



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Im kreuzförmig gebauten Dorf

—

Formen der Illusionsdurchbrechung
in Josef Winklers Erzählung
Wenn es soweit ist

Verfasser

Christian Pausch

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, November 2012

Studienkennzahl: A332

Studienrichtung: Deutsche Philologie

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

A book no more contains reality, than a clock contains time.¹

– Tom Robbins

¹ Robbins, Tom: Even Cowgirls Get the Blues. United States and Canada: Bantam Books, 1976. S. 124.

Danksagung

Zu allererst möchte ich meinen Eltern und meinem Bruder danken, die mich seit jeher in allen Dingen – ob universitär oder privat – unterstützt und angespornt haben.

Ich bedanke mich auch bei all meinen Freunden, die mich durch mein Studium und durch den Schreibprozess an dieser Diplomarbeit begleitet haben.

Speziell danken möchte ich Boris, da ich ihm die hier behandelte Erzählung laut vorlesen durfte und ich dadurch auf viele wichtige Aspekte aufmerksam wurde, Magdalena und Michaela, die mit mir die ersten Wochen des Schreibprozesses Seite an Seite durchgestanden haben, Sushila, die mir mit guten Ratschlägen in Bezug auf wissenschaftliches Arbeiten zur Seite stand und Jarrad für seine hilfreichen Korrekturen.

Besonderer Dank gebührt meiner guten Freundin Margit, die diese Arbeit mit großer Sorgfalt Korrektur gelesen hat und mir auch sonst eine große Stütze gewesen ist.

Dank gilt auch Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder für das Betreuen meiner Diplomarbeit, aber auch dafür, dass er in meinem ersten Universitätssemester eine Vorlesung zum Thema 'Illusionsdurchbrechung' gehalten hat und dieses Thema mich seither fasziniert hat.

Für Jannes 'Igby' Lindner.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
2. Theorie zu Illusion und Illusionsdurchbrechung	11
2.1. Illusion	11
2.1.1. Ästhetische Illusion	13
2.1.2. Narrative Illusion	17
2.1.3. Textexterne Bedingungen der Illusion	20
2.1.4. Textinterne Bedingungen der Illusion	23
2.2. Illusionsdurchbrechung	25
2.2.1. Formen der Illusionsdurchbrechung	28
2.2.1.1. Metafiktion	28
2.2.1.2. Entwertung der Geschichte	32
2.2.1.3. Auffälligkeit der Vermittlung	37
2.2.1.4. Komik	41
3. Josef Winklers Erzählung <i>Wenn es soweit ist</i>	43
3.1. Zum Inhalt der Erzählung	43
3.2. Formen der Illusionsdurchbrechung in <i>Wenn es soweit ist</i>	49
3.2.1. Wiederholung	54
3.2.2. Intertextualität	67
3.2.3. Wechsel der Erzählperspektive	75
3.2.4. Tod und Grauen	83
4. Resümee	89
5. Literaturverzeichnis	91

1. Einleitung

Die gegenständliche Arbeit untersucht Josef Winklers Erzählung *Wenn es soweit ist* auf die in ihr auftretenden Formen der Illusionsdurchbrechung.

Hierfür müssen anfangs einige Fragen geklärt werden: Was ist Illusion? Wie entsteht Illusionsdurchbrechung? Was sind die Formen der Illusionsdurchbrechung?

Um Illusion in der Literatur erklären zu können, muss zuerst auf ästhetische Illusion im allgemeinen Sinne und danach im Spezifischen auf narrative Illusion eingegangen werden. Dabei werden sowohl die textexternen, als auch die textinternen Bedingungen der Illusion geklärt. Später wird in der vorliegenden Untersuchung der Begriff Illusionsdurchbrechung erläutert und seine vier Hauptformen: Metafiktion, Entwertung der Geschichte, Auffälligkeit der Vermittlung und Komik. Für diesen theoretischen Teil stütze ich mich auf ein wichtiges Basiswerk meiner und jeglicher Erforschung von illusionsdurchbrechender Literatur, Werner Wolfs *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*.

In weiterer Folge wird die Erzählung *Wenn es soweit ist* inhaltlich vorgestellt, um dann vier Formen der Illusionsdurchbrechung darzustellen, die bei der Lektüre der Geschichte auffallen und durch Close-Reading gefiltert werden können. Diese vier von mir dargestellten Formen sind nicht jene, welche von Werner Wolf zu den vier Hauptcharakteristika illusionsdurchbrechenden Erzählens ernannt wurden. Es handelt sich dabei um andere, neue Formen, auch wenn sie sich an Wolfs Thesen orientieren und er sie bisweilen auch erwähnt. Die Formen sind: *Wiederholung*, *Intertextualität*, der *Wechsel der Erzählperspektive* und *Tod und Grauen* als unwahrscheinlich häufig auftretendes inhaltliches Motiv. Zur Vorgehensweise ist zu bemerken, dass ich dabei von, für den Zweck dieser Analyse, mittleren (also idealen) Lesern_Leserinnen ausgehe, die z.B. außer der Erzählung *Wenn es soweit ist* kein anderes Werk Josef Winklers gelesen haben, aber auch weitere bestimmte Merkmale aufweisen, die in der Arbeit genauer erklärt werden.

Abschließend werden die Ergebnisse der vorliegenden Forschung in einem Resümee zusammengefasst.

Das Thema Illusionsdurchbrechung hat mich, seit ich im Wintersemester 2007/2008 eine Vorlesung zu illusionsdurchbrechender Literatur von Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Kriegleder besucht habe, nicht mehr losgelassen und mich bei jeder Lektüre begleitet. Nicht immer war sie im Text auszumachen und sehr oft blieb meine Suche erfolglos, auch bei Josef Winkler war das anfangs der Fall. Als ich aber begann seine Erzählung *Wenn es soweit ist* aus einem zufälligen Impuls heraus laut vorzulesen und bei meinem Zuhörer an manchen Stellen im Text Verwirrung und Verblüfftheit feststellen konnte, die dann in langen Gesprächen geklärt werden mussten, entstand in mir das Bedürfnis diese Erzählung auf ihre Illusionsdurchbrechungen hin untersuchen zu wollen.

Die Illusionsdurchbrechung wird heutzutage immer häufiger und mittlerweile von sehr vielen Autoren_Autorinnen als literarisches Mittel eingesetzt, sodass sie den_die (post)moderne_n Leser_in kaum noch tangiert, und er_sie ihren Einsatz meistens nicht einmal bemerkt. Doch ich glaube, dass gerade in dieser Erzählung Josef Winklers auch der_die abgeklärteste Leser_in über die vielen Illusionsdurchbrechungen nicht hinwegsehen kann und irritiert wird. Diesen Beweis soll die vorliegende Untersuchung erbringen.

Ich möchte an dieser Stelle anmerken, dass sich meine Diplomarbeit einer bewusst gewählten gegenderten Schreibweise bedient und zwar durch den Einsatz des Unterstriches. Dieser wird von Steffen Kitty Herrmann wie folgt erklärt:

Transgender-People und Gender-Outlaws stellen jene „Abweichungen“ von Geschlecht dar, durch die sich unsere Geschlechterordnung ihrer Normalität versichert. Diese Konstruktion verliert ein gutes Stück ihrer Schlüssigkeit in jenem Moment, indem wir diesen Ort in die Sprache eintreten lassen: . Die Grenze mit ihrer unsichtbaren Bevölkerung wird zum Ort, indem die beengenden Schranken der Zweigeschlechtlichkeit - du Leser auf der einen, und du Leserin auf der anderen – auseinander geschoben werden, um dem verleugneten Anderen Platz zu machen: du Leser_In nimmst diesen Platz ein.²

Ich klammere aber auch das von Herrmann zusätzlich verwendete Binnen-I aus und verwende *Leser_in*, da es mir pleonastisch erscheint beides – Unterstrich und Binnen-I – gemeinsam einzusetzen.

2 Herrmann, Steffen Kitty: Performing the Gap. Queere Gestalten und geschlechtliche Aneignung. In: <http://arranca.org/ausgabe/28/performing-the-gap> (21.08.2012) Abs. 3.

2. Theorie zu Illusion und Illusionsdurchbrechung

2.1. Illusion

Um das literaturwissenschaftliche Phänomen der Illusionsdurchbrechung verstehen zu können, ist es notwendig zuerst den Begriff der Illusion zu klären. Im Laufe der (Literatur-)Geschichte war Illusion oft negativ konotiert und wurde nur als Täuschung bzw. als Trugbild verstanden. Unsere heutige, oft positive Deutung hat erst nach und nach überhand genommen, wie auch der Eintrag im Fremdwörterbuch zeigt:

Ill|u|si|on [lat.–fr.] *die*; –, –en: 1. (dem eigenen Wunschdenken entsprechende) schöne Vorstellung in bezug auf etw., was in Wirklichkeit nicht od. nicht so ist; Wunschvorstellung. 2. falsche Deutung von tatsächlichen Sinneswahrnehmungen (im Unterschied zur Halluzination; Psychol.) 3. Täuschung durch die Wirkung des Kunstwerks, das Darstellung als Wirklichkeit erleben läßt.³

Der positiv assoziierte Illusionsbegriff steht hier also schon an erster Stelle, gefolgt von der länger existierenden, negativen Deutung der Illusion und an dritter Stelle die Täuschung durch Kunst (bzw. Literatur), die für die vorliegende Untersuchung am bedeutendsten ist und in Kapitel 2.1.1. genauer vorgestellt werden wird.

Tatsächlich aber hat der Begriff der Illusion – so Werner Wolf in seinem Theorieteil – schon immer eine zweifache Bedeutung gehabt: „Einer Tradition negativ bewerteter Illusion steht eine andere, neutrale oder gar positiv valorisierte Entwicklungslinie gegenüber.“⁴ Von der Kirche als Werk des Teufels, schlechte Sinnestäuschung und durch die Bibel wörtlich als *Verspottung* belegt, entwickelten sich in unterschiedlichen Sprachen die gleichen negativen Bedeutungen des Wortes „Illusion“ und auch wenn diese auch heute noch im gleichen Maß gebräuchlich sind, haben sich doch die parallel entstandenen positiven Begriffserklärungen

3 Duden. Fremdwörterbuch. 5., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Bearbeitet vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus: Mannheim, 1990. S.333, Sp.3.

4 Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Herausgegeben von Helmut Gneuss, Hans Käsmann, Erwin Wolff und Theodor Wolpers. 32. Band. Max Niemeyer Verlag: Tübingen, 1993. S. 23.

gegenwärtig erfolgreicher durchgesetzt und so kommt das lateinische Stammverb *ludere* – *spielen* doch noch zu tragen:

Illusion nicht nur als übles, sondern auch als harmloses und amüsanter Spiel; Illusion nicht als böswillige oder gefährliche und daher kritikbedürftige Verschleierung einer Wahrheit, sondern als spielerisches Abweichen von ihr. In dieser Perspektive kann Illusion positiv beurteilt werden, da sie entweder einem guten Zweck dient oder – und das ist für einen richtig verstandenen Begriff [der] Illusion besonders festzuhalten – weil der Schleier über der Wahrheit durchsichtig ist, dem Illudierten nicht notwendig übel mitgespielt wird, sondern er selbst, in Kenntnis der Verschleierung, dieses Spiel mit Vergnügen mitmacht.⁵

Dennoch braucht eine jede Illusion auf die man sich als Illudierte_r einlassen will bestimmte Voraussetzungen. Wolf führt als solche die scheinbare Objektivität der Wahrnehmung, die tatsächliche Medialität, die Abhängigkeit der Wahrnehmung von inhaltlichen und formalen Konzepten (Konzeptbestimmtheit), die Gebundenheit an die Perspektive des_der Wahrnehmenden, die Interessegeleitetheit und den Eindruck der Passivität des_der Wahrnehmenden an.⁶ Ohne den_die, die Illusion wahrnehmende_n Rezipient_in kann also Illusion gar nicht bestehen, die Wahrnehmung ist die zu erfüllende aktive Aufgabe der Rezipient_innen.

Schon Werner Strube streicht das in seiner Dissertation aus dem Jahr 1971 hervor und geht hier vor allem auf die Interessegeleitetheit ein:

Als einer, der illudiert ist, bin ich der illusionären Gegenständlichkeit mit „Interesse“ zugewandt. Ich habe (1) ein Interesse an dem, was ich „noch nicht weiß“: an der Zukunft einer illusionären Person bzw. an der Zukunft des illusionären Geschehens. [...] Ich habe (2) ein Interesse für die illusionäre Gegenständlichkeit, sie ist mir nicht gleichgültig.⁷

Die Illusion, die von Kunstwerken ausgeht, ist somit vom Interesse des_der Rezipient_in für die illusionsfördernde Ästhetik des Werkes abhängig. Existiert dieses Interesse nicht, kann die ästhetische Illusion nicht fruchten und sich somit auch nirgends entfalten. Wie kann es aber nun zu diesem notwendigen Interesse kommen? Denn eigentlich müsste es den

5 Wolf, S. 25.

6 Vgl. Ebd. S. 73f.

7 Strube, Werner: Ästhetische Illusion. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts. Bochum, 1971. (Dissertation) S. 30f.

Rezipient_innen doch von vornherein klar sein, dass es sich um Illusion handelt, wenn sie ein Gemälde betrachten, oder ein Buch aufschlagen:

So illusionistisch eine erzählte Welt auch wirken mag, so offensichtlich ist doch in jedem Augenblick der Lektüre ihre bloß 'papierne' Qualität, ihr Eingefangensein zwischen Buchdeckeln.⁸

Warum lässt man sich aber dennoch auf die ästhetische Illusion ein und was – so fragt sich Werner Wolf gleich zu Beginn seines Werkes – „ist überhaupt ästhetische Illusion, und wie unterscheidet sie sich von nichtästhetischer [...]?“⁹

2.1.1. Ästhetische Illusion

Nach Wolf ist ästhetische Illusion eine Art der Illusion, die man sich wissend zu Gemüte führt. Man geht zum Beispiel bewusst ins Theater, liest einen Roman, schaut einen Film, oder betrachtet ein Kunstwerk in einem Museum mit dem Wissen, dass es sich um ein Kunstwerk handelt. Bei nichtästhetischer Illusion hingegen handelt es sich um ein Trugbild in der Wirklichkeit, dem man unbewusst und unvorbereitet begegnet.¹⁰

Andrea Kern hingegen benennt die ästhetische Illusion in ihrem Aufsatz *Illusion als Ideal der Kunst* nicht als eine Unterart der Illusion, sondern als eigenen unabhängigen Begriff:

Die ästhetische Illusion ist keine besondere Art von Illusion, zu der die alltägliche Illusion das allgemeinere Phänomen darstellt. Der ästhetische Illusionsbegriff impliziert vielmehr einen *Bruch* mit dem alltäglichen Illusionsbegriff.¹¹

Ob nun als Sonderform oder als Bruch zur alltäglichen Illusion – einig sind sich die Wissenschaftler_innen aber bei den Charakteristika der ästhetischen Illusion.

Werner Wolf zeigt beispielsweise auf, dass ästhetische Illusion „in der Tat [...] nie vollständig

8 Wolf, S. 35.

9 Ebd. S. 30.

10 Vgl. Ebd. S. 31f.

11 Kern, Andrea: *Illusion als Ideal der Kunst*. In: Gertrud Koch und Christiane Voss (Hrsg.): *...kraft der Illusion*. Wilhelm Fink Verlag: München, 2006. S.167.

[ist]”¹², denn im Gegensatz zu Halluzination, wo die Illusion vollständig auftritt, bleibt sie hier immer bewusst: der_die Rezipient_in weiß, dass er_sie sich einer Illusion hingibt. Dennoch kann ästhetische Illusion der Wirklichkeit sehr nahe kommen, denn sie wirkt „immer als *Schein des Erlebens von Wirklichkeit*, als 'illusion of lived experience'.”¹³

Wie lässt sich ästhetische Illusion nun abgrenzen und als solche erkennen? Die Ursache des Unterschieds zwischen ästhetischer Illusion und Trug bzw. Halluzination „beruht auf einem charakteristischen Moment der *Distanz*, das ästhetische Illusion immer auszeichnet, in der Trugwahrnehmung wie in der Halluzination jedoch fehlt.”¹⁴ Kunstwerke sind, nach Wolf, immer fiktional und von der Realität abgