

Gerald Lind

Narrative Verschränkungen. Thomas Stangls Romane *Der einzige Ort* (2004), *Ihre Musik* (2006) und *Was kommt* (2009)

ÜBERKREUZUNGEN INTERSECTIONS

Verhandlungen kultureller, ethnischer, religiöser
und geschlechtlicher Identitäten in österreichischer
Literatur und Kultur

Negotiations of cultural, ethnic, religious,
and gender identities in modern Austrian
Literature and Culture

Einleitung

Thomas Stangls Romane *Der einzige Ort* (2004), *Ihre Musik* (2006) und *Was kommt* (2009) sind Teile eines ehrgeizigen literarischen Projektes: Mit narrativen Mitteln Einzel-Identitäten miteinander zu verschränken, subjektive, innere, äußere, reale, imaginäre, symbolische und historische Räume sich berühren, durchdringen, ineinanderübergehen zu lassen. Bei allen drei genannten Romanen wendet Stangl zu diesem Zwecke ein – wenn auch leicht variiertes –erzähltechnisch bemerkenswertes Verfahren an. Zwei Figuren, zwei Lebensläufe werden in einer narrativen Doppelhelixstruktur erzählt, jedoch nicht einfach parallel nach einer vom Rezipienten schnell erfassbaren Ordnung, sondern in verschieden langen, in Bezug auf die fokalisierte Figur nicht regelmäßig wechselnden Abschnitten, wobei zum Teil auch gleitende Fokalisierungen feststellbar sind und es je nach Roman verschieden akzentuierte Erzählinstanzen beziehungsweise Erzählerfiguren gibt, die wiederum auf einer metafikionalen Ebene über die Figuren, Räume und Konstruktionsweisen des Textes reflektieren können.

Dabei unterscheiden sich die drei Romane vom Sujet her deutlich. In *Der einzige Ort*, den in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts spielenden Geschichten der Afrikareisenden Alexander Gordon Laing und René Caillié, höhlt Stangl den kolonialen Blick, den *western gaze*, von innen aus. Er zeigt das Scheitern des schlussendlich im Außen bleibenden, die Weltwahrnehmung rationalisierenden offiziellen Repräsentanten einer Kolonialmacht, Laing, und das Überleben des in das Innen, auch in das eigene Innen, gelangenden, die Zwischenräume überbrückenden getarnten Reisenden, Caillié. In den darauf folgenden Texten, *Ihre Musik* und *Was*

ÜBERKREUZUNGEN
SIND ZUFINDEN

wien

konferenz

MALCA

Oktober 2010

kommt, wendet der Autor seinen Blick nach Österreich, aus Timbuktu wird Wien, doch der Blick bleibt ähnlich, richtet sich weiterhin auf *terrae incognitae*, auf das Fremde, Befremdliche, Entfremdete im vermeintlich Bekannten. In *Ihre Musik* werden die Identitäten von Mutter und Tochter, Emilia und Dora Degen, die in einer Wohnung in der Gedächtnislandschaft der Wiener Leopoldstadt miteinander leben, über- und ineinandergelegt. Es ist die Geschichte einer Entfremdung auf engstem Raum, auf nicht auflös- und abgrenzbarem Familien-Terrain. In seinem bislang letzten Roman, *Was kommt*, verbindet Stangl dann auf der in der österreichischen Literatur der letzten zwei Jahrzehnte nicht oft gebrauchten Folie des Austrofaschismus die Jugendgeschichte von Emilia Degen mit der Figur des übergewichtigen Gymnasiasten und Vollwaisen Andreas Bichler, der im Wien der 1970er Jahre eine Außenseiterexistenz führt. Über die Zeiten hinweg werden Parallelen der Lebensgeschichten sichtbar, die sich bisweilen aus politischen Oppositionen ergeben können.

Der Vortrag fokussiert nun die Erzählstrategien in Stangls bisherigen Romanen, wobei vor allem auf Fragen der Dialogizität beziehungsweise narrativen Verschränkung eingegangen wird, und möchte diskursive Kontexte, von der Romantik bis zur Postmoderne, sowie damit zusammenhängend das philosophische Programm von Stangls Schreiben herauspräparieren.¹

¹ Vgl. dazu auch meine für das Buchmagazin des Literaturhauses Wien geschriebenen Rezensionen zu Stangls *Ihre Musik*, Gerald Lind: Thomas Stangl: „Ihre Musik“. http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/Stangl_ihremusik/ [Einges. 19. 5. 2010], und *Was kommt*, Gerald Lind: Thomas Stangl: Was kommt. http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/Stangl_Waskommt/ [Einges. 19.5. 2010].

1. Dialogizität/Verschränkung

Der russische Literaturtheoretiker Michail Bachtin beschreibt in seiner Theorie und Typologie des Romans „Das Wort im Roman“ ein Phänomen von Prosatexten, das er als „Zone des Helden“ definiert. Bachtin geht dabei von seiner Theorie sozialer Redeweisen aus, wonach Romanfiguren mit ihrer einzelnen Stimme bestimmten gesellschaftlichen Gruppen zugeordnet werden können, die sich durch ihre spezifischen Redeweisen voneinander unterscheiden. Diese soziale Redeweise, die in die einzelnen Stimmen der Figuren eingelagert ist, geht mit bestimmten Schreibweisen des Autors einher, welche die Figur im textuellen Raum charakterisieren. Gleichzeitig aber verschwimmen die Trennlinien zwischen der Zone des Helden, also jenem Stil, jener Redeweise, die typisch für eine Figur ist, der Erzählweise und „verbal-ideologischen“ Positionierung des „fiktive[n] Autor[s]“² und dem Prosastil des realen Romanciers. Für diesen Umstand, für diese „Grau-Zonen“ der Helden verwendet Bachtin den Begriff der „hybride[n] Konstruktionen“, in diesen Zonen, schreibt Bachtin, „spielt sich der Dialog zwischen dem Autor und seinen Helden ab“.³

Dieser Dialog zwischen dem, wie ich ihn hier auffasse, fiktiven und nicht realen Autor, bei Thomas Stangl würde man in narratologischer Terminologie je nach Blickweise und Roman von einer homo- oder heterodiegetischen, vage personalisierten Erzählerfigur sprechen, und den intern fokalisierten Figuren wird beispielsweise in *Der einzige Ort* auch auf der (meta-)

² Michail M. Bachtin: Das Wort im Roman. In: ders.: Die Ästhetik des Worts. Hg. u. eingel. v. Rainer Gröbel. A. d. Russ. v. R. Gröbel u. S. Reese. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979 (edition suhrkamp 967). S. 154–300, S. 202.

³ Ebenda, S. 209.

narrativen Ebene deutlich gemacht. Über bewusste Hinweise auf Divergenzen zwischen den überlieferten Dokumenten der realen Figuren und dem fiktionalen Auffüllen der Leerstellen dieser Selbstnarrationen wird der Dialog der Erzählerfigur, die – wie am Ende des Romans deutlich wird – ein Schriftsteller ist, mit seinen Figuren deutlich, zum Beispiel im Schlusssatz der Beschreibung der Interaktion von René Caillié mit einem Mann der westafrikanischen Ethnie der Bozo: „Er vergißt die Begegnung sofort, nirgendwo in den drei Bänden seiner *Voyage* [...] ist auch nur das Wort Bozo erwähnt.“⁴

