

VERSCHWIEGENES ICH

Vom Un-Ausdrücklichen in
autobiographischen Texten

herausgegeben von

Bärbel Götz, Ortrud Gutjahr
und Irmgard Roebeling



Centaurus-Verlagsgesellschaft
Pfaffenweiler 1993

Ein Denkmal wird beerdigt

Die Büste des Kaisers von Joseph Roth

Daß Personendenkmäler weniger Individuen als vielmehr komplexe Sinnzusammenhänge repräsentieren, haben die Umwälzungen im Ostblock augenfällig gemacht: Die ersten Aktionen nach dem gescheiterten Putsch in der ehemaligen Sowjetunion im August 1991 galten Denkmälern. Demonstrativ stürzte man in Moskau die kolossale Bronzestatue des Gründers der sowjetischen Geheimpolizei, Feliks Dserschinski - eine symbolische Handlung, durch die der Wille zur Beseitigung dessen zum Ausdruck kam, wofür diese Figur stand, nämlich der überwachenden und strafenden Macht eines totalitären Apparats.

Um das Ende eines Denkmals geht es auch in Joseph Roths Erzählung *Die Büste des Kaisers*. Auch in ihr ist das Denkmal Zeichen und Sinnbild für einen allgemeinen Mythos, hinter dem jedoch ein zweiter, ein "persönlicher Mythos" des Autors Joseph Roth erkennbar wird. Diesem Doppelaspekt einer verborgenen autobiographischen Rede, eines *verschwiegenen Ich* hinter der manifesten Schicht der erzählten Geschichte gilt die folgende Deutung.¹

I Die Erzählung um ein Denkmal

"Im früheren Ostgalizien, im heutigen Polen, sehr ferne der einzigen Eisenbahnlinie, die Przemysl und Brody verbindet, liegt das Dörfchen Lopatyny, von dem ich im Folgenden eine merkwürdige Geschichte zu erzählen gedenke." (V 655)² So beginnt jene in der Tat sehr merkwürdige Geschichte, die Joseph Roth 1934 im Exil in Paris zunächst in französischer, 1935 dann im *Pariser Tageblatt* in deut-

1 Der Quadriga, die an der Universität Freiburg in den Siebzigerjahren das Gespräch zwischen Psychoanalytikern und Literaturwissenschaftlern initiiert hat - Wolfram Mauser sowie Johannes Cremerius, Carl Pietzcker und Frederick Wyatt -, danke ich für alle kritischen und anregenden Gespräche seither; wie immer gilt besonderer Dank Maria Deppermann.

2 Die Werke Joseph Roths werden zitiert nach: Werkausgabe in 6 Bdn. Hg. von Fritz Hackert und Klaus Westermann. Köln 1989-1991 (Band römische, Seiten arabische Ziffern).

scher Sprache veröffentlicht hat. Sie handelt vom Grafen Morstin, der die vor seinem Schloßchen stehende Büste Kaiser Franz Josephs I. feierlich beerdigt, als die politischen Machthaber nach dem Ersten Weltkrieg ihm dieses Denkmal verbieten. Auf einige Vorbemerkungen legt der Erzähler großen Wert:

Mögen die Leser freundlicherweise dem Erzähler nachsehen, daß er den Tatsachen, die er mitzuteilen hat, eine historisch-politische Erläuterung vorausschickt. Die un-natürlichen Launen, welche die Weltgeschichte in der letzten Zeit gezeigt hat, zwingen ihn zu dieser Erläuterung. Denn die Jüngeren unter seinen Lesern bedürfen vielleicht der Erklärung, daß ein Teil des Gebietes im Osten, das heute [1934] zur polnischen Republik gehört, bis zum Ende des großen Krieges, den man den Weltkrieg nennt, eines der vielen Kronländer der alten österreichisch-ungarischen Monarchie gewesen ist. (V 655)

Franz Xaver Graf Morstin ist, aller Marginalität von Wohnort und gesellschaftlicher Bedeutung zum Trotz, Prototyp des alten Österreichers. Geburt (nach Polen eingewanderte italienische Ahnen) und Haltung (weltoffen und kosmopolitisch) kennzeichnen ihn als *übernationalen* Europäer. Und der Erzähler macht keinen Hehl daraus, daß das für ihn das ideale Gegenbild zum verhaßten Nationalisten darstellt. Die k.u.k. Monarchie als 'Heimat' ist für Morstin weniger ein geographischer als vielmehr ein emotionaler Ort.³ Sie wird als Mikrokosmos geschildert, der die verschiedensten Sprachen und Überzeugungen zu vereinen vermag, ohne die individuellen Besonderheiten seiner Bürger zu nivellieren oder gar zu unterdrücken. Diese idealisierende Einschätzung der Habsburgermonarchie kann man als Roths spätem Traum, als das Festhalten an einem 'Mythos' bezeichnen, was insbesondere die Werke seiner letzten Jahre prägt. Begreiflich wird solche Position vor dem Hintergrund seines Hasses gegen Hitlers Nationalsozialismus, aber auch, wie sich zeigen wird, vor dem Hintergrund seiner persönlichen Geschichte. Was der Erzähler an der Monarchie rühmt, verkörpert das Dorf Lopatyny mit dem Grafen als oberster Instanz im Kleinen. Es ist der Topos des Dorfes als Welt, der hier anklingt. Offiziell hat Morstin kein Amt, dennoch regelt er wie selbstverständlich die Belange der Bewohner zu deren Wohl - bis hin zum altherkömmlichen Ritual, nach dem die Bettler freitags ihre Almosen vor seinem Haus in Empfang nehmen. Morstins "herrschaftliche Wohltätigkeit", die zwei Sekretäre und drei Schreiber ernährt,

3 Zum Begriff der Heimat bei Roth vgl. Klaus Bohnen: Flucht in die 'Heimat'. Zu den Erzählungen Joseph Roths. In: Text und Kontext 13.2 (1986), S. 320-334. Bohnen unterscheidet in Roths Werk einen "lebensgeschichtlichen Heimatbegriff", "Heimat als reflektierten Ordnungsbegriff", "Heimat als private Revolte" und "Heimat als Sprache" (S. 331f.). Vgl. auch W. G. Sebald: Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur. Salzburg und Wien 1991, S. 104-117.

steht unter einem Doppelaspekt: "es war als dankte er [Morstin, U.R.] den Bettlern, die ihm dankten; als tauschten Geber und Nehmer Dankbarkeit aus." (V 658)

Der Erzähler begründet das gräfliche Ethos mit dem ungeschriebenen Gesetz nobler Familien, deren einstige Rolle als Herrscher sich in Pflicht und Verantwortung verwandelt habe: das bewahre sie vor Müßiggang und Langeweile und gebe ihrem Leben Inhalt. Nicht nur brauche das Dorf seinen Grafen, auch er brauche das Volk zu seiner Legitimierung. Diese doppelte Abhängigkeit garantiere das Funktionieren der Dorfgemeinschaft - kritisch würden wir heute hinzufügen: die Beibehaltung von Macht.

Solche kritische Sicht ist dem Erzähler freilich fremd. Er schildert das Provinz-nest Lopatyny als 'heile Welt', die, scheinbar allen Interessen gerecht werdend, reibungslos sich selbst verwaltet. Ganz offenkundig formuliert er dabei auch Vorstellungen, die man als patriarchalischen Habitus der Ideologie des aufgeklärten Adels deuten kann. Morstins "Protektion, Güte und Gerechtigkeit" werden nicht etwa als Resultat bewußter Entscheidung, sondern als von seinen Vorfahren ererbte und in seinem "Unterbewußtsein" weiterwirkende Kräfte (V 659) verstanden.

Was für das Dorf der Graf, ist für jenen der Kaiser: eine un hinterfragbare Instanz, die für eine gleichsam letzte göttliche Ordnung steht. Das Kaiserdenkmal vor seinem Wohnsitz bezeugt Morstins unerschütterlichen Glauben an die Monarchie, und zwar über den Untergang hinaus. Ein Bauernjunge hat die Büste zur Erinnerung an ein Kaisermanöver, bei dem Franz Joseph I. im Schloßchen des Grafen logierte, geschaffen. Als der Erste Weltkrieg ausbricht und der Graf einrücken muß, wird sie im Keller verwahrt.

