, hier S. 64ff. Bei Bachtin zeichnet sich der polyphone Text durch seine Suche nach einer ‚Wahrheit‘ aus, die immer einen dialogischen, bruchteilhaften und vorläufigen Charakter hat. Sie wäre somit nicht in den einzelnen Aussagen, sondern eher im ‚dazwischen‘, im Verhältnis der einzelnen Textperspektiven zueinander zu suchen.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 65.

¹¹ Joyce spricht in diesem Zusammenhang von dem holographischen Charakter des Stückes, vgl. Joyce: „The Denial of Alterity“, S. 65.

von Komik und Tragik nähert sich dem Grotesken, wodurch jede eindeutige Sinnzuschreibung erschwert wird.

Heimatlosigkeit und Aporie

Die tragische Grundsituation des Dramas besteht in der Heimatlosigkeit der Familie Schuster – aus diesem Gefühl gibt es offensichtlich keinen Ausweg, obwohl viele Auswege in der Familie diskutiert werden bzw. erprobt worden sind. Die Frage ist jedoch, wie weit diese Heimatlosigkeit ausschließlich von der traumatischen Erfahrung der Judenverfolgung durch die Nationalsozialisten und das aufgezwungene Exil bedingt ist. Im Zentrum des Dramas steht das Vakuum nach dem Selbstmord des Professor Josef Schusters, der kurz vor der Rückkehr der Familie nach Oxford aus dem Fenster zum Heldenplatz gesprungen ist. Josef Schuster war mit seiner Familie in den frühen fünfziger Jahren vom Exil in Oxford nach Wien zurückgekehrt, hatte es in Wien aber nicht mehr ausgehalten, noch konnte er Wien für das alte Exil verlassen. Die von Koffern gefüllte leere Wohnung mit den großen, leeren Fenstern im Hintergrund versinnbildlicht, wie die Familie Schuster sich in einer Art Zwischenraum befindet – der Ausweg aus diesem Zwischenraum namens Oxford führte in die Aporie, und auch der von Frau Schuster gewählte Ausweg in den Wahnsinn führt am Ende des Stücks in den Tod.

Wie die Stimmen der Hitler jubelnden Massen auf dem Heldenplatz 50 Jahre zuvor noch im Ohr Frau Schusters nachhallen, so hat aber der eben gestorbene Josef Schuster noch eine massive Präsenz auf der Bühne: physisch durch die Wirtschaftlerin Frau Zittel und das Hausmädchen Hertas intensive Beschäftigung mit seinem Anzug, Hemden und Schuhen, die der Professor in Massen gesammelt hatte, und die noch am Tag seines Begräbnisses mit der von ihm gebotenen Akribie gehandhabt werden, als müssten die Anwesenden noch seine Wut befürchten. Denn auch psychisch ist Josef Schuster in den Köpfen aller Mitglieder dieses Haushalts präsent, seine Werte werden weiterhin stellvertretend aufrechterhalten – das Bügelregime durch Frau Zittel, die im ersten Akt mit ihrer Nähe zum Hausherrn noch eine Schau macht, und die Haltungen zur Kultur und Politik im zweiten Akt durch den Bruder Robert und die Tochter Anna, die die Aussagen Josef Schusters zitieren bzw. steigernd imitieren. Die Witwe, Hedwig Schuster, versinnbildlicht ihre marginale Stellung unter dem Regime ihres verstorbenen Mannes, indem sie bis zum Schluss von der Bühne abwesend ist. Die Problematik des Stückes wird somit durch den Umstand kompliziert, dass das zweite Todesopfer der Familie, Josef Schuster – der jüngste Bruder hatte sich schon 1938 in Neuhaus aus dem Fenster gestürzt – nicht nur ein Opfer von Gewalt gegen die Juden ist, sondern zugleich seine Umgebung zu Opfern seiner Tyrannei gemacht hat. Das das Stück abschließende Todesopfer, das der Frau Schuster, ist nicht nur durch ihre traumatische Erfahrung vom Heldenplatzgeschrei 1938 verursacht, sondern auch durch den Starrsinn und die Rücksichtslosigkeit ihres Mannes, der wenige Jahre nach dem Krieg darauf bestanden hatte, eben hier, mit dem Blick zum Heldenplatz eine Wohnung zu nehmen, gegen den Wunsch seiner Frau. Die psychische Verstörung durch Hass, Gewalt und Exil setzt sich als psychische Gewalt in der Familie fort. Wird damit gewissermaßen die These Ingeborg Bachmanns vom Faschismus des Alltags durch patriarchalische Strukturen fortgeführt? Drei Jahre zuvor hatte Elfriede Jelinek im Roman *Die Ausgesperrten* (1985) auf

ähnliche Weise gezeigt, wie gerade diejenigen, die unter den Spuren des Nationalsozialismus leiden und sich davon zu befreien glauben, den in der Familie endemischen Faschismus perpetuieren – bei Jelinek ist dieser Befund zugleich mit einer Kritik der Klassengesellschaft verbunden.

In *Heldenplatz* ist die Bedeutung der sozialen Schichtung auf eher indirekte Weise mitreflektiert. Die Mitglieder der Familie Schuster beklagen einerseits ihre kulturelle und politische Marginalisierung, andererseits gehören sie offensichtlich aus wirtschaftlicher Perspektive zur oberen Schicht der Gesellschaft, was ihnen ermöglicht, ohne materielle Hindernisse verschiedene Lebensoptionen zu erwägen und wählerisch nur die feinsten Sinnenfreuden zu genießen. Von diesem hatte nicht zuletzt Wien dem sich als feinsinnigen Geistesmenschen stilisierten Josef Schuster viel zu bieten, von den Konzerten im Wiener Musikverein und dem „Bösendorfer“, der schon nach Oxford geschickt wurde, zu den „Wildpastetenörtchen von Sluka“ (S. 107), den „Lungenbraten von Ziegler“ (S. 16) und den „Cremeschnitten von Handlos“ (S. 22). Zu den nur hier vorhandenen Spezialitäten gehört aber auch vieles, was auf Robert Schuster den Reiz des Ekels ausübt, wie die österreichische Presse:

Aber diesen Dreck lesen wir doch tagtäglich / in uns hinein / weil er uns interessiert / und weil wir von ihm fasziniert sind / Sie müssen doch zugeben Herr Kollege/ daß Sie im Grunde diese idiotischen Blätter / mehr interessieren als beispielsweise die *Neue Zürcher Zeitung* / Das sogenannte Hohe Niveau ist immer langweilig gewesen / Was wir in den Zeitungen suchen / ist ja der Abschaum / Zum tagtäglichen Denkgebrauch muß ich keine Zeitung haben / die absolute Primitivität in diesen österreichischen Dreckblättern ist es / die ich jeden Morgen haben muß / ich versenke mich zugegeben lieber in diesen Dreck / als in das abgeschmackte Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen* / da ziehe ich doch gleich nach dem Frühstück Descartes vor / anstatt die *Frankfurter Allgemeine* / ein paar alte Bücher / auf die ist alles zusammengeschrumpft / Nein auf diese Dreckblätter / kann ich nicht verzichten / der Abschaum ist das Sensationelle / und dieses gemeine Sensationelle ist lebensnotwendig / gerade im Alter (S. 121f. – alle Hervorhebungen im Original).