Dialogizität spielt bei Stangl aber vor allem auf der Hauptfiguren-Ebene eine zentrale Rolle, denn: seine Figurennarrative korrespondieren. Sie stehen manchmal sehr offenkundig – wie Mutter und Tochter in *Ihre Musik* –, mal sehr vage – wie der Waisenjunge im Wien der 70er Jahre und die junge Frau in den 30er Jahren in *Was kommt* –, mal vage und direkt – wie in *Der einzige Ort* – miteinander in Verbindung. Es besteht nämlich eine von der Zone des Helden über das Autor- oder Erzählerwort wieder zur Zone des anderen Helden führende Dialogizität zwischen den Figuren, welche die Räume und Zeiten zusammenführt. Stangl geht es in allen seinen bisherigen Romanen um diese Verschränkungen, um die Dialogizität von Lebenswegen, er will aufzeigen, wie Figuren ineinander übergehen, will die binären Oppositionen, als welche beispielsweise Alexander Gordon Laing und René Caillié in *Der einzige Ort* auf den ersten Blick aufgefasst werden könnten, destabilisieren. Aus dieser Perspektive ist seine zunächst so dekonstruktivistisch wirkende

⁴ Thomas Stangl: *Der einzige Ort*. München: btb 2006. S. 389.

Erzählweise ein Versuch der Kontingenzreduktion, der Zusammenführung des vermeintlich Autonomen.

Die Dialogizität zwischen den Figuren, ihre Verbindung mit einander, wird besonders lesbar in Räumen der Verletzung, der Wunde, des Schnittes, der Trauer, des Leides, des Schmerzes, der Krankheit, des Fiebers. Es ist also der Körper – oder die Körperlichkeit beziehungsweise Leiblichkeit –, welcher in Stangls Texten zum Repräsentationsmedium der Figurenverschränkungen wird.

Das Körperliche ist bei Stangl häufig das Andere, der eigene Körper ist fremd, stumpf, getrennt vom Selbst; gleichzeitig ist der Körper ein Ort für das Extreme. Die Figuren leiden unter ihrer Körperlichkeit, beobachten die Veränderungen und Merkmale ihrer Leiber, ihrer Augen, ihrer Haut, ihrer Zähne und Zehen, fühlen sich beinahe erdrückt von der herrschenden Materialität. Paradigmatisch hierfür ist eine Szene zwischen Emilia Degen und dem zukünftigen Vater ihrer Tochter in *Was kommt*:

Mach mich tot, hört sie sich sagen, fick mich, hol mich rüber, aber sie weiß nicht, welche Stimme in ihr hochkommt. Der Zigaretteneschmack in ihrem Mund, der Zigaretteneschmack aus dem Mund des Mannes, der immer wieder ihren Mund küsst, wird überdeckt von einem anderen Geruch, scharf und herb, in den ihr eigener Geruch hineinsickert, ihr eigener Geruch wird ihr so fremd wie der Männerkörper über ihr, der eben zum Körper des Vaters ihrer Tochter wird.⁵

⁵ Thomas Stangl: *Was kommt*. Graz, Wien: Droschl 2009. S. 169–170.

Diese Nicht-Sinnlichkeit und tiefere Nicht-Dialogizität innerhalb einer oberflächlichen, körperlichen Verschränkung sowie die klassische Verbindung von Eros und Tod werden in die Beziehung von Emilia Degen zu ihrer Tochter eingehen, wird das in *Ihre Musik* beschriebene Verhältnis der beiden bestimmen, bevor die Kontinuität dieser Entfremdung in *Was kommt* erzählt wurde. Die Erkrankung Doras an Multipler Sklerose führt so nicht zu einer Annäherung an ihre Mutter Emilia, mit der sie in einer Wohnung am Karmelitermarkt in der Leopoldstadt wohnt. Vielmehr schiebt die Krankheit ihren Körper zwischen Mutter und Tochter, vergrößert die Distanz innerhalb der Nähe zwischen den beiden. An einer Stelle in *Ihre Musik* heißt es, und es ist kein Zufall, dass diese Passage zu den, bleibt man in Bachtins Terminologie, Zonen von Dora, Emilia und der Autorstimme, das heißt Erzählerfigur, gehören könnte, auch wenn eine Dominanz von Doras, der Tochter, Perspektive erkennbar ist:

Tochter und Mutter sind spielerisch ineinander übergegangen und in der Gestalt der anderen zerstörter als diese selbst es je sein konnte, sie ist älter als ihre Mutter; und ihre Mutter will nichts und tut nichts und fühlt dieses Nichts wie sie es selbst nie gespürt hat, sie gehen wieder auseinander und können sich wünschen, die andere zu hassen, von der sie angesteckt sind und die sie angesteckt haben.⁶

Diese untrennbare, dialogische Opposition geht über den Tod hinaus, ja, entkategorisiert Tod und Leben, und so ist in manchen Passagen des Romans nicht klar, ob Dora noch lebt oder schon verstorben ist. Das tut für diese

⁶ Thomas Stangl: *Ihre Musik*. Graz, Wien: Droschl 2006. S. 155.

Ebene des Lebens, des Todes oder Tot-Seins nichts zur Sache, in Emilias Welt ist ihre Tochter noch da, ist die Tür zu ihrem Zimmer immer noch geschlossen, ist die außersprachliche, außerkörperliche Kontra-Präsenz Doras im gemeinsamen privaten Raum, in der Wohnung, nach wie vor spürbar.

2. Diskursive Kontexte

Die oben angesprochene und vor allem dann auch in *Was kommt* wichtige Verflüssigung, im Wortsinne also Liquidierung der Übergänge zwischen Leben und Tod, zwischen dem Realen und dem Imaginären, und die so erfolgende Einführung einer nicht-stofflichen Realität verweist auf ein Kippen der Texte in das Übernatürliche. Aber Stangl banalisiert übernatürliche Phänomene nicht, im Gegenteil, er verdichtet sie, er verfeinert sie, er poetisiert sie. Er tut das also nicht auf so dem Effekt ergebene Weise wie manche *gothic novel*, wie mancher romantische Schauerroman um 1800, auch wenn diese Aspekte in Stangls Romanen durchaus als Anknüpfungen an die Romantik gelesen werden könnten.

So wird Andreas Bichler in *Was kommt* in einer möglichen Lesart zu einem Wiedergänger, heißt es doch – neben anderen Anspielungen – gegen Ende dieses Romans: „[M]an kann sogar den eigenen Tod auf beliebige andere übertragen, betrachten und genießen und ihn, wie das Ende eines Buches, wieder vergessen. Vielleicht macht es keinen Unterschied mehr, ob er lebt oder tot ist.“⁷ In der romantischen Literatur sind Revenants gängige Figuren, zum Beispiel in E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*, wie auch das

⁷ Stangl: Was kommt, S. 174.

Einbrechen des Unerklärlichen, des Dunklen, den Firnis der Realität ablösenden Geschehnissen in Hoffmanns *Nachtstücken* von großer Relevanz ist. Hoffmann wie Stangl lassen in ihren Texten meist mehrere Lesarten offen und stellen sich so gegen eine Privilegierung des Kognitiven, des Diskursiven, der Vernunft vor dem Emotionalen, vor dem Gefühlten, Erspürten, Erahten.

In dieser Kritik an der homogenisierenden Vernunft, die eben schon in der Romantik als Reaktion auf die Aufklärung formuliert wurde, spricht Stangl die Angst vor dem unbändigen Wuchern des Diskurses an, die, wie Michel Foucault in *Die Ordnung des Diskurses* schreibt, dazu geführt hat, „daß in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird“.⁸ Foucaults Beschreibung dieser Angst, dieser Unruhe liest sich wie ein Themen-Katalog der bisher erschienenen drei Romane von Thomas Stangl:

Unruhe angesichts jener vergänglichen Existenz, die zweifellos dem Verschwinden geweiht ist, aber nach einer Zeitlichkeit, die nicht die unsere ist; Unruhe, die unter jener alltäglichen und unscheinbaren Tätigkeit nicht genau vorstellbarer Mächte und Gefahren zu verspüren ist; verdächtige Unruhe von Kämpfen, Siegen, Verletzungen, Überwältigungen und Knechtschaften in so vielen Wörtern, deren Rauheiten sich seit langem abgeschliffen haben.⁹

Foucault will die Kontinuität und Einheit in den Vorstellungen von Geschichte aufbrechen, er denkt die Diskurs-Geschichte/n nicht teleologisch

⁸ Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. A. d. Frz. v. Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Frankfurt/Main: Fischer 2010. S. 10–11.

⁹ Ebenda, S. 10.

und von ihrem Ausgang her, sondern fokussiert die Kontingenz und fordert in der *Archäologie des Wissens* ein „Denken der Diskontinuität [...] (Schwelle, Bruch, Einschnitt, Wechsel, Transformation)“, das von der akademischen Geschichtswissenschaft laut Foucault abgelehnt, aber von Philosophie und Literatur angestrebt wird:

Alles in allem scheint die Geschichte des Denkens, der Erkenntnisse, der Philosophie, der Literatur die Brüche zu vervielfachen und alles Sträuben der Diskontinuität zu suchen, während die eigentliche Geschichte, kurzum die Geschichte zu Gunsten der nichtlabilen Strukturen das Hereinbrechen der Ereignisse auszulöschen scheint.¹⁰

Stangl sucht die Brüche, die Einschnitte und Schwellen, aber er sucht sie nicht nur in großen geschichtsphilosophischen, antihegelianischen Entwürfen, sondern in einer mikroskopisch genauen Analyse des Individuums, dessen Einheit er – Dialogizität der Figuren – gleichzeitig aufbrechen will. Der große zeithistorische Kontext, das Zeitalter des Kolonialismus oder der Austrofaschismus der 1930er Jahre, wird von Stangl zwar in seinen Figuren reflektiert, er bürstet mit ihnen tatsächlich, wie Walter Benjamin fordert, „die Geschichte gegen den Strich“,¹¹ aber indem er das Private, das Gefühlte, die Angst und den Schmerz, die Schwelle und den Bruch im Persönlichen privilegiert, den Blick auf das wunde Detail oder das Detail der Wunde legt, und so die ungehörten Stimmen vernehmbar macht.

¹⁰ Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. A. d. Frz. v. Ulrich Köppen. Suhrkamp: Frankfurt/Main 1981 (stb wissenschaft 356). S. 13.

¹¹ Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*. In: ders.: *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften 1. Ausgew. von Siegfried Unseld. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977 (stb 345). S. 251–261, S. 254.

Von dieser Akzentverschiebung abgesehen ist aber das übergeordnete philosophische Konzept Stangls in der Tradition des Foucault'schen Denkens: im Hinblick auf die Kritik an Kontinuität und zivilisatorischem Fortschritt; in Bezug auf die Infragestellung der diskursiven Grenzziehungen der seit der Aufklärung vonstatten gehenden Säkularisierung und Verwissenschaftlichung, deren „diskursive ‚Polizei‘“¹² die Angst vor dem Unerklärbaren, dem Nicht-Vernünftigen und dem Nicht-Verstehbaren, das oft dem wie auch immer gearteten Fremden zugeschrieben wird, zu unterdrücken sucht. In einer Passage in *Der einzige Ort* formuliert Stangl aus diesem Denken heraus sein schriftstellerisches Programm:

Aus der unklaren Gegenwart nicht die Vernunft, nicht das, was über die Fremde denkbar erschienen ist und was sie vereinnehmbar machte, rekonstruieren, sondern nur die verborgene Angst, die sich (im Fabulieren, in der Gewalt oder im Anschein der Wissenschaft) äußerte; die verborgene Lust, vor und in diesen Äußerungen. Als könnte man sie erst nun, da einem der Boden unter den Füßen abhanden gekommen ist, verstehen: die unvorstellbare Möglichkeit, man stünde selbst nicht im Zentrum der Welt oder an der Spitze der Zeit, immer gäbe es andere Orte, wo alles, was man für wahr und gesichert hielt, nichts bedeutete; wo man glaubte, man könnte, in seinem eigenen Zeitmaß lebend, den Fortschritt der Europäer ignorieren, ihrem Blick souverän ausweichen, aus purem Desinteresse nichts bestätigen und nichts widerlegen, was diese an Wissen und Fähigkeiten vor sich her trugen [...].¹³

¹² Foucault: Die Ordnung des Diskurses, S. 25.

¹³ Stangl: Der einzige Ort, S. 198.

In seiner Bloßlegung der asymmetrisch verlaufenden Machtlinien, der Relativierung von Zentrum-Peripherie-Dichotomien, der Dezentrierung, der Vernunft- als Logozentrismuskritik und dem antiimperialistischen, antihegemonialen Gestus ist Stangl Foucault, aber auch Jacques Derrida und dem Dekonstruktivismus sowie in gewissem Sinne auch Roland Barthes und seiner Mythologie nahe, alles Denker, die sich kein modisches Theorie-Etikett verpassen ließen, auch wenn vielleicht das zugegebenermaßen sehr schwammige der Postmoderne zutreffend ist. Als postmodern kann man aufgrund der genannten Merkmale sicher auch Stangls Schreiben bezeichnen, auch was die Verarbeitung von verschiedenen Quellen in seinen Texten betrifft.

Foucault, Barthes und Derrida ersetzen ein Denken des Ursprungs durch Begriffe wie Regelmäßigkeit, Serie, Wiederholung. Ein Text ist deshalb, laut Barthes in einem berühmten Satz, „ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“¹⁴ Thomas Stangl macht in *Der einzige Ort* sehr deutlich, dass er von einer ähnlichen Auffassung ausgeht, dass er seinen Roman als eine Fortschreibung sieht, sein Schreiben als eine Wiedererzählung früherer Beschreibungen und Zugänge zu jener Region Westafrikas auffasst, dass sein Text auch von mündlich tradierten Geschichtsmynthen und antiken Reiseberichten abhebt, dass *Der einzige Ort* eine Fortschreibung uralter narrativer Formate ist:

Die erzählerischen Gesetzmäßigkeiten, denen Reisen ans Ende der Welt folgen müssen, sind vielleicht Rückstände

¹⁴ Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis (u. a.) (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000 (Univ.-Bibl. 18058). S. 185–193, hier S. 190.

halb vergessener magischer Rituale, und jede der Reisen stellt die Wiederholung und Variation früherer Reisen dar; das Wirkliche folgt nur (bis zur Ermüdung) durch die Geschichte hindurch diesen Gesetzen.¹⁵

Schlussfolgerungen

In *Was kommt* lässt Thomas Stangl den Geschichtelehrer Emilia Degens in den 1930er Jahren im titelgebenden Zitat sagen: „Geschichte heißt nicht, all das ist aus und vorbei, [...] Geschichte heißt, das kommt erst.“¹⁶ In Stangls Romanen wird das, was kommt, dem Leser über Prolepsen, das heißt Vorwegnahmen, meist schon ziemlich zu Beginn mitgeteilt. Der Prozess der Naturalisierung, der Aneignung der Texte erfolgt aus einem Wissen über ein den Figurennarrativen vorgängig eingeschriebenes, cum grano salis negativ deutbares Ende. So verschiebt sich das Augenmerk des Rezipienten vom Interesse am Ausgang der Texte auf den Prozess der dialogisch dargestellten negativen Teleologien, auf die vor allem über das Körperliche medialisierte Dialogizität zwischen den Hauptfiguren. Bei einer solchen Lektüre werden Verbindungslinien sichtbar, die auch auf der Folie eines von der Romantik bis zur Postmoderne reichenden kritischen Diskurses zu Rationalisierungsstrategien gelesen werden können. Stangls Erzählstrategie ist deshalb mit seinem philosophischen Programm verschränkt, die Destabilisierung der Subjektgrenzen wie der Grenzen der Vernunft erfolgt über eine Plotstruktur, die aus sich wechselseitig symbolisch aufladenden und narrativ miteinander verschränkten Figurenbiographien besteht.

¹⁵ Stangl: Der einzige Ort, S. 13.

¹⁶ Stangl: Was kommt, S. 153.