Während der erste Teil von Roths Erzählung dieser Vorgeschichte gilt, gestaltet der zweite den Abgang auf das Denkmal und mit ihm auf die Monarchie: Erzählt wird, wie der Graf nach dem Ersten Weltkrieg in das winterliche, nunmehr polnische Lopatyny zurückkehrt, er sich dort aber nicht mehr heimisch fühlen kann. Er sucht eine neue Bleibe in der Schweiz, die als unkriegerisches Land inneren Frieden verspricht. Dort jedoch passiert eben jenes 'unerhörte' Ereignis, das ihn die moderne westliche Zivilisation hassen lehrt. In einer *American Bar* in Zürich stößt er auf eine Gruppe von Leuten, die für ihn alles Abstoßende der neuen Zeit verkörpern: "eine Auslese jener Art von Menschen, die das Erbe der untergegangenen Welt vorläufig verwalteten, um es ein paar Jahre später an die noch moderneren und mörderischen Erben mit Gewinn abzugeben." (V 665) Diese modernen Großstadttypen der 'roaring twenties', wie sie in den sozialkritischen Romanen von Döblin oder Heinrich Mann, in den Bildern der Spätexpressionisten dieser Zeit,

etwa von George Grosz und Otto Dix, angeprangert wurden, kommen Morstin wie Aasgeier vor, die auf sein Ende lauern. Die Bargesellschaft erscheint als ein veritables Gruselkabinett aus

wüdelosen Greisen (betört von kurzgeschürzten Mannequins) [...], aus Stubenmädchen, die ihren freien Tag feierten, aus Bardamen, die den Erlös für den Champagner und den eigenen Körper mit den Kellnern teilten, aus nichtsnutzigen Stutzern, die mit Frauen und Devisen handelten, breit wattierte Schultern trugen und flatternde Hosen, die wie Weiberröcke aussahen, ekelhaften Maklern, die Häuser, Läden, Staatsbürgerschaften, Reisepässe, Konzessionen, gute Ehepartien, Taufscheine, Glaubensbekenntnisse, Adelstitel, Adoptionen, Bordelle und geschmuggelte Zigaretten vermittelten. Es war die Gesellschaft, die in allen Hauptstädten der allgemein besiegten europäischen Welt, unwiderruflich entschlossen, vom Leichenfraß zu leben, mit satten und dennoch unersättlichen Mäulern das Vergangene lästerte, die Gegenwart ausbeutete und das Zukünftige preisend verkündete. Dies waren nach dem Weltkrieg die Herren der Welt. [...] Um den Sieg dieser Menschen vorzubereiten, waren Hunderttausende unter Qualen gestorben - und Hunderte durchaus ehrlicher Sittenprediger hatten den Untergang der Monarchie vorbereitet, ihren Zerfall herbeigesehnt und die Befreiung der Nationen! Nun aber, siehe da: auf dem Grabe der alten Welt und rings um die Wiegen der neugeborenen Nationen und Sezessionsstaaten tanzten die Gespenster der nächtlichen *American Bar*. (V 665f.)

Und als bedürfte es noch eines sichtbaren Beweises für ihre Schamlosigkeit, muß Morstin zu seinem Entsetzen miterleben, wie ein russischer Bankier aus ihrer Mitte sich die Krone der Habsburger auf den Kopf setzt und damit tanzt. Jeden Abend, so erfährt der Graf, komme dieser Mensch mit einer anderen Krone - einer Kopie selbstverständlich -, die er auf seinem kahlköpfigen Schädel dem Gelächter preisgebe. Dem Grafen ist das ein geradezu unvorstellbares Sakrileg, wie für jeden Gläubigen die Verletzung eines Heiligtums. Bis ins Innerste seiner Seele getroffen gerät er in einen unbändigen Zorn, der "über die Grenzen seiner Persönlichkeit schäumt". Er verliert die Contenance: "zum erstenmal in seinem Leben [wird er] lächerlich und kindisch" (V 667) und zieht mit Sektflasche und Syphon, schlagend und spritzend, gegen diese ganze marode Gesellschaft zu Felde, was schließlich in einer grandiosen Prügelei endet.

Am Tage nach dem Zusammenstoß mit dieser wie in einem Zerrspiegel eingefangenen modernen Zivilisation, in der alles hohl, respektlos und geldbesessen ist, kehrt der Graf nach Lopatyny zurück. Dort gelingt es ihm beinahe, die alte "natürliche Ordnung" (III 194) wiederherzustellen. Und als wolle er noch einmal alles Vergangene vor Augen führen, läßt Morstin die Büste des Kaisers wieder aufstellen. So,

als hätte es keinen Krieg gegeben - als gäbe es keine neue polnische Republik - als ruhte der alte Kaiser nicht in der Kapuzinergruft [...]: zog jeder Bauer [...] den Hut,

und jeder Jude, der mit seinem Päckchen vorbeizog, murmelte das, was der fromme Jude zu sagen hat beim Anblick eines Kaisers. Und die unscheinbare Büste, hergestellt in billigem Sandstein, von der unbeholfenen Hand eines Bauernjungen, die Büste im alten Waffenrock des toten Kaisers, mit Sternen, Abzeichen, goldenem Vlies, festgehalten im Stein, so wie das kindliche Auge des Burschen den Kaiser gesehen und geliebt hatte, gewann mit der Zeit auch einen besonderen, einen ganz eigenen künstlerischen Wert - selbst in den Augen des Grafen Morstin [...] Wind und Wetter arbeiteten, wie mit künstlerischem Bewußtsein, an dem naiven Stein. Es war, als arbeiteten auch Verehrung und Erinnerung an diesem Standbild [...]. (V 670f.)

Morstin versucht, die historischen Tatsachen zu ignorieren, die Zeit zurückzudrehen. Nicht nur stellt er das Denkmal wieder auf, er trägt schließlich auch seine alte Dragoneruniform mit allen Abzeichen und Ehrungen wieder. Diese Realitätsverleugnung, die skurrile, ja geradezu pathologische Züge trägt, bedeutet für das Dorf die Restitution der altvertrauten Ordnung. Den neuen Machthabern muß sie natürlich suspekt erscheinen, und so findet der Zauber ein Ende, als eines Tages ein Inspekteur aus dem ehemaligen Lemberg anreist und den Befehl erteilt, die Büste zu entfernen.

Zum erstenmal befand sich also der Graf im offenen Konflikt mit der neuen Macht, deren Dasein er bis dahin kaum zur Kenntnis genommen hatte. Er sah ein, daß er zu schwach war, sich gegen sie aufzulehnen. Er erinnerte sich an die nächtliche Szene in der Zürcher *American Bar*. Ach! Es hatte keinen Sinn mehr, die Augen vor der neuen Welt der Republiken, der neuen Welt der Bankiers und Kronenträger, der neuen [...] Herrscher der Welt zu schließen. Man mußte die alte Welt begraben. Aber man mußte sie würdig begraben. (V 673)

Er beschließt die feierliche Bestattung der Büste. An ihr nimmt das ganze Dorf, der ganze dort lebende 'Mikrokosmos' aus Nationalitäten, Konfessionen und Ständen teil. Anschließend verläßt Morstin seine Heimat endgültig.

Die Erzählung um die Kaiserbüste endet mit Morstins Lebensabend an der französischen Riviera. Als wolle er seine kuriose Geschichte ein letztes Mal beglaubigen, zitiert der Erzähler abschließend einige merk-würdige Sätze aus dem geistigen 'Vermächtnis' des Grafen, dessen Lebenserinnerungen:

Keine menschliche Tugend hat in dieser Welt Bestand, außer einer einzigen: der echten Frömmigkeit. Der Glaube kann uns nicht enttäuschen, da er uns nichts auf Erden verspricht. Der wahre Gläubige enttäuscht uns nicht, weil er auf Erden keinen Vorteil sucht. Auf das Leben der Völker angewandt heißt das: sie suchen vergeblich nach sogenannten nationalen Tugenden, die noch fraglicher sind als die individuellen. [...] Meine alte Heimat, die Monarchie allein, war ein großes Haus mit vielen Türen und vielen Zimmern, für viele Arten von Menschen. Man hat das Haus verteilt, gespalten, zertrümmert. Ich habe dort nichts mehr zu suchen. Ich bin gewohnt, in einem Haus zu leben, nicht in Kabinen. (V 675)

Nach seinem Tod, so bestimmt er testamentarisch, will Morstin in Lopatyny beigesetzt werden - neben der Büste des Kaisers.

II Aspekte der Deutung

Blickt man auf die Geschichte zurück, so sind es vor allem drei Aspekte, die einer weiterführenden Analyse bedürfen:

1. die manifeste politisch-historische Aussage. Danach entwirft die Erzählung eine rückwärtsgewandte Utopie der Habsburgermonarchie, die keiner kritischen Prüfung standhält. Verständlich wird sie vor dem Hintergrund der Desillusionierung nach dem Ersten Weltkrieg, Roths Enttäuschung über die Auswirkungen der russischen Revolution und über den Sozialismus in den Zwanziger-, schließlich aus dem erlebten Aufstieg des Nationalsozialismus in den Dreißigerjahren. Durch das Medium des Erzählers plädiert Roth für ein übernationales Staatenmodell, weil er in nationalen Ansprüchen die Gefahr des blinden Chauvinismus fürchtet. Daß der Gedanke der Nation auch in Rechtsansprüchen ihrer Staatsbürger begründet sein kann, blendet er aus. Die Notwendigkeit einer Balance zwischen Nationalbewußtsein und einem kosmopolitischen Europa jedoch erweist sich als das noch immer zu lösende Problem von vor 1914, was Roths Text freilich nicht analytisch, sondern subjektiv-emotional einklagt.

2. Die dem Erzähler wichtigen Dinge werden weniger direkt ausgesprochen als vielmehr in (Sinn-)Bildern inszeniert.⁴ Die Kaiserbüste, die Stephanskrone und das Dorf mit dem gräflichen Haus lassen sich als solche mit Emotionen aufgeladene Sinnbilder verstehen. Besonders augenfällig zeigt das die kontrastiv zur Geschichte um das Denkmal konstruierte Kronen-Episode. Wie das Denkmal ist die Krone Zeichen für die monarchische Ordnung. Aber während die Büste vor dem Grafen-

4 Es handelt sich bei dem Begräbnis der Büste des Kaisers durchaus um 'eine sich ereignete unerhörte Begebenheit' im Sinne der klassischen Novellendefinition, auch wenn die Geschichte durch ihre weit ausholenden Betrachtungen dieser wiederum nicht uneingeschränkt gehorcht. Charakteristisch für Roths Erzählweise ist jedoch die Vorliebe für exemplarische, oft 'sonderbar' anmutende Geschichten oder journalistische Miniaturen: "es ist für einen Autor, der zeit seines Lebens die Wahrheiten, die er erkannt zu haben glaubte, nicht unmittelbar auszudrücken fähig ist, sondern lediglich durch Darstellung, Beschreibung und Gestaltung konkreter Begebenheiten und Erscheinungen, einen sogenannten 'belletristischen Autor', einen 'Romancier' oder 'Novellisten', wenn Sie wollen, doppelt schwierig, eine Anschauung und eine Überzeugung nackt und gleichsam ohne stoffliche, ohne verkörperlichende Einkleidung darzustellen." (Roth, *Glauben und Fortschritt*, 1936; III 691-705, 691)

schlößchen mit dem Defilee der dörflichen Bilderbuch-Bauern zur Idylle der heilen Habsburgerwelt gehört, wird die Krone in dem modernistischen Babylon der *American Bar* in der Großstadt Zürich entehrt, verspottet, geächtet. Beide Herrschaftszeichen sind materiell wie künstlerisch wertlos. Aber der Umgang mit ihnen könnte unterschiedlicher nicht sein: hier das pietätvoll gehütete Erinnerungszeichen, dort die blasphemische Entwertung. Verkürzt formuliert könnte man von der Bestätigung des 'habsburgischen Mythos' im einen und von der höhnischen Negation des Mythos im anderen Falle sprechen. Zwar ist die Bestattung der Büste am Ende das resignierte Aufgeben des Widerstands gegen die Zeit, nicht aber der Abschied vom Mythos. Morstin verwandelt den Kaiser durch die Beerdigung seiner Büste in eine Art Märtyrer und setzt damit dessen fast sakrale - im Wortsinne - Unantastbarkeit geradezu demonstrativ in Szene. Die Zürcher Bargesellschaft hingegen verspottet den Mythos durch ihre Travestie, ihren Unglauben,⁵ das Spiel mit dem "fake", der Kronen-Imitation.

3. Solche Beobachtungen führen zu der Frage, was es bedeutet, wenn jemand wie der Graf - und, sympathisierend mit ihm, der Erzähler/Autor Roth - der Vergangenheit diese geradezu mythische Unantastbarkeit zuschreibt und sich entsprechend weigert, sie preiszugeben - wovon ja die Erzählung in ihrem Kern handelt.

Ich möchte die beiden letzten Aspekte in einem vorsichtigen literaturpsychologischen Ansatz zu verknüpfen suchen. Dabei soll es sich zunächst um das Beschreiben und Verstehen psychologisch bedeutsamer Phänomene handeln.

III Die Suchbegriffe '(Vater-)Haus' und 'Heimat'

In Roths Erzählung wird der Kaiser als Hüter eines Hauses - der Monarchie - bezeichnet. Das Haus ist sinnfälliger Ausdruck für Schutz und Geborgenheit, für das

5 Diese 'Glaubensfrage' als Konstituens des Mythos wird schon zu Beginn der Erzählung formuliert: "Der Glaube an die überlieferte Hierarchie war so seßhaft und stark in der Seele Franz Xavers, daß er den Kaiser nicht etwa wegen seiner menschlichen, sondern wegen seiner kaiserlichen Eigenschaften liebte. Er gab jeden Verkehr mit Freunden, Bekannten und Verwandten auf, wenn sie in seiner Anwesenheit ein seiner Ansicht nach respektloses Wort über den Kaiser fallen ließen. Vielleicht ahnte er damals schon, lange vor dem Untergang der Monarchie, daß leichtfertige Witze tödlicher sein können als die Attentate der Verbrecher und die feierlichen Reden ehrgeiziger und rebellischer Weltverbesserer. Dann hätte allerdings die Weltgeschichte den Ahnungen des Grafen Morstin recht gegeben. Denn die alte österreichisch-ungarische Monarchie starb keineswegs an dem hohlen Pathos der Revolutionäre, sondern an der ironischen Ungläubigkeit derer, die ihre gläubigen Stützen hätten sein sollen." (V 659)

Gefühl, bei sich selbst sein zu können. Auch Rilke, dessen Schwierigkeiten mit einem Zuhause bekannt sind,⁶ hat dies (in seinem berühmten Herbstgedicht - "Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr" -) literarisch ausgedrückt und als Ich-Verlust im Bild des abgerissenen Hauses (*Malte Laurids Brigge*) vor Augen geführt. Ein Haus bewohnen heißt, weder heimatlos noch eingesperrt sein. Roth, der selbst ein 'Hotelleben', ein 'gemietetes', ein sich-selbst-nicht-besitzendes Dasein führte, hat immer wieder Existenzweisen 'ohne Haus' beschrieben: das Vagabundieren in *Flucht ohne Ende*, das Provisorium des *Hotel Savoy*, das Emigranten-schicksal im *Hiob*, die Obdachlosigkeit unter den Brücken von Paris in der *Legende vom Heiligen Trinker* ...

Das andere Extrem des modernen Unbehaustseins ist das Wohnen in Kabinen, wie Morstin es nennt, oder das In-Käfigen-eingesperrt-Sein:

Die Menschen [...] wohnten zuerst in Höhlen, in Hütten, hierauf in Häusern, und jetzt leben sie in Käfigen. In Käfigen aus Glas und Stahl. [...] Baut sich der Mensch aber freiwillig einen Käfig, so muß in ihm bereits das Gefühl sein, daß er eigentlich ein Gefangener ist. (III 433f.)⁷

Heimatlosigkeit und Gefängnis haben ihr positives Korrelat im Bild des Hauses oder *Vaterhauses*, wie ein Essay Roths von 1930 überschrieben ist. Dort bezeichnet er die in echter Gefühlsbeziehung miteinander verbundene Familie, mit ihrer ganzen Breite der Affekte zwischen Liebe und Haß, als etwas "Erhabenes". Er stilisiert das traditionelle Vaterhaus mit dem liebenden und zürnenden Vater zum Inbegriff einer gleichsam "natürlichen Ordnung": "Über diesem Vaterhaus wölbt sich das Dach so selbstverständlich wie der Himmel über der Erde." (III 194) Bezeichnenderweise ist Morstin kein Familienvater, sondern Einzelgänger und Jungeselle. Aber er hat nach patriarchalischer Struktur als Adliger in Dienern und Dorfbevölkerung ein Substitut für die Familie, also durchaus eine Vaterrolle - mit der signifikanten Variante allerdings, daß die dazugehörige komplementäre Frauenfigur entfällt.

In der Gegenwart, so Roth über die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, gebe es nur noch den Verlust: "es ist, als könnten die Menschen [...] nicht mehr zu Hause sein in ihren Häusern" (III 193). Aus der ursprünglichen Geborgenheit "fliehen die Menschen aus den Vaterhäusern - und zeit ihres Lebens suchen sie den kollektiven

6 Für Roth wie für Rilke erwies sich die Sehnsucht, an einem Ort familiär gebunden zu sein, als nicht lebbare Projektion.

7 Ähnlich wie Roths *Kabinen* werden auch in Musils *Amsel* die normierten, grundrißgleichen, übereinandergetürmten 'Wohnzellen' der großstädtischen Mittelstandswohnungen angeprangert.

Tod im Absturz, im Zusammenstoß, in Generalkatastrophen [...]." (III 193) Und er schließt mit der pessimistischen Sequenz, daß es kaum noch wirkliche Vaterhäuser gebe:

es ist also ein Unfug und eine Lästerung, von ihnen noch so zu sprechen, als gäbe es sie. Man fange vielmehr an, von jenen Kollektivhäusern zu sprechen, deren Fundamente schon sichtbar sind, von denen man aber noch nicht weiß, ob sie gut sein werden. Die Kinder werden Eltern haben und dennoch Waisen sein. Die Frauen werden Gatten haben und dennoch Witwen sein. Die Väter werden Töchter und Söhne haben, aber sie werden nur Zeuger sein [...] - aber alle, alle werden einsam sein. So einsam, wie man nur in der Gemeinschaft kann einsam sein ...⁸

So einsam, könnte man hinzufügen, wie Joseph Roth einsam war ...

Wenn Graf Morstin am Ende seines Lebens ein "Haus mit vielen Türen" fordert, meint er damit zunächst ein 'europäisches Haus', in dem alle Nationalitäten und Religionen mit ihren jeweiligen Besonderheiten (selbst Sonderlinge wie er) friedlich miteinander leben könnten. Es ist zugleich das Bild für ein Gefühl von 'Heimat', das Roth immer nur als Wunsch, nie als konkretes Ziel fassen kann.⁹ In diesem Sinne ist Heimat eine heile (Männer-)Welt, "an die man denkt, von der man träumt oder die man dichtet, weil man in der eigenen Lebenswelt nur noch unvollkommene oder gar keine Satisfaktion mehr erfährt."¹⁰

IV Das Denkmal als Erinnerung und Verweigerung

Stärker noch als das Haus (des 'Vaters') ist das Denkmal (für den 'Vater') in Roths Erzählung mit Bedeutung aufgeladen. Es verkörpert die Sehnsucht nach eben jenen Werten, die die Gegenwart verspielt hat - wie es im Wortsinne die Zürcher Bargesellschaft tut. Morstins resignativer Akt der Beisetzung ist als Handlung eher lächerlich und ohne größere Konsequenz, aber sie ist ein demonstrativer Akt. "Demonstrationen sind Mittel der Verzweiflung, [...] heutzutage wahrscheinlich noch die allein möglichen", schreibt Roth einmal (III 173). Auch der Erzähler, der die Geschichte von der *Büste des Kaisers* erzählt, will etwas demonstrieren, nämlich,

8 Roth, *Vaterhaus* (III 194f.). - Vgl. auch Roths 'Hiob' Mendel Singer, der zu seinem Sohn sagt: "Ich habe kein Haus", was soviel bedeutet wie keine Heimat (im Shtetl), keinen Gott, keine Identität.

9 So lautet z.B. einer der Arbeitstitel des schließlich als *Die Kapuzinergruft* publizierten Romans *Ein Mann sucht sein Vaterland*.

10 Horst Albert Glaser: *Heimat als Fremde*. In: *Der Schein des Schönen*. Hg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Göttingen 1989, S. 329-345, hier S. 331.

wie jemand gegen den Strom der Zeit und selbstverständlich auf verlorenem Posten, kindisch vielleicht und sicherlich sonderlingshaft, passive Subversion betreibt. In der zerklüfteten, durch Ideologien und technische Errungenschaften unüberschaubar gewordenen Welt der Gegenwart geht es ihm um das Erhalten von Frei-Räumen und von Toleranz. Mit seiner rückwärtsgewandten Orientierung ist der Graf einer jener "Allerletzten", wie Carl Jakob Burckhardt über sich und Hugo von Hofmannsthal nach dem Ersten Weltkrieg sagte, "etwas sehr Eigentümliches, vielleicht etwas Bedenkliches, nämlich Europäer, die der Technik und ihren Voraussetzungen fremd bleiben."¹¹ Statt des "Leerlaufs" der Moderne mit ihren ständigen Aktualitätsbestrebungen (III 173) sollen nach Roth die natürliche und die kulturelle Eingebundenheit des Menschen gewahrt bleiben. Dem Menschen gelte es gerecht zu werden, und nicht umgekehrt solle er fremden Interessen untergeordnet und damit notwendig deformiert werden; nicht die Sachzwänge der "Realia" gelte es zu retten, sondern die "Humana" (III 932). Das macht ihn so hellsehtig dem Nationalsozialismus gegenüber.

Exkurs: Eine historische Denkmal-Debatte und ein fiktives Denkmal

Mit wenigen Sätzen möchte ich auf eine historische Denkmal-Debatte eingehen, von der unerheblich ist, ob Roth sie zur Kenntnis genommen hat oder nicht. 1922, also etwa zur selben Zeit, als der fiktive Morstin nach seinem Zürcher Erlebnis in seine alte Heimat zurückkehrt und trotzig die Kaiserbüste wieder aufstellt, erscheint in der von Bruno Taut herausgegebenen Zeitschrift *Frühlicht* ein Aufsatz von Ilja Ehrenburg über den Entwurf eines Denkmals von Wladimir Tatlin für die Dritte Internationale (das Denkmal wurde nie ausgeführt). Ehrenburg begründet sein positives Urteil zu diesem Entwurf wie folgt:

Es ist das erste der neuen Zeit angehörende Denkmal, und zwar nicht allein in Rußland, sondern auch in ganz Europa. Die Kommunisten errichten überall ihre 'Propa-

11 Hugo von Hofmannsthal - Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-Rychner. Frankfurt a.M. 1991, S. 11 (Brief aus dem Jahre 1919, Burckhardt war damals achtundzwanzig). - 1937 erschien Leopold von Andrians legitimistische Abhandlung *Österreich im Prisma der Idee*. Sie teilt die in der *Büste des Kaisers* vertretene Auffassung, daß mit dem Untergang der Habsburgermonarchie das Abendland aus den Fugen geraten sei. Auch für Andrian bedeutet die 'österreichische Idee' die 'Einheit aus Mannigfaltigem, unitas ex variis'; s. Leopold von Andrian: Hofmannsthal und die österreichische Jugend. In: *Vaterland* 8 (1934/35), S. 134.

gandadenkmäler'. Die Helden dieser Denkmäler sind nur ein klein wenig moderner als die 'poilus' [d.s. die frz. Frontsoldaten des 1. Weltkriegs] der öffentlichen Plätze in Frankreich [...]. - Tatlin erklärt den Kommunisten mit mehr oder weniger Erfolg, daß ihre Denkmäler nicht die Absicht treffen würden, wie er es von ihnen verlange. Einmal, weil unsere Zeit des individualistischen Niederganges nicht mehr Denkmäler bewundere, welche Einzelpersonen gesetzt, sondern nur solche, die für die Zeit, für umfassende Bewegungen errichtet sind; sodann, weil niemand in einer modernen Stadt diese altmodischen Spielereien betrachte. So viel über den Anteil der Ideologie an der Sache. Vom Standpunkt der Ästhetik gesehen, muß die Abgeschmacktheit menschlicher Figuren [...] innerhalb der geometrischen Formen unserer Städte einleuchten. Sie sind gleichsam wiederaufgebaute Mammut.¹²

Vergleicht man, was Graf Morstin im Mikrokosmos des Dorfes Lopatyny mit der Wiederaufrichtung der Büste des Kaiser tut, so ist es eben das, was nach Ehrenburg der Wiederaufbau des Mammut ist (wenn man nicht gar das Dorf selbst als ein solches bezeichnen möchte).¹³ Er wendet sich gegen das, was Tatlins Denkmalprojekt propagieren will: den modernen, uneingeschränkten Fortschrittsglauben als Absage an Konvention und Tradition und die Hinwendung zu Materialismus, Rationalismus, Technik sowie zur Abstraktion (im künstlerischen Bereich), welche für "Befreiung, Erneuerung, Permanenz einer Entwicklung, die vorwärts und aufwärts führt"¹⁴, stehen soll.

Diesem sogenannten "Fortschritt" gilt die ganze Skepsis des späten Joseph Roth. 1936 macht er in seinem in Holland gehaltenen Vortrag *Glauben und Fortschritt* klar, daß der Fortschrittsglaube für ihn "Aberglaube" ist. Er versteht ihn als "Ursache der Verwirrung", die über die Menschheit gekommen ist, und er hält ihn für weitaus gefährlicher als den vergleichsweise harmlosen Glauben an Wahrsager, Kartenleser oder Sterndeuter: "Es gehört zu den paradoxalen Vorgängen in der Geistesgeschichte der Menschheit, daß der Glaube an den sogenannten sicheren endgültigen 'Sieg der Vernunft über die Barbarei' naiver ist, als jener Märchenglaube." (III 693)

12 Zit. nach Johannes Langner: Denkmal und Abstraktion. Sprachregelungen der monumentalen Symbolik im 20. Jahrhundert. In: *Denkmal-Zeichen-Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute*. Hg. von Ekkehard Mai und Gisela Schmirber. München 1989, S. 58-68, hier S. 58.

13 Die Geschichte der Wiener Ringstraßendenkmäler im ausgehenden 19. Jahrhundert zeigt, "daß die dynastischen Denkmäler in der Reihenfolge ihres Entstehens [...] eine 'absteigende Linie' bilden zugunsten der bürgerlichen Monumente, die immer mehr die Ringstraße zu beherrschen begannen"; der kaiserliche Denkmalkult ist schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts obsolet geworden, Morstins Aktion ist in der Tat 'urzeitlich'. S. Gerhardt Kapner: *Skulpturen des 19. Jahrhunderts als Dokumente der Gesellschaftsgeschichte - eine kulturosoziologische Studie am Beispiel einiger Ringstraßendenkmäler in Wien*. In: *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*. Hg. von Hans-Ernst Mittig und Volker Plagemann. München 1972, S. 9-17, hier S. 11.

14 Langner, *Denkmal*, s. Anm. 12, S. 58.

In der Figur des Grafen Morstin haben wir eine interessante Kombination von Anachronismus und zivilisationskritischem Scharfsinn: *obsolet* ist sein grotesk anmutendes kaisertreues Gebaren, *ideologiekritisch* sein Durchschauen des blinden Fortschrittsoptimismus als eines Aberglaubens der Moderne, der nur wieder neue Ideologien verbrämt und Entfremdung und Heimatlosigkeit des Menschen verschärft. In diesem Zusammenhang ist es nicht unwichtig, daß die Kaiserbüste kein qualitätsvolles Kunstwerk ist. Sie ist nichts weiter als die von Ehrenburg so abgetane "abgeschmackte menschliche Figur". Sie ist bäuerlich-derb gestaltetes Artefakt ohne formal-ästhetischen Wert, Abbild des Kaisers in einem doppeltem Sinn. Sie bildet ihn ab und spiegelt zugleich das Verhältnis 'seiner' Bauern, seines Volkes zu ihm: einfach, aus naturhaftem Sandstein - wie die (vermeintlich) gewachsene Ordnung der Monarchie. Gerade darum aber, weil sich mit ihr weder ein künstlerischer Anspruch noch etwas verbindet, was über die Funktion des Denkmals als 'Erinnerung' hinausweist, verweigert sie sich einer intellektuellen (nicht jedoch emotionalen¹⁵) Vereinnahmung. Sie läßt sich nicht zum Kunstwerk aufwerten. Es geht 'nur' um ihre Bedeutung im Dienste des (allerdings bereits durch die Zeit überholten) Fortbestands einer Ordnung, sie dient nur dem zeichenhaften Vergegenwärtigen von unveräußerbaren Werten, wie sie der Graf und alle 'Gläubigen' in der k.u.k. Monarchie gewährleistet sahen. Nur für sie hat die Büste eine Aura, die sie bezieht aus der Wertedifferenz zwischen Gegenwart und Vergangenheit - aus ihrer Unaktualität somit.

Etwas Vergleichbares hat Roth in einer Episode seiner *Juden auf Wanderschaft* beschrieben. Dort reist der Ostjude Frohmann aus Drohobycz mit dem Tempel Salomonis herum, den er in siebenjähriger aufopferungsvoller Arbeit aus Fichtenholz, Pappmaché und Goldfarbe hergestellt hat ("Einen Tempel wiederaufzubauen, genau nach den Angaben der Bibel, erfordert ebensoviel Zeit wie Liebe"). Frohmann fährt von einem Getto zum andern und zeigt unermüdlich sein Modell, "Frohmann, der Hüter der Tradition und des einzigen großen architektonischen Werkes, das die Juden jemals geschaffen haben und das sie infolgedessen niemals vergessen werden. Ich glaube, daß Frohmann der Ausdruck dieser Sehnsucht ist, der Sehnsucht eines ganzen Volkes." (II 868) Auch hier ein kunstgewerblicher, künstlerisch wertloser Gegenstand - dessen herausragende Bedeutung ihm zuwächst aus der Sinn-Perspektive der jüdischen Kultur, so, wie ein ägyptischer Tempel, ein

15 Vgl. Roths Feuilleton über das 'anthropomorphe' Goethe-Denkmal am Wiener "Ring" (1932; III 411-413), aber auch die Schilderung Kaiser Franz Josephs im *Radetzky Marsch*, der zum 'lebenden Denkmal' versteinert (V 203). Beide Texte inszenieren Roths Idealisierungswunsch.

Film von Charlie Chaplin oder eine altrussische Ikone in anderen Kulturen 'bedeuten'. Er repräsentiert "ein Universum der Werte, der Begriffe, der Gestalten, die den entsprechenden (wissenden) Menschen ansprechen"¹⁶.

Die Bestattung der Büste ist kein Abschied von einem Kunstwerk, sondern der aufoktroierte Abschied von einer Identifikationsfigur (und den damit verbundenen Werten), ein Abschied, von dem mindestens soviel gezeigt und gesagt werden soll, daß er Trauer auslöst - kollektive, insbesondere aber eine individuelle.

V Das Denkmal als Vater-Surrogat

Roths Erzählung enthält ein psychodramatisches Substrat, das seiner eigenen seelischen Entwicklung entstammt. Es läßt sich als "persönlicher Mythos"¹⁷ in vielen seiner Texte entdecken, scheint sie wiederkehrend zu grundieren. Unübersehbar ist in der Denkmalgeschichte das Insistieren auf einer väterlichen Instanz, der unbedingte Wunsch nach Identifikation und Idealisierung. Psychologisch kann man den Grafen als nicht erwachsen gewordenen Mann bezeichnen, der einerseits in übermäßiger Idealisierung an der Vater-Figur des Kaisers hängt und zum anderen selbst (identifikatorisch) eine solche Vaterrolle für die Dorfbewohner übernimmt. Signifikant ist die Absenz jeder wie auch immer gearteten Mutter- oder Frauenfigur. Dafür hat aber der 'idealisierte Vater' eine auffallend mütterliche Komponente von Geborgenheit, scheint beide Eltern zu vertreten.

Ein Blick auf Roths Biographie zeigt, wie viel von dem kindlichen Idealisierungsbedürfnis des Grafen der eigenen Geschichte entstammt. Mit seinem realen Vater verbinden sich für Roth schwierige (traumatische) Mangelfahrungen, faktisch markiert er eine Leerstelle: Als Joseph Roth 1894 in Brody geboren wird, ist der

16 Alexander Jakimovic: Illusion ist Macht. Beobachtungen eines Moskauer Kunstkritikers. In: FAZ vom 21. September 1991.

17 Zum Begriff des "persönlichen Mythos" s. Charles Mauron: Die Ursprünge des "persönlichen Mythos". In: *alternative* 49/50 (1966), S. 13-17. - Unter "persönlichem Mythos" versteht Mauron "das dominante Phantasma, das durch die 'Aufsichtung' (superposition) der Werke eines Schriftstellers zutage tritt" (14). Er bezeichnet ein "psychisches Kräftefeld", eine Art "Vorstellungsmatrix", welche trotz veränderlicher Lebenswirkungen (bewußten wie etwa dem biographischen Kontext sowie den unbewußten der komplexen Persönlichkeitsstruktur) sich relativ konstant durch das Gesamtwerk zieht. Zur Konsequenz für das hermeneutische Verfahren s. Charles Mauron: Die Psychokritik und ihre Methode. In: *Psychoanalytische Literaturkritik*. Hg. von Reinhold Wolff. München 1976, S. 276-288.

Getreidehändler Nachum Roth, noch bevor er etwas von seinem Sohn wissen konnte, bereits verschwunden. Später erfährt die Mutter, daß er auf der Reise, von der er nicht zurückkam, geisteskrank geworden war; ein russischer Wunderrabbi wird ihn bis zu seinem Tode 1910 versorgen. Für die Mutter muß dieser Mann die Familie in doppelter Weise stigmatisiert haben - durch die Schmach, aber auch durch seine Krankheit, die er womöglich auf den Sohn vererbt hatte. Sie reagiert auf die daraus entstandenen Gefühle der Ohnmacht und der Angst vor sozialer Ächtung, indem sie den Vater 'totschweigt', das Kind, vermutlich auch um Gerede zu vermeiden, vor allen Kontakten abschirmt und es übermäßig an sich bindet, es buchstäblich nicht aus den Augen läßt.

Psychologisch gesehen hindert eine solche Konstellation das Kind, ein sicheres Selbstwertgefühl zu gewinnen. Nicht so sehr der abwesende und natürlich herbeigesehnte Vater ist das Problem, sondern das Verbot, über ihn zu sprechen, um ihn zu trauern, sich des Vaters wenigstens redend vergewissern und sich selbst damit als 'legitim' empfinden zu können. Der Mutter gegenüber entwickelt Roth eine mit Schuldgefühlen durchsetzte Ambivalenz, was sich in seinem späteren Verhältnis zu Frauen, aber auch in seinen literarischen Phantasien niederschlagen wird.¹⁸

18 Das kann hier nicht ausgeführt werden. Eine Untersuchung darüber müßte sich dem komplexen, ambivalenten Verhältnis zur Mutter widmen, die durch ihre Besitzansprüche dem Kind gegenüber dessen 'Lebenskampf', die nie aufgelöste Abhängigkeit von ihr wie auch seinen Haß gegen sie, bedingt hat. ("Es ist gut, wenn unsere Mütter nicht da sind", heißt es in der Erzählung *Der blinde Spiegel*, "die Mütter mit den ungläubig forschenden Augen, die traurig sind und weinen müssen, strenge und fürchterlich und dennoch traurig, unsere armen Mütter, die nichts verstehen und schelten und vor denen wir lügen müssen."; IV 354) Diese ambivalente Haltung zur Mutter spiegelt sich u.a. in der Angst vor Neuem. Die 'Moderne', der 'Fortschritt' und alles, was damit an Veränderndem zusammenhängt, ist nicht nur berechtigter Aufklärungsskeptizismus Roths, sondern - erkennbar vor allem an der polemischen Einseitigkeit - auch der paradoxe, psychologisch schlüssige Wunsch: 'Nichts darf sich verändern, weil sich alles (in mir) verändern sollte.' - Aufschlußreich für eine literaturpsychologische Deutung des ambivalenten Verhältnisses zur Mutter ist Roths Text *Wiege* (1931), der sein frühestes ihm erinnerliches, im Rückblick als "symbolisch" gedeutetes Kindheitserlebnis schildert: Die Mutter verschachert die Wiege des Dreijährigen und legt das verzweifelte Kind in ein kaltes, großes, weißes Bett, bis es unter Tränen einschläft. Die Gefühle von unwiederbringlichem Verlust, Trauer, Wehmut, Wut auf die ahnungslose Mutter sind die dominanten Elemente dieser Erinnerung. Sie im Aufschreiben loszuwerden, kann man als Impuls des Textes vermuten. Vgl. Arthur Zimmermann: Spuren einer Lebensgeschichte. Zur frühesten Kindheitserinnerung Joseph Roths. In: NZZ vom 27. September 1985 (Fernaussgabe Nr. 223), S. 43f.

Immer wieder scheint etwas von dem Leiden, das aus solchen Erfahrungen erwachsen sein muß, in Roths Texten auf.¹⁹ W.G. Sebald weist auf den auch für unseren Zusammenhang aufschlußreichen späten Essay Roths *Beim Uhrmacher* hin. Es geht dort um eine Kindheitserinnerung, die auf entlarvende Weise Schweigen, Vaterfigur und Tod verbindet. Für die Erwachsenen, heißt es da, waren die Uhren mit Zeit und dem Schrecken "von Krankheit, Tod und Toten" verbunden:

Sie verstummten dann, sobald ich aufzuhorchen begann, man verbarg den Tod vor mir wie die Uhren, und Leichenbegräbnis zu spielen, verbot mir meine Mutter. Deshalb blieb auch der kleine Friedhof, an dessen Mauer ich oft vorübergeführt wurde und auf dem, wie ich wußte, ein Großonkel begraben war, ein geheim erschnittes Ziel, das ich mir vornahm, einmal zu erreichen. Ein fremder, kühler Schauer durchströmte mich. Es war der Schauer der Neugier oder der Ahnung. Und es gab in der Stadt nur noch einen Ort, an dem ich von einer ähnlichen unennbaren, unerklärlichen Ahnung gestreift wurde und den ich manchmal betreten durfte: es war der Laden des Uhrmachers. (1939; III 351f.)

Unabhängig von der Frage, ob hier Kindheitsgeschichte fingiert wird (wobei Roths 'Tick', der ihn später Uhren in Mengen besitzen und verschenken ließ, für eine gewisse Authentizität spricht), klingt in ihm etwas von dem Bedürfnis nach (innerem) Zusammenhang an, nach der Wahrheit über den Tod (des Vaters). Dies wäre Restitution von Ordnung und erlaubte, ein 'Leichenbegräbnis' abhalten zu dürfen - eben das, was Roth in der *Büste des Kaisers* literarisch inszeniert.

Roth selbst hat sich lebenslang gegen psychologisch-analytisches Erklären gewehrt und mit großer Polemik von den Psychoanalytikern als den "Wahrsager[n] dieser Zeit" gesprochen (III 194). Seine Texte zeigen jedoch, wieviel - uneingezeichnetes - Wissen er hatte von seelischen Vernetzungen und Verletzungen, die in der (familialen) Sozialisation entstehen. Sie lassen erkennen, wie sehr die Polemik gegen die Seelenerkundungen der Zeit auch mit eigener Angst und Abwehr zusammenhing. Denn (zumindest psychische) Gründe, das 'Offenbarungswerk' der Analytiker zu fürchten wie der Teufel den lieben Gott, hatte er mehr als genug.

19 Auf der Grundlage von David Bronsens Roth-Biographie (Köln 1974) hat Maud Curling den *Radetzkymarsch* psychologisch zu deuten versucht (Joseph Roths *Radetzkymarsch*. Eine psychosozioologische Interpretation. Frankfurt a.M. und Bern 1980). Subtil verbindet Reinhard Baumgart (Auferstehung und Tod des Joseph Roth. Drei Ansichten. München 1991) Autor und Werk. Zum Zusammenhang von Werk und Biographie vgl. auch Ronald Bos: Erdbeeren pflücken in Brody. Ein Besuch im Geburtsort Joseph Roths. In: Joseph Roth. Interpretation, Rezeption, Kritik. Hg. von Michael Kessler und Fritz Hackert. Tübingen 1990, S. 47-64.

Tief verunsichert durch die fehlende Aufklärung über seinen Vater²⁰ und die überbehütende soziale Isolierung durch die Mutter, zieht sich schon der Schüler Roth in Phantasien und Tagträume zurück und schreibt Schulhefte mit Geschichten voll. Dem Schweigen-Müssen über den Vater steht das Schreiben- und Erfinden-Wollen gegenüber als Bedürfnis zu gelten, eine 'Rolle zu spielen'. Es ist der Versuch, sich ein 'Selbst', Identität wie Selbstgefühl, zu erschreiben und den psychisch bedrückenden Umständen seiner Jugend zu entfliehen. Wie wenig ihm dies gelingt, zeigen symptomatisch seine zusammenphantasierten Lebensläufe, denen sein akribischer Biograph David Bronsen auf die Spur gekommen ist. Die vielen, meist widersprüchlichen Angaben zeigen, daß Roth zur Integration, zur Überwindung der Widersprüche und Spaltungen im eigenen Selbst nicht gelangen konnte.

So wurde sein Leben zu einer *Flucht ohne Ende*, wie jener Roman betitelt ist, von dem Roth meinte, daß er seine Autobiographie "zum großen Teil" enthielte. Der selbstmörderische Suff, der hoffnungslose Alkoholismus, in den er abglitt, ist das Pendant seines 'Wegtauchens' ins Schreiben, das - psychisch - als Abwehr seiner depressiven, autoaggressiven Tendenzen fungiert. "Ich kenne, glaube ich, die Welt nur, wenn ich schreibe, und, wenn ich die Feder weglege, bin ich verloren. Der Alkohol ist keine Ursache, sondern eine Folge, die allerdings den Zustand verschlimmert", diagnostizierte Roth selbst 1936 seinen Zustand dem Freunde Stefan Zweig gegenüber.²¹ Seinen Texten ist diese doppelte Struktur - resignative Selbstaufgabe und Versuch der Sinnstiftung im unentwegten Erzählen - eingeschrieben: als Sehn-Sucht nach einem emotionalen Ort, nach 'Heimat'. Das Ende ist hoffnungslos: "Jetzt bin ich nirgends geboren und nirgends zu Hause", heißt es, in einem nachgelassenen Text. "Das ist seltsam und furchtbar, und ich komme mir selbst vor wie ein Traum, der keine Wurzel hat und kein Ziel, keinen Anfang und kein Ende, der kommt und geht und selbst nicht weiß woher und warum."²²

Die ganze harmonisierende Utopie der Heimatvorstellung - verstehbar als Wunsch, Gegensätze, d.h. innere Konflikte und Spaltungen aufzulösen (sicher anerkannt zu werden, ohne sich übermäßig zu binden, wie es die Mutter forderte), klingt auch in den Gefühlen Morstins an. Er liebte, heißt es "das Bleibende im unaufhörlich Wandelbaren, das Gewohnte im Wechsel und das Vertraute inmitten

20 Zur Rolle des Vaters für das (männliche) Kind s. Wolfgang Mertens: *Psychoanalyse*. 3. Aufl. Stuttgart u.a.O. 1990, S. 57-68. - Peter Blos (*Vater und Sohn. Diessits und jenseits des Ödipus-komplexes*. Stuttgart 1990) erwähnt nichts über die Konsequenzen eines abwesenden oder gezwungenermaßen verleugneten Vaters.

21 Joseph Roth: *Briefe 1911-1939*. Hg. von Hermann Kesten. Köln und Berlin 1970, S. 156.

22 Zit. nach Bos, Erdbeeren, s. Anm. 19, S. 49.

des Ungewohnten. [...] So wurde ihm das Fremde heimisch, ohne seine Farbe zu verlieren, und so hatte die Heimat den ewigen Zauber der Fremde." (V 657)

Die Büste des Kaisers artikuliert in ihrer Tiefenstruktur Roths Psychodrama beispielhaft und zugleich so transparent, daß der Kern auch durch die äußere Fabel hindurchscheint: die Phantasie eines Wunsches nämlich nach Geborgenheit, nach einer Ordnung, in der man einen Vater lieben darf, mit dessen Größe man sich identifizieren und von dem man zu gegebener Zeit trauernd Abschied nehmen kann. In der Einleitungspassage von Roths *Zipper und sein Vater* (1928) erscheint dieser Wunsch unverstellt:

Ich hatte keinen Vater - das heißt: ich habe meinen Vater nie gekannt -, Zipper aber besaß einen. Das verlieh meinem Freund ein besonderes Ansehen, als wenn er einen Papagei oder einen Bernhardiner gehabt hätte. Wenn Arnold sagte 'Ich gehe mit meinem Vater morgen auf den Kobenzl', so wünschte ich mir auch einen Vater zu haben. Man konnte ihn bei der Hand nehmen, seine Unterschrift nachahmen, man konnte von ihm Rügen, Strafen, Belohnungen und Prügel erhalten. [...] Der Vater war ein mächtiger, aber zugleich dienstbarer Geist. (IV 503)

Wo man ihn hätte, dort wäre Heimat, dort wäre man 'zu Hause', d.h. bei sich selbst. Dort könnte (ein echtes, in sich ruhendes) 'Ich' werden. Wie sehr für Roth 'Väterlichkeit' mit weiblich-mütterlichen Zügen phantasiert wird (s.o.), zeigt eine Äußerung über Charlie Chaplins Film *The Kid*. Ihn fasziniert die dort dargestellte Liebe des Mannes zu dem fremden Kind, "die nicht nur das zweifelhafte Gesetz des Blutes leugnet", sondern auch "so ist, wie die Liebe einer natürlichen Mutter zu ihrem natürlichen Kind" (III 677) - eine in der Tat bewegende Komponente des Films.

Mit der *Büste des Kaisers* versucht Roth gegen Ende seines relativ kurzen Lebens imaginär noch einmal eine Bewältigung seines Vater-Traumas - er läßt den Grafen etwas vollbringen, was ihm selbst nie gestattet wurde, nämlich ein Stück Trauerarbeit zu leisten.²³ Daher ist die Beerdigung ein so demonstrativer Akt: irrational, rückwärtsgewandt, ohne Zukunftsperspektive, ohne politische Wirkung, aber auf dem menschlichen Anspruch beharrend, trauern zu dürfen. Der Resignation des Grafen korrespondiert die Melancholie des Autors, der das untergegangen erfährt, womit er sich - als Teil seiner selbst - nachträglich am meisten identifiziert. Die in seiner Erzählung beschworene untergegangene Heimat ist nur auf der manifesten Ebene des Textes ein bestimmter früherer historisch-geographischer Zustand. Auf

23 Und vielleicht enthält diese Erzählphantasie auch den Wunsch, sich mit dem Vater gemeinsam zur Mutter (Erde) zurückzugeben, um damit eine Familientrias herzustellen.

einer tieferen Ebene ist die rückwärtsgewandte Sehnsucht ein Phantasma Roths, eine Suchformel für etwas, was der 'verlorene Sohn' nie erfahren hat: 'Heimat' als Ort eines sicheren Selbst. Als solches ist dieses Phantasma Teil seines "persönlichen Mythos", der in die Vergangenheit des eigenen Selbst zurückführt.

Die Figur des gräflichen Sonderlings Morstin, dem Roth sich durch seine Erzählerfigur in Sympathie verbinden kann, läßt erahnen, welche Entlastung und welche Gratifikationen das Schreiben für Joseph Roth gebracht haben müssen.

Seine Sensibilität der Wahrnehmung, seine Fabulierlust wie auch seine häufig bezwingende Ausdrucksfähigkeit erlauben es, über seinen Helden in der *Büste des Kaisers* eben das zu konstatieren, was Roth einmal über die Figur des Vaters in Meier-Graefes gleichnamigem Buch sagte:

Aber es ist nicht einen Augenblick ein 'Spezialfall', sondern trotz allen besonderen und sonderbaren Merkmalen die gültige Fassung der zum Menschlichen erhobenen Sonderbarkeit. Denn bei jedem außergewöhnlichen Zug, den der Autor dichtet, findet er auch die menschliche Quelle, dem er entspringt, die *anima humana*, in deren Gründen das Selbstverständliche neben dem Überraschenden schlummert, das Schlechte und das Gute, das Große und das Geringe. Also wird das Außergewöhnliche befreit von dem Geruch der Seltenheit, der ihm im Leben anhaftet, und wächst im Roman zur dichterischen Größe. (III 471f.)

VI Mythos und "mythe personnel"

Nach Freud spricht der Mythos etwas aus, was sonst verschüttet geblieben wäre. Er artikuliert ein (Trieb-)Schicksal, das das eigene sein könnte, ohne es bewußt zu kennen. Er vergegenwärtigt ein Geschehen, das symbolischen Charakter hat. Die Geschichte von der Beerdigung des Kaiserdenkmals enthält das Psychodrama eines vaterlosen Kindes. Sie 'umschreibt' die Phantasie über einen Vater, der Schutz (auch vor der Mutter), Fürsorge und Schonung gewährt, und der als Gegenleistung bedingungslos verehrt wird. Die Sehnsucht nach einem Vater wird auf die gleichsam sakrale Figur des Kaisers verschoben, der das Ich-Ideal eines von sich selbst entfremdeten Menschen ist. In seinem Namen handelt auch der Graf.

Roths realer Vater, für den es nur ein deutlich unzureichendes Substitut im Großvater und Onkel gab, wurde von der Mutter verleugnet. Das manipulative Verhalten der Mutter und die Nichtverfügbarkeit des Vaters führte zu Ich-Störungen, die sich im Laufe der Entwicklung verschärften. Das Kind konnte sich nicht aus der symbiotischen Mutter-Bindung befreien, keine stabile Selbst- und Objekt Konstanz ausbilden. Es blieb in seinen Phantasmen stecken, die den späteren

Erzähler jedoch zu seinen Geschichten trieben. Dort wird das Familiendrama in einen "persönlichen Mythos" überführt, wie er im Phantasma des späten Roth vom monarchischen Übervater, welcher um so höher stilisiert wird, je weiter er historisch entrückt ist, enthalten ist:

Lieber Kaiser! Ich habe dir gedient, und ich habe dich begraben, ich habe einmal, vielleicht im Übermut, versucht, dich zu gestalten --- und ich habe dich überlebt. Im Tode noch aber bist du stärker als ich. Vergib mir meinen Übermut! Alle österreichischen Kaiser liebe ich: jenen, der dir gefolgt ist, und alle, die dir noch folgen werden. Aber dich, mein Kaiser Franz Joseph, suche ich auf, weil du meine Kindheit und meine Jugend bist. Ich grüße dich, Kaiser meiner Kinderzeit! Ich habe dich begraben: für mich bist du niemals gestorben! (1935; III 672 f.)

In diesem Sinne agiert auch der skurrile Graf Morstin, der an einem allgemeinen Mythos partizipiert und - als die Zeiten sich geändert haben - einen privaten schafft: den vom sorgenden und regierenden monarchischen Übervater. In der Geschichte erscheint das Denkmal als ein Substitut für den Kaiser, auf den alles projiziert ist, was sich ein Kind wünscht: jemand, der sorgt, regelt und ordnet, der schützt und entlastet und an dessen Glanz und Größe das Kind, wie im Text der loyale Graf, partizipieren kann.

Als Zeugnisse für die Verschmelzung von Vaterland, Kaiser, Vaterfigur und für die ganze implizite Ambivalenz eines solchen Ich-Ideals, das aus der Abwesenheit des realen Vaters sich gestaltete, lassen sich viele Roth-Texte heranziehen:

Der Vater heißt Franz Joseph der Erste. Er ist nachsichtig, entgegenkommend, aber er ist noch ein wenig Spanier, alter Habsburger, der Liberalismus zerstört die Formen, der Nationalismus, dessen junges Kind, noch heftiger, der Klerikalismus wird dringlich, die Familie selbst wird anarchisch. Man muß also sehr fern werden, sehr einsam, und selbst auf die Gefahr hin, ganz grausam zu erscheinen in der Umgebung, muß man diese Grausamkeit wettmachen durch eine Milde, die in der Form wirkt. So, muß man ausgleichen, abwägen, beschwichtigen, zürnen, und vor allem: einsam sein. Das heißt: herrschen. Götter und Könige sind einsam. (1939; III 939)

Im hartnäckigen Festhalten am Bedeutungsgehalt des 'Zeichens', der Kaiserbüste, durch Graf Morstin, welches durch einen teils einführend-verständnisvollen, teils ironisch-aufgeklärt sich gebenden Erzähler vermittelt wird, zeigt sich die Nahtstelle zwischen Trauer und Skepsis, aber auch zwischen Mythenbewußtsein und dem aus dem "Familienroman" herausgebildeten "mythe personnel", der weitgehend unbewußt geblieben ist. Über den Surrogatcharakter dieser Büste 'weiß' der Erzähler mehr, als dem Autor bewußt ist. Mit der ordnungsgemäßen 'Bestattung' des Zeichens durch den Grafen ridikulisiert der Erzähler einerseits dessen 'Mythenbedarf' und entlarvt ihn als mindestens kindisch-naiv: denn die Bestattung ändert nichts an

dem herrschenden, postmonarchischen Zustand der Welt. Morstin gibt ihm im Grunde nach, zumindest leistet er keinen nennenswerten Widerstand. Zugleich bleibt kein Zweifel daran, welche innere Befriedigung für den Erzähler damit verbunden ist. Hier liegt die geheime Ambivalenz: die Idealisierung der Vaterfigur enthält zugleich die Ahnung, daß dieser 'Vater' versagt hat; sie enthält verborgene aggressive Regungen, die andere von Roths Texten (etwa *Das Spinnennetz*) wesentlich deutlicher durchziehen und die er in seinem schleichenden Selbstmord als Alkoholiker gegen sich selbst richtet.

Morstins - und in der Verlängerung Roths - Wandlungsunfähigkeit heißt auch: ich werde mit dem Konflikt nicht fertig. Im literarischen Text, der *Büste des Kaisers* in diesem Falle, wird ein Kompromiß gefunden, der eine Ordnung auf eine spezifische Weise neu herstellt (in der rückblickenden idealisierenden Phantasie), den Erzähler/Autor 'trauer-befriedigt' und die Widersprüche und das Unversöhnliche versöhnt.

Die manifeste Geschichte über den Abschied von einer historischen Epoche wird mit dem "mythe personnel" verschmolzen. *Die Büste des Kaisers* handelt somit auch von der Sehnsucht, den Vater 'begraben' und ein eigenes 'Haus' haben zu dürfen - und das heißt ein Selbst gewinnen zu können, das frei von übermächtigen Konflikten ist. Was Roth in der Realität seiner Erfahrungen und auch als psychische Leistung nicht gelingen konnte, inszeniert er in immer neuen Anläufen in Tagträumen, Bildern und Geschichten. Hartnäckig kehren die Sehnsucht nach dem Aufgehobensein in einer verlässlichen Ordnung, Idealisierungswünsche, resignative Trauer, aber auch Aggression wieder - die großen Habsburgerromane *Radetzky-marsch* und *Die Kapuzinergruft* sind ebenso Zeugnis dafür wie die nur auf der manifesten Ebene so anderen Texte seiner sozialistischen, "neusachlichen" Phase. Wie ein Palimpsest liegt ihnen seine eigene Geschichte zugrunde. Als eindruckliches Beispiel für eine solche Überlagerung sei noch einmal an seine Besprechung von Meier-Graefes Roman *Der Vater* erinnert, den er als Versuch begreift,

den Vater durch Konfrontation mit dem Sohn (mit der Familie) darzustellen und gleichzeitig die 'Entwicklung' des Sohnes an der geradezu monumentalen Überlegenheit des Vaters zu messen. Es ist, wie wenn der Sohn über dem Grabe seines Vaters ein Denkmal aufrichtete und dieses Denkmal stünde schon im Geiste da, während es errichtet wird, und der Erbauer gestaltete die Etappen seines eigenen Lebens zugleich mit den Zügen seines toten Vaters. [...] Immer - im Verlauf des ganzen Buches - ist der Alte dem Jungen um viele Meilen voraus. Niemals kann der Sohn den Vater einholen. (1932; III 470)

Für Roths Art, über sich selbst scheinbar nicht und doch unaufhörlich zu sprechen, ist *Die Büste des Kaisers* beredtes Zeugnis. Das Rede- und Kommunikationsverbot, wie es die Mutter praktizierte und über ihr Kind verhängte, führte bei Roth zu einer Beobachterhaltung und Wahrnehmungssensibilität, die sich nicht - auch das Zeichen für das Verbot zu benennen, den 'Namen des Vaters' auszusprechen - für Begriffsschärfe, logische Zusammenhänge, kausale Verknüpfungen, politisch stringente Argumentation interessierte²⁴, sondern für die gut formulierte und gut erfundene 'Geschichte', deren 'Wahrheit' aus dem ihr innewohnenden eigenen Gesetz und ihrer Erzählfiguration bezogen wird, nicht aus überprüfbaren oder wahrscheinlichen "Realia".

Auf einer anderen Ebene errichtet die Geschichte von der sonderbaren *Beerdigung* eines Denkmals *als Text ein neues Denkmal*; für den im doppelten Sinne vermißten Vater nämlich, genauso, wie er es über Meier-Graefes Vaterbuch referierte:

vor der Stunde, in der der Sohn wahrscheinlich noch eines kleinen Schrittes bedarf, um seinem Vater ganz nahe zu werden, um gewissermaßen der Bruder seines Vaters zu werden, entweicht der Alte in die Unnahbarkeit des Todes. Auf die Totenmaske [...] verzichtet der Sohn. Der Junge gedenkt, selbst einmal dem Alten eine Totenmaske (und eine Lebensmaske) abzunehmen. Sie wird dauerhafter sein als Gips. Sie wird aus dem lebendigen Material des Wortes bestehen ... (III 470)

Wenn die Beerdigung des Denkmals in Roths Novelle die Sehnsucht nach Erledigung von übermächtigen Konflikten enthält, so könnte das Denkmal des Textes schließlich auch errichtet sein, um nicht eingestehen zu müssen, welche traumatischen Kränkungen mit diesem 'Vater' verbunden waren. Aber wie dort der erzwungene Verzicht auf das Standbild, welcher im 'Opferitus' der Beerdigung durch Morstin Sinn bekommen soll - nämlich den "Habsburgermythos" hartnäckig zu etablieren -, keine Veränderung bewirkt, bleibt auch bei ihm die Bearbeitung des eigentlichen Konfliktes aus. An seine Stelle tritt jedoch die Gestaltung der literarischen Phantasie.

²⁴ Das zeigt nicht etwa nur seine Psychoanalytiker-, sondern auch die Historiker-Schelte: "Vom Kaiser führt ein näherer Weg zum bosnischen Maronibrater und zum galizischen Talmudjuden als zum sudetendeutschen Historiker der Wiener Universität. Sie sind es, diese Historiker, die, in preußischer Disziplin aufgewachsen, von Bismarcks Eisen und Blut hypnotisiert, in einem höchst chaotischen, aber langweiligen Rausch von Freiheitskrieg, Paulskirche, Achtundvierzig, Voltaire befangen, der Legende den Weg verstellen, den Untergang der Monarchie vorbereiten, den Weltkrieg und das Chaos." (*Rede über den alten Kaiser*, 1939; III 940)

Der Umstand, daß die bestattete Büste des Kaisers nicht verwest, könnte schließlich als Bild dafür dienen, daß der "mythe personnel" seine Präsenz unter der Oberfläche behält, sich andauernd fortschreibt und allenfalls als "lebendiges Material des Wortes" im Deutungsprozeß ein anderes, neues Dasein erhält.