Dies ist nur ein Beispiel der musikalisch sich fortschleifenden Sprechsequenzen, in denen jedes Thema immer auch in seiner Umkehrung auftaucht, wie in einer Fuge. Auf die Hasstiraden folgen so oft Zugeständnisse der Abhängigkeit oder Liebe. Klare Gegensätze, wie Oxford als Alternative zu Wien, Hauptstadt und Provinz, Marxismus und Nationalsozialismus, hohes und niedriges Niveau, werden dadurch stets unterlaufen und in Ambivalenzen und Ausweglosigkeit aufgelöst: „Das Österreichische frage ich mich immer / was ist es / die Absurdität zur Potenz / es zieht uns an und es stößt uns ab“ (S. 118).

Und doch wird zugleich immer wieder eine Hierarchie nach den Maßstäben des verstorbenen Josef Schusters aufgebaut: zwischen Menschen, sozialen Schichten, Städten und Ländern, und zwischen den kulturellen Institutionen Wiens. Der Hierarchie in der Familie entsprechend steht der von Josef Schuster vorgezogene Musikverein an der Spitze, während die Vorliebe Frau Schusters für das Theater in der Josefstadt abwertend als „Josefstadtgeherei“ und „Marotte“ (S. 67) besprochen wird. „Die Niederreiter“, die Freundin des Sohnes Lukas Schuster, die als Schauspielerin im Burgtheater ein paar Rollen spielen durfte, wird von den übrigen Mitgliedern der Familie nur abschätzig als eine ihrer unwürdigen Person erwähnt. Die Gespräche über das Wiener Theater haben zunächst eine metareflexive Funktion im Stück, weil hier die gängige Aufteilung Josefstadt/Komödie vs. Burgtheater/Tragödie von den Figuren kritisiert wird, während in *Heldenplatz* auf performativer Ebene die Grenzen der beiden Gattungen aufgelöst werden. Beide Institutionen verfallen der Kritik: „Im übrigen werden in der Josefstadt / selbst die allererststen Tragödien / als

Operetten gespielt“ (S. 152) und „Das Burgtheater leidet darunter / daß es sozusagen den Ernst gepachtet hat / jeweils auf neunundneunzig Jahre / das Lachen das die Leute in der Josefstadt so gemein macht / wird ihnen im Burgtheater / auf das gemeingefährlichste wieder ausgetrieben“ (S. 152f.). Bernhards *Heldenplatz* widerspricht mit seiner Vermischung von Tragik und Komik dieser Charakterisierung des Burgtheaters durch Robert Schuster – als eine solche wäre das Stück aber wiederum nach der Auffassung Anna Schusters typisch wienerisch. Denn auch die Vermischung (die *Minna von Barnhelm* als Operette) wird als „Gipfel der Geschmackslosigkeit“ (S. 152) bezeichnet: „Das ist das Wienerische / daß wir am Vormittag auf das Begräbnis des Vaters und Bruders gehen / und am Abend in Minna von Barnhelm“ (S. 153).

In der Hierarchisierung innerhalb des Wiener Theaters ist auch ein Nachhall der älteren, sozialen Differenzierung zwischen dem volkstümlichen Theater der Vorstadt und dem Burgtheater des Bürgertums zu spüren. In ihrer Selbsteinschätzung und Haltung repräsentieren die Schusters eben jenes jüdische Großbürgertum à la Wittgenstein (auf dessen Biographie auch in diesem Stück öfter angespielt wird), das die Kultur des ‚goldenen Zeitalters‘ in Wien weitgehend getragen hatte.¹² Das assimilierte, jüdische Bürgertum, das bis 1918 sowohl wirtschaftlich als auch kulturell eine zentrale Stellung innehatte, hatte auch seiner sozialen Stellung entsprechend überwiegend in der Wiener Innenstadt gewohnt, während die vielen Emigranten aus der Provinz in den ärmeren Vorstädten lebten. Die Besessenheit, mit der der verstorbene Josef Schuster darauf beharrt hatte, Anfang der fünfziger Jahre gerade am Heldenplatz eine Wohnung zu nehmen, könnte so als ein symbolischer Akt gesehen werden, mit dem nicht nur die Vertreibung der Juden durch das Heldenplatzgeschrei rückgängig gemacht werden, sondern auch der verlorene Posten im Kultursystem Wiens wiedergewonnen werden sollte. Diese Wohnung – die es wie schon oben erwähnt in der Realität gar nicht geben könnte – hat Bernhard in jeder Hinsicht im Zentrum der Macht platziert: In der Nähe des Parlaments, der Universität und der kulturellen Institutionen Wiens, einschließlich der Nationalbibliothek, an der die Tochter Anna eine Stellung hat.

Auch an den Universitäten sehen die Schusters die einst so bedeutende Position des Judentums durch den „Hochgebirgsstumpfsinn“ ersetzt: „früher kamen die Universitätslehrer aus dem Großbürgertum / aus dem großbürgerlichen Judentum / heute kommen sie aus dem verzogenen kleinbürgerlichen Proletariat / und aus dem debilen Bauernstand“ (S. 147).¹³ Dabei erfahren wir, dass einst der Bürgermeister Wiens ihn persönlich aufgefordert hatte, als Professor nach Wien zurückzukehren, und dass Josef Schuster bei seinen Vorlesungen am meisten Zuhörer und „den größten Einfluss gehabt hatte“ (S. 146), ohne jedoch davon Notiz genommen zu haben. Auf den ersten Blick scheinen die Heimatlosigkeit und der Entschluss Josef Schusters durch das Bild einer durch und durch verkommenen,

12 Vgl. z.B. Carl E. Schorske: *Fin-de-Siècle Vienna*. New York 1979, und Allan Janik/Stephen Toulmin: *Wittgensteins Vienna*, New York 1973.

13 Dies gilt, nebenbei bemerkt, auch den prominenten Autoren der Zweiten Republik, einschließlich Bernhard, wobei es Bernhard gelang, sich in seiner Lebensweise als Großbürger hochzustillieren. Ob diese ironische Pointe von Bernhard intendiert ist, sei dahingestellt. Vgl. Marjorie Perloff: *Edge of Irony. Modernism in the Shadow of the Habsburg Empire*. Chicago 2016 – wie Perloff pointiert, wurde die österreichische Literatur schon in der Mittelkriegszeit von Autoren dominiert, die entweder außerhalb des ‚Kronlands‘ Österreich oder an dessen Peripherie geboren wurden.

für jeden denkenden und sehenden, insbesondere aber für den jüdischen Geistesmenschen unerträglichen Kultur und Gesellschaft erklärt zu werden. Das Bild Josef Schusters bleibt aber bruchstückhaft und widersprüchlich – sein Selbstmord ein weißer Fleck.¹⁴ Relativiert werden die Aussagen über den verstorbenen Professor und das Bild Wiens bzw. Österreichs – als zwei Seiten der gleichen Münze – nicht nur durch die Übertreibungen und die performativen Selbstwidersprüche im gehässigen Bild vom Hass der Wiener, sondern auch durch den Umstand, dass sich das Bild Josef Schusters nicht eindeutig vom Reflex der jeweils Sprechenden unterscheiden lässt. Denn obwohl Robert Schuster für seinen Bruder zu sprechen scheint, hebt er immer wieder die Differenzen zwischen den beiden hervor: „Ich empfand alles auch nie so mörderisch hier / wie mein Bruder Josef“ (S. 124); „Ich war dazu geeignet / nach Wien zurückzugehen / euer Vater nicht / ich hatte ja auch mein geliebtes Neuhaus / im Hintergrund / euer Vater nicht / ich hab mich auf dem Land immer wohl gefühlt / euer Vater hat das Land gehasst / [...] euer Vater hatte den schärferen Verstand / und er war der sensiblere Charakter“ (S. 80f.). Es stellt sich aber heraus, dass das „geliebte Neuhaus“ auch nur eine andere Form des Todes ist, ein Rückzug aus der Realität – und obwohl der stets um Luft ringende Robert Schuster sich ab und zu „eine Erregung“ gestattet (S. 91), sei er schon „jahrelang tot“ (S. 125) – „Ich existiere die längste Zeit nicht mehr / und beobachte alles / sozusagen aus dem Tod heraus verstehen Sie“ (ebd.). Aber auch die Vorstellung von Neuhaus als Alternative zur Urbanität, als Landort, wird durch die Zukunftsperspektive des geplanten Straßenbaus, der eine Straße durch den Garten der Schusters führen wird, zunichte gemacht. Somit wird zur allgemeinen Todesverfallenheit und zum Kulturkonservatismus der Schusters auch eine modernitätskritische Perspektive hinzugefügt.

Die Todesverfallenheit, aus der es auch außerhalb von Wien keinen Ausweg gibt, wird schließlich mit dem zum Klischee gewordenen Topos als etwas spezifisch Österreichisches dargestellt. Damit wird der von den Schustern selbst gebaute Gegensatz zwischen ihnen (als Juden) und den übrigen Österreichern unterlaufen: Die Alternativlosigkeit und die Verlorenheit zum Tode, unter der die Familie Schuster leidet, gilt nämlich allen Österreichern: „Die Österreicher haben keine Wahl / was der Österreicher auch wählt / es ist niederträchtig“ (S. 135) und „Die Österreicher sind längst zum Tod verurteilt / sie wissen das nur noch nicht“ (S. 100), so Robert Schuster. Seinen Bruder zitierend, stilisiert er diesen als den Heimatlosen par excellence, als ein Meister des Unglücklichseins: „Ich gehe auf der Mariahilferstraße / und suche die Mariahilferstraße / und ich bin auf der Mariahilferstraße / und finde sie nicht / einen unglücklichen Menschen studieren / das war an eurem Vater wie an keinem zweiten möglich“ (S. 111). Eben zuvor hatte Robert dies aber als einen typisch österreichischen Geisteszug dargestellt: „Die Österreicher sind vom Unglück Besessene / der Österreicher ist von Natur aus unglücklich / und ist er einmal glücklich schämt er sich dessen / und versteckt sein Glück in seiner Verzweigung“ (S. 89). Es kann daher auch nicht überraschen, dass der vorgezogene Ort der Schusters als dem Tode verfallenen Wiener der Friedhof ist: „Ich fühl mich auf dem Döblinger Friedhof / wie zuhause / in Wien nicht“ (S. 71), sagt Anna, und Robert fügt später hinzu: „auf dem Döblinger Friedhof und auf dem Grinzing Friedhof liegen die österreichischen

14 Vgl. Joyce: „The Denial of Alterity“, S. 65f.

Geistesmenschen begraben“ (S. 140). Auch zum typischen Wiener Topos der Geisteskrankheit und Depression¹⁵ haben die Schusters eine besondere Affinität, was sie offensichtlich als Adelszeichen betrachten: „Die ganze Familie ist / durch Steinhof gegangen / jeder von uns war einmal in Steinhof / die sogenannten besseren Wiener / waren ja alle wenigstens einmal in Steinhof [...] / Steinhof kann ich sagen hat der Professor gesagt / ist für die meisten von uns die Endstation gewesen / Die höheren und die höchsten Weihen haben die Unsrigen / nur in Steinhof erhalten“ (S. 46f.).

Der Friedhof und das psychiatrische Krankenhaus sind beide Heterotopien im Sinne Michel Foucaults, d.h. sie sind mit allen übrigen Orten verbunden, bilden aber gleichzeitig zu diesen einen Gegensatz.¹⁶ Was in die Peripherie gedrängt wird, gehört gleichsam zum Zentrum – das gilt für den Tod und den Wahnsinn, Topoi die seit dem 19. Jahrhundert mit Wien verbunden wurden, als auch für die jüdischen Intellektuellen, die im Zusammenhang des Stücks quasi als die Wiener par excellence dargestellt werden. Ihre gespaltene Identität, ihre ambivalente Liebe zu der Stadt, in der sie geboren sind, ist aufgrund der geschichtlichen Erfahrungen radikalisiert worden: „Wir sind in die Wiener Falle gegangen / wir sind in die Österreichfalle gegangen / Wir haben alle gedacht wir haben ein Vaterland / aber wir haben keins“ (S. 163). Aus dieser Heimatlosigkeit führt nur der Tod.

Andererseits wird das Inkommensurable am Schicksal der Juden in der Behandlung Bernhards deutlich relativiert – so könnte man es dem nicht-jüdischen Autor durchaus vorwerfen, die jüdische Identitäts- und Heimatproblematik nur als Vehikel des bekannten ‚Bernhard-Komplexes‘ aus Österreichsatire, Kulturkritik und auktorialer Selbststilisierung zu verwenden, bei der die durchaus ambivalente Darstellung eigener, ‚großbürgerlicher‘ Idiosynkrasien und Fetischismen in der Figur Josef Schusters eine erhebliche Rolle spielt.

Robert Schindels Gebürtig

Die Frage, wie Juden nach 1945 in Wien leben können, wird im 1994 erschienenen Roman Robert Schindels aus deutlich geänderter Perspektive betrachtet: Zunächst aus der Sicht eines jüdischen Autors, der 1944 als Kind jüdisch-kommunistischer Eltern geboren wurde und nur knapp dem KZ entkam – der Vater wurde in Dachau ermordet, die Mutter überlebte Auschwitz und kehrte 1945 nach Wien zurück. Der 13 Jahre jüngere Schindel schildert das Problem außerdem überwiegend aus der Perspektive der zweiten Generation der Opfer und Zeugen der Shoah – auch um die Perspektive der Nachkommen der Täter erweitert. Denn, wie Schindel andersorts erklärt hat, „sowohl Täter- und Mitläuferkinder als auch Opferkinder“ sind „allesamt Opferkinder jener barbarischen Zeit“¹⁷. Die Polyphonie, mit der im Sinne Bachtins Antworten gesucht werden auf die Frage, wie die Shoah die Identität der Nachkommen beeinflusst hat, wie sie mit der Vergangenheit umgehen sollen und

¹⁵ Dieser hatte vor allem in den Jahrzehnten vor und um den Ersten Weltkrieg Konjunktur, vgl. u.a. Michael Worbs: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt/M. 1988.

¹⁶ Michel Foucault: *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. Übersetzt von *Des Espace Autres* (1967) von Jay Miskowiec, 1984, <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf> S. 3.

wie sie miteinander leben können, ist somit im Vergleich zur monomanen Polyphonie im *Heldenplatz* vielfach verstärkt und differenziert worden.¹⁸ Und noch radikaler als bei Bernhard werden die einzelnen Standpunkte relativiert durch die Vielzahl der Sprachregister und die nebeneinander existierenden bzw. ineinander verschachtelten und einander ständig unterbrechenden Geschichten, die je ihre Perspektive auf die Vergangenheit und die damit verbundene Identitätsproblematik repräsentieren – der Leser muss die einzelnen Perspektiven selbst gegeneinander abwägen. Und doch sind einige Figuren der Satire gnadenloser ausgesetzt als andere, während die Perspektive des wichtigsten Protagonisten, der Danny Demants, im Sinnzusammenhang des Romans vergleichsweise privilegiert ist. Er ist es, dessen Leben über ein Jahr ab dem Jahreswechsel 1983/84 von seinem Zwillingbruder und Alter Ego, Alexander/, Sascha' Graffito beobachtet und aufgeschrieben wird, wobei sie gegen Ende des Romans allmählich die Rollen wechseln. Schindel hat die Identität des Erzählerbruders Sascha Graffito in der Schwebelasse gelassen – manchmal schaltet er sich als Erzähler ein und schafft Illusionsbrüche à la E.T.A. Hoffmann¹⁹, wodurch er eine schillernde Doppelidentität als Figur in der Geschichte Danny Demants bzw. als der Autor des Romans bekommt. Die Aufspaltung und Rollenverteilung der Brüder in Leben vs. Beobachten/Schreiben lässt sich als ein spezifisch jüdischer Identitätskonflikt lesen, der sich in der erotischen Anziehung durch die jüdische Mascha Singer bzw. die nicht-jüdische (und von Geschichtsvergessenheit gekennzeichnete) Christiane Kalteisen spiegelt. Danny spürt selbst diese Spaltung, denn in der Gegenwart Christianes empfindet er sich als Kopfmensch, der ständig mit seinem Bildungsgut auftischt – und das Leben mit Christiane stört die Ruhe, die er für seine Arbeit braucht. Als jüdischer Intellektueller ist er mit der Geschichte belastet und beauftragt, und als Lektor setzt er sich mit den Geschichten anderer auseinander; er ist sozusagen Geburtshelfer und Vermittler bei der Erinnerungsarbeit vieler Figuren im Roman. Wenn es im Roman einen unhinterfragbaren Sinn gibt, dann ist es eben dies: Die Notwendigkeit, gegen die Geschichtsvergessenheit die Erinnerung an die Vergangenheit und an die Gestorbenen durch Geschichten wachzuhalten. Dies wird von einigen Figuren reflektiert, wie von Ilse Jakobssohn-Singer, einer älteren Dame, die Danny Demant und der befreundete Lyriker Paul Hirschfeld besucht, und die bei dieser Gelegenheit durch Zufall die Geschichte von Sonja Okun erzählt, mit der diese in Theresienstadt gewesen war, bis Sonja nach Auschwitz geschickt wurde. „Könnten Sie nicht die Geschichte aufschreiben, dass, wie soll

17 Robert Schindel: *Rede auf Elisabeth Reichart*. In: Ders.: *Meine liebsten Feinde. Essays, Reden, Miniaturen*. Frankfurt/M. 2004, S. 137-139, hier S. 138.

18 Bachtins Konzept der Vielstimmigkeit wurde in Bezug auf *Gebürtig* erstmals von Thomas Nolden verwendet, in: *Junge jüdische Literatur. Konzentrisches Schreiben in der Gegenwart*. Würzburg 1995. Vgl. auch Andrea Heuser: *Vom Anderen zum Gegenüber. „Jüdischkeit“ in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln/Weimar/Wien 2011, S. 222f. Nach Bachtin zeichnet sich der Roman als Gattung der Polyphonie par excellence aus.

19 Vgl. z.B. die Reflexionen Alexanders/des Erzählers S. 98f.: „Ich weiß ja noch viel zu wenig vom Leben, in dem ich selbst zu leben mir anmaße; ein Steinchen bin ich bloß im Geröll der ganzen Gegenwart, aber was tut's? Möge es den meisten so gehen, mir geht's anders, denn hier weiß ich alles. Bisweilen kann ich die Lust, mich selbst hineinzuwurfen ins Geschehen, kaum unterdrücken. Mein Kontakt mit Mascha Singer droht mich hineinzuziehen, und dann ist's wohl vorbei mit den großen Übersichtlichkeiten. [...] Wäre Danny nicht mein Bruder gewesen, nie hätte ich es geschafft, das Leben ihm zu überlassen und allwissend und allführend auf dem Hintern sitzen zu bleiben.“ Robert Schindel: *Gebürtig*, 9. Auflage, Frankfurt/M. 2012, S. 98f. Im Folgenden werden nach Zitaten die Seitenzahlen aus dieser Ausgabe in Klammern angeführt.

ich sagen, man von Sonja Okun auch in Zukunft weiß?“ (S. 302), lautet die Bitte der alten Frau, die im Bewusstsein lebt, als eine der letzten Zeugen bald zu sterben.

Schreiben als Beitrag zum Archiv der Erinnerung ist aber auch das Anliegen Schindels, der im Roman auch durch Namen und weitere intertextuelle Anspielungen viele jüdische Schriftsteller des 20. Jahrhunderts wieder ins Gedächtnis ruft: Karl Kraus („Wien bleibt Wien“, S. 319), den jüdisch-polnischen Dichter und Komponisten Mordechaj Gebirtig, Jakob Wassermann, dessen Grab Hermann Gebirtig in Altaussee besuchen möchte, Paul Celan, auf dessen Todesfuge mehrmals angespielt wird²⁰, und schließlich Figuren aus dem Werk Joseph Roths, so der Onkel Danny Demants, der an den galizischen Regimentsarzt Dr. Demant in Roths *Radetzky* erinnert, und Mendel Singer in Joseph Roths *Hiob*, auf dessen Namen die Figur Mascha Singers anspielt.²¹

Über die spezifische Funktion der Erinnerung an die gestorbenen Juden hinaus sind die Namen im Roman der Satire gemäß sprechende Namen, die die Figuren einerseits charakterisieren, wie die kühl-pragmatische Christiane Kalteisen, oder sie durch ihre ‚Jüdischkeit‘ oder ‚Deutschheit‘ zu ihren unterschiedlichen Kollektiv-Identitäten zuordnen.²² Einige von ihnen bilden durch ihre fast homonym klingenden Namen Paare, deren Geschichte eine Art Parallelismus im Gegensatz bilden, wie Singer/Stieglitz und Katz/Sachs. Während Emanuel Katz von seiner traumatisierten jüdischen Familie den Auftrag bekommt, von den Verbrechen gegen sie zu zeugen und daher Autor des Binnenromans über Hermann Gebirtig wird, wird Konrad Sachs, der Sohn des Statthalters von Polen, durch seine veröffentlichten Bekenntnisse von den Verbrechen seines Vaters erlöst. Während es sich in Katz' Gebirtig-Geschichte hauptsächlich um eine Abrechnung mit Wien und Österreich handelt, wird das Erbe des Nationalsozialismus im Roman als Ganzes als eine deutsch-österreichische Angelegenheit betrachtet, bei der Ähnlichkeiten und Unterschiede im Umgang mit der Vergangenheit in den beiden Ländern sichtbar werden – auch in dieser Hinsicht bietet *Gebürtig* im Vergleich zu *Heldenplatz* eine Erweiterung der Perspektive.

Das Wiener Kaffeehaus als Heimat der Gegensätze

Wie bei Bernhard sind die jüdischen Protagonisten im Roman mit der Stadt Wien zutiefst verbunden, und auch hier wird der Gegensatz zur österreichischen Provinz immer wieder spielerisch thematisiert. In den Beziehungen zwischen Danny Demant und Christiane Kalteisen sowie zwischen Mascha Singer und Erich Stieglitz reiben sich nicht nur Juden mit Nichtjuden, sondern auch die Hauptstadt mit der Provinz. Dabei spielt auch der alte politische Gegensatz zwischen dem ‚roten Wien‘ und dem ‚schwarzen‘ Oberösterreich eine Rolle, als die Figuren mehr oder weniger bewusst

20 In der letzten Strophe der Einleitung erinnert das „Weit im Himmel das Luftgrab“ an Celans „wir graben ein Grab in der Luft“, aber auch das Nebeneinander von Opfer- und Täterkindern in der Figur der Doppelköpfigen Lämmer ähnelt das Strukturprinzip des Nebeneinanders in *Todesfuge*. S. 201 wird im Gespräch zwischen Alexander und Danny Demant auf Celans Gedicht angespielt: „Ich hab mich gedacht“, sage ich ihm dort, „dir ist's lieber zu eng, als dass du in den Himmel qualmst?“.

21 Vgl. Heuser: *Vom Anderen zum Gegenüber*, S. 232 und S. 240.

22 Vgl. ebd., S. 228.

ihre ‚Gebürtigkeiten‘ mit sich tragen und in der Beziehung sich damit auseinandersetzen müssen. Der aus Mauthausen stammende Steirer Erich Stieglitz, der die immer wie „eine verstimmte jüdische Orgel“ (S. 41) über das verfolgte Judentum singende Mascha provoziert, indem er behauptet „Mauthausen ist eine schöne Gegend“ (S. 10), muss feststellen, dass auch er sich von ihrer anscheinend so sicheren Identität provoziert fühlt:

Es kommt ihm in der Tat andererseits lächerlich vor, sich nach zehn Jahren Wien noch immer als Mühlviertler Aufsteiger zu fühlen, ohne hier so mühelos dazuzugehören, wie er es längst schon verdient hatte. Man möchte doch annehmen, dass gerade die Juden einen Sinn für Diskriminierung entwickelt haben, aber statt sich mit ihm zu verbinden, weil seine Fremdheit doch womöglich ihre eigene Fremdheit spiegelt, plustern sie sich zum Inbegriff urbaner Intelligenz auf.“ (S. 13)

Die Heimat dieser urbanen Intelligenz im Roman, eine Mischung aus dem roten, jüdischen und künstlerischen Wien, ist das Kaffeehaus – wie der Tod und die Musik ein Wiener Topos seit dem späten 19. Jahrhundert und somit heute als Erinnerungsort zu betrachten. Wie Iris Hermann betont hat, ist das Kaffeehaus bzw. das Wiener Beisl ein neutraler Ort, der die Begegnung von Menschen mit unterschiedlichen Identitäten ermöglicht, und ein „Ort der Heterotopie, er ist erst einmal funktionslos, im Gegenteil zu den mit einer festen sozialen Funktion versehenen Orten ist er nicht determiniert und bietet so einen Raum für das Entwickeln von neuen Repräsentationen“²³. Im Kaffeehaus ist das Gefühl der Fremdheit somit gut aufgehoben und wird zur Möglichkeit der Begegnung und Heimat der gemischten Identitäten, was vielleicht eben das spezifisch Wienerische ausmacht. Als Danny Demant zum ersten Mal mit Christiane Kalteisen ihre Heimatgegend Lilienfeld an der Traisen besucht, fühlt er sich durch seine Fremdheit im Ländlichen überwältigt: „Die Leute dieser Gegend kommen eben von da und aus der Umgebung. [...] Leute wie Bäume. Sie biegen sich hin und her, und schon ist ein Jahrhundert um.“ (S. 119) Ganz abrupt muss er, der „doch immer auf der Flucht“ sei, wieder nach Wien fliehen, um am selben Abend im Kaffeehaus unter den sei-nigen zu sein. Väterlicherseits stammt er von vielen Generationen jüdischer Landwirte aus der Leopoldstadt ab, die Mutter aber, Ida Demant, vormals Landau, „stammt aus Brünn, wie sich’s für eine Wienerin gehört. Überhaupt sind die Eltern echte Wiener, meine Mutter ist bis heute in Wien verliebt, trotz alledem.“ (S. 158) Geboren ist er aber auf der Flucht, in Frankreich, wo sein in der Résistance tätiger jüdisch-kommunistischer Vater schließlich verhaftet und ins KZ gebracht wurde.

Anders als im Stück Bernhards ist das Wien der 80er Jahre – die Jahre unmittelbar vor der Waldheim-Affäre – kein Ort des Hasses, aber, aus der Perspektive des Kaffeehauses, vor allem ein Ort der Verführung und der Begegnung von Gegensätzen, die einerseits aufgrund ihrer ‚Gebürtigkeiten‘ bzw. ihre ‚Ersünden‘ erhebliche Kommunikationsschwierigkeiten haben, andererseits auch erotisch sich aneinander reiben. Neben der Wärme, die dadurch entsteht, bleibt aber im Roman noch das Thema der Kälte – des Todes und der Gewalt – stets gegenwärtig, so auch in den lakonischen Kapitelüberschriften: *Enge – Kälte – Gebürtig – Egge – Achtung – Weite – Hitze – Verzweifelte*. Die „Hitze“ dürfte hier eher eine Anspielung auf die

23 Iris Hermann: „Ohnehin Gebürtig Andersorts. Zur Diversität von Erinnerung und Identität bei Doron Rabinovici und Robert Schindel“. In: Torben Fischer/Philipp Hammermeister/Sven Kramer (Hrsg.): *Der Nationalsozialismus und die Shoah in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Amsterdam 2014 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 84), S. 133-148, hier S. 138, Anm. 9.

Vernichtungsofen von Auschwitz als auf menschliche Wärme sein. Auch wenn die Begegnung der Gegensätze und die Auseinandersetzung mit ihren jeweiligen deutschen und jüdischen Identitäten nicht selten in eine Farce ausartet, wird der tragische Hintergrund nicht aufgehoben – auch hierin liegt die Verwandtschaft des Romans mit Bernhards grotesk-tragikomischem Stück.

Allerdings weisen im Roman Schindels die beiden Hauptgeschichten einen unterschiedlichen Grad an Versöhnung mit der Vergangenheit auf. Der Rahmenroman des Demant-Zirkels endet in der Versöhnung Dannys mit Christiane, und im Epilog mit seiner Teilnahme als Komparse an der Produktion einer amerikanischen Fernsehserie mit dem Titel *Krieg und Erinnerung*. Mit einer Gruppe von vierzig ‚echten‘ Juden wird er im Bus von Wien ins slawonische Osijek transportiert, wo sie KZ-Häftlinge darstellen sollen. Wie bei Bernhard wird das Verhältnis von künstlerischer Darstellung und Wirklichkeit ironisch reflektiert, hier als Danny in einer Pause zwischen Aufnahmen in ganz authentischer Weise zu frieren anfängt: „Die Lose des Lebens, wie sind sie anders verteilt, wenn einem kalt ist; in der Kälte wird die Unwirklichkeit so scharf und nahe, dass man sie glaubt und sogar annimmt als eigentliches Wirkliches, welches uns begleitet von damals nach heute.“ (S. 353) Als aber dann ein Mitkomparse spontan ein jüdisches Gebet über die kalten Füße murmelt, tritt zur Kälte auch die Wärme ein: „Da denk ich mir, wann endlich warm werden die Füße, und Kopf bleibt wunderbar kühl, kann passieren, dass kommt nicht der Messias, sondern ein schönes Gefühl.“ (Ebd.) Mit diesem jiddisch klingenden Satz, der trotz lebendiger Erinnerung an die Shoah die Möglichkeit von Glück und Leben andeutet, endet der Roman.

Anders in der Gebirtig-Geschichte. In dieser kommt der Erfolgsautor Hermann Gebirtig nach 35-jährigem Exil in New York nach Wien zurück, lässt sich von der Stadt zur Versöhnung und Gutmütigkeit verführen und geht damit, in den Worten Bernhards, „in die Wiener Falle“. Gelockt ist er aus seiner Reserve und dem Entschluss, niemals wieder den Boden Österreichs zu betreten, durch Susanne Ressel, deren kommunistischer Vater mit Gebirtig im KZ Ebensee war und bei einer Bergwanderung den ehemaligen KZ-Aufseher Egger wiedererkannt hatte, den Schock aber mit dem Leben zahlen musste. Von Susanne erotisch angezogen (sonst schläft er immer nur mit polnischen Jüdinnen), willigt er ein, für einen Tag inkognito nach Wien zu fliegen, um im Prozess gegen Egger zu zeugen. Als aber der Leiter des Wiener Dokumentationsarchivs David Lebensart (als Vorbild dürfte Simon Wiesenthal gelten) im Cafe Prückel seinen „sieben verschwiegenen Freunden“ das Geheimnis der Rückkehr des weltberühmten Wiener Schriftstellers verrät, ist die Nachricht im Nu in der ganzen Stadt verbreitet, vom Büro des Bürgermeisters Purr zum Bundeskanzleramt. Vom Sekretär des „mehr an Sportangelegenheiten interessierten“ Kulturstadtrats Eugen Trnkas, Magister Wendelin Katzenbeisser angefeuert, entwickelt sich der Besuch Gebirtigs und der Prozess gegen Egger zur Farce mit tragischem Unterton. Katzenbeisser wittert sofort die Möglichkeit eines PR-Vorstoßes für die Stadt Wien, indem Gebirtig die goldene Medaille im Zeichen der – allerdings späten – Sühne und Versöhnung aufgenötigt werden soll. Dabei verfährt er Gebirtig gegenüber völlig pietäts- und rücksichtslos, bis Gebirtig endlich, nach einer Tramfahrt der Ringstraße entlang dem Charme der Stadt verfällt und plötzlich einwilligt, den ganzen Zirkus mitzumachen. Die von allen Medien gedeckte Pressekonferenz mit Gebirtig findet schließlich im Kaffeehaus statt, wie überhaupt im Roman das Kaffeehaus die bei Bernhard immer wieder diffamierte österreichische Presse als Raum der Öffentlichkeit ersetzt, in der Auseinandersetzungen

mit der nationalsozialistischen Vergangenheit stattfinden können. Vergessen sind frühere Alpträume über den sich rot färbenden Heldenplatz²⁴, als Gebirtig durch die Straßen seiner Kindheit läuft, erleichtert über das scheinbare Nachlassen des Alpdrucks – Susanne erzählt ihm aber, wie er in der Nacht geschrien hat²⁵ – neugierig und zur Versöhnung aufgelegt. Als er den Hermann („Heini“) Hofstätter trifft, der schon in den 30er Jahren dem im KZ verstorbenen Bruder Sigggi mit der Vernichtung durch die Nazis gedroht hatte, nimmt Gebirtig die ihm ausgestreckte Hand entgegen:

„Tja“, sagte Heini. „Das ist jetzt ein halbes Menschenalter her oder noch mehr. Man wird klüger. Nichts für ungut, Hermann.“ Er streckte ihm die Hand hin. „Also für meine Familie kann ich dir nicht gut die Hand geben“, murmelte Hermann. „Aber ich selbst...“ Und er nahm sie und ging in die Stadiongasse und dann zweimal ums Eck, und er stand vorm Haus Doblhofgasse 7-9. Wieder sah er auf ein Fenster hinauf. Der Himmel hatte sich vollends bedeckt. Viel hat sich verändert in Wien. Alles halb so schlimm für heutige Leute. Und in dem Haus befand sich keine Anwaltspraxis mehr. (S. 307)

Die Gespräche, die Gebirtig mit den ehemaligen Hausmeisterkindern und den Inhabern der Tabak-Trafik in der Florianigasse führt, erinnern an den fiktiven Monolog, den Schindel in seinem Essay *Mein Wien* mit anonymen Wienern führt. Im Roman sind die Leute nett und etwas schüchtern, beklagen sich über ihr eigenes Schicksal während des Krieges und nach dem Krieg und meiden jede konkrete Erinnerung an die „schrecklichen Zeiten“ (304), heißen den Zurückkehrenden willkommen und trinken auf sein Wohl ein Gläschen. Hermann Gebirtig wird aber ein böses Erwachen beschert, als beim Prozess gegen Eigler/Egger dessen Identität mit dem Schädelknacker von Ebensee von den Wiener Geschworenen doch abgestritten wird. Statt in Wien eine Wohnung zu kaufen, flieht er Hals über Kopf in sein New Yorker Exil und zu seinen polnischen Jüdinnen zurück – für ihn erweist sich die Rückkehr in seine ehemalige Heimat und die Versöhnung mit Wien als unmöglich.

Die doppelköpfigen Kinder des Doppeladlers

Die Spuren der Vergangenheit und das Thema der jüdischen Identität(en) ziehen sich auch durch die Gespräche und Reibereien der Wiener Kaffeehauszene in *Gebürtig*, wie die Namen von Wiener Cafés und Beisl sich als roter Faden durch den Roman ziehen. Kaum zufällig ist der Bräunerhof, das Stammcafé Bernhards, auch der Ort, wo Alexander Demant seine Notizen macht, und wo er deutsche (!) Zeitungen liest. Vor allem ist es aber der Ort, wo sich die „doppelköpfigen Lämmer“ treffen, wie es in den lyrischen Vignetten des Prologs heißt – die Kinder des habsburgischen Doppeladlers, Opferlämmer und ‚Unschuldslämmer‘ der Geschichte nebeneinander und auf einander angewiesen, in den österreichischen Farben abwechselnd bleichend und errötend, wobei ihr Blut den Tod als auch die Liebe und die Leidenschaft symbolisiert, die sie vereint – und trennt. In diesen Gesprächen und Beziehungen werden die unterschiedlichsten Varianten von jüdischen Identitäten und Verhältnissen zwischen Juden und Nicht-Juden durchspielt. Da gibt es an dem einen Ende die Verweigerung Paul Hirschfelds, sich als Jude zu

24 „Gestern habe ich geträumt, wie ich auf dem Heldenplatz schlittschuhlaufe, und rundherum steht der Haufen rotnäsiger Wiener und bewirft mich mit Eierhandgranaten, welche irgendwie in Schneebälle eingebacken sind. Andauernd explodieren sie in meiner Nähe, das Eis platzt auf, und alles färbt sich rot.“ (S. 145)

25 „'Geht's dir gut', fragte sie. 'Und wie.' 'Weil in der Nacht...' 'Oh, ich hab geschnarcht.' 'Gar nicht, Hermann. Geschrien. Schreist du oft?' Gebirtig schwieg. Sie umarmte ihn.“ (S. 320).

fühlen – Hanna Löwenstein wirft er paranoische „Antisemitenriechelei“ vor, während sie ihn als „Opportunisten“ bezeichnet: „Jud ist Jud“, sagte Hanna. „So ein Unsinn“, ärgerte sich Hirschfeld. „Das ist unsere selbstgebaute Verrücktheit. In erster Linie bin ich ein Mensch, dann Jude oder Eskimo oder Pangermane.“ „So hättest du es gern“, schnaubte Katz und leerte Pauls Wodka in sich hinein. Hirschfeld spitze den Mund: „Judeozentristen“ sagte er glatt zu Katz und Löwenstein.“ (S. 142) In der Mitte etwa befindet sich Danny Demant, der einerseits gegen Mascha auch den Spieß umdreht und ihr vorwirft, ihren jüdischen Ursprung wie einen Panzer und eine Waffe vor sich hinzuschieben, sich aber selbst ganz eindeutig als Jude empfindet: „Gegen Paul bin ich direkt ein Rabbi. Mir ist vertraut, wie er fühlt, aber ein Jude bleibt doch schließlich ein solcher.“ (S. 275) Seine jüdische Identität wird ihm auch in der Beziehung zu Christiane Kalteisen bewusst, die im geschichtslosen Jetzt lebt und einen 100-jährigen Mordfall mit den „Mordgeschichten“ (S. 261) in Katz' Manuskript vergleicht.

Emmanuel Katz, dessen traumatisierte Familie ihn gegen seinen Willen zum Autor macht, bildet im Roman eine Art Parallelfigur zu Danny Demant. Im Gegensatz zu Danny bewegt er sich vom Hass auf die sein Leben belastende Familie zum Autor der unversöhnlichen Geschichte Hermann Gebirtigs. Dazwischen hat er eine kurze Beziehung zu der 190 cm hohen Blondine Käthe Richter (!) aus Hamburg, die von Katz wegen seines „Rassenmerkmals“ (S. 137) erotisch angezogen ist, und deren Brüder Hans und Holger „semmelblonde Monster“ mit antisemitischen Vorurteilen sind (S. 134). Hier droht die Satire gängige Klischees zu verfestigen – denn diese sind nicht nur in der gegenseitigen Wahrnehmung der Figuren ein Thema, sondern werden auch vom Autor des Romans bestätigt. Insgesamt schneiden die Deutschen eher schlecht ab. Der aus Gewissensbissen philosemitische Konrad Sachs, als Kind vom SS-Freund seines Vaters „Prinz von Polen“ genannt, ist einerseits mit echtem Schuldgefühl ausgestattet, was ihm Alpträume beschert. Aber die Art und Weise, wie er mit der Schuld seines Vaters umgeht, ist wiederum von einer Sentimentalität charakterisiert, die ihm einen Anflug von Lächerlichkeit gibt. Der mit Sachs befreundete Hamburger Erfolgsregisseur Peter Adel hat seinen jüdischen Ursprung verschwiegen, um seine Karriere nicht zu gefährden und will nun *Die Ermittlung* von Peter Weiss als Erfolgsskandal inszenieren – seine Frau freut sich schon darauf, auf der Bühne in Strapsen herumzulaufen! Konrad Sachs' Frau Else liest *Die Ermittlung* im Ferienhaus auf Borkum beim gemütlichen Kaminfeuer – mit glattem und entspanntem Gesicht, wie Konrad beobachtet.²⁶ Durch die Darstellung der deutschen Protagonisten scheint Schindel somit Unterschiede auf ‚nationaler‘ und kultureller Ebene markieren zu wollen. Die (Nord-) Deutschen im Roman sind zwar insgesamt nicht schlimmer und auch nicht besser als die Österreicher, aber eben anders – vielleicht ist es vielmehr eine Frage des Stils?

Auf Figurenebene wird aber im Roman Schindels – in Bezug auf die Unterscheidung von Tätern und Opfern, Juden und Nicht-Juden und in Bezug auf den Umgang mit der Vergangenheit – eine Reihe von Differenzierungen gemacht. Diese beinhalten auch Nuancierungen, die als Voraussetzung für das gemeinsame Weiterleben ohne

26 „Else ahnte nichts von Konrads düsterem Geheimnis, aber vielleicht entströmte eben diesem Geheimnis ein Fluidum, das sie so anzog. Konrad jedenfalls spürte vage, dass der in ihm ruhende Prinz von Polen durchaus seinen eigenen Charme ausstrahlte, so dass sich sein etwas steifes Gemüt dadurch auflöckerte, gleichsam verflüssigte. Wer hat schon im Herzen ein lustiges Geschöpf, das zwischen Stacheldraht und Krematorium herumtollen konnte und dem sich Gottes Sonne keinen Augenblick verdunkelt hatte.“ (S. 60)

Verdrängung der Vergangenheit verstanden werden könnten. Wie bei Bernhard ist Wien, kontrastiert zur Provinz, der Ort, wo Vergangenheit, Zugehörigkeit und Heimatgefühl sozusagen zum chronotopischen Problem wird. Danny Demant, der sich nur in Wien zuhause fühlt, muss, wenn er die Straßen Wiens durchläuft, immer wieder die traumatische Vergangenheit neu durchleben. Die Geschichten seiner toten Verwandten sind ihm derart unauslöschlich in die Stadt als Text eingeschrieben, dass er sie hin und wieder auf der Straße sieht. Im Gegensatz zu Bernhards *Heldenplatz* gibt es aber im Roman Schindels die Möglichkeit nicht nur des Nebeneinander-, sondern auch des Miteinanderexistierens, nämlich in der heterotopischen Sphäre des Kaffeehauses, wenn auch die gläserne Wand in der Kommunikation zwischen Juden und Nicht-Juden nicht aufgehoben wird.

Trotz des sehr unterschiedlichen autobiographischen Ausgangspunkts der beiden Autoren teilt Schindel mit Bernhard die Ambivalenz Wien gegenüber. In *Mein Wien* versucht Schindel seine ambivalente Liebe zu dieser Stadt einzufangen, die als ein „nachblutender Witz“ charakterisiert wird.²⁷ Boshaftigkeit wird hier mit Gemütlichkeit gepflegt, der Antisemitismus als „familiär“²⁸ und als unpolitische Traditionspflege verkleinert, wodurch sich in der Verkleinerung die „Monstrosität in winzigen Witzteilchen“ akkumuliert und „sich den Einwohnern ein für alle Mal“ einflischt.²⁹ Die besondere Affinität zum Witz, zum Theater, zur Musik und zum Tod ist – so Schindel – allen Wienern gemeinsam, nur lässt sich allerdings über „ein Achterl“ darüber streiten, wer die echten Wiener sind, und aufgrund der unterschiedlichen geschichtlichen Erfahrungen will das gemeinsame Lachen nicht so recht gelingen: „Aber die seltsame Liebe der Herausgeschmissenen zu den Hinausschmeißern, wurzelt sie in dieser Heimeligkeit, in der Umarmung des wienerischen und des jüdischen Witzes, wobei bei diesem im Auge das Lächeln, bei jenem aber der Tod steht?“³⁰ Es lässt sich logisch nicht weiter auflösen als dieses Nebeneinander von Gefühlen und Tatsachen, wenn Schindel wie andere vor ihm versucht, von seinem Wien zu erzählen: „Von den kranken Kastanienbäumen, vom Flieder, von der Meierei im Prater, von den Kaffeehäusern, um die herum diese Stadt gebaut ist, von meiner Leopoldstadt, von den Solidaritäten und Verhaberungen, von den Kämpfen um mehr Gerechtigkeit und von den Intrigen um eine Gerechtigkeit, die eigene.“³¹ Und so erklärt er am Ende mit Bernhard, dass die Wiener „doch die böartigsten Leute der Welt“ sind, dass „Wien noch unter Narkose gefährlicher als das historische Chicago“ ist.³² Zwar ist der Tod in Wien mittlerweile „unblutig“³³, ein Mord auch gleich ein „Mordstheater“³⁴ und ein Witz – aber mit jedem Witz kommt auch die Vergangenheit zurück.

27 Robert Schindel: *Mein Wien*. In: Ders.: *Meine liebsten Feinde*, S. 23-32, hier S. 23.

28 Ebd., S. 26.

29 Ebd., S. 23.

30 Ebd., S. 26.

31 Ebd., S. 31f.

32 Ebd., S. 32.

33 Ebd.

34 Ebd., S. 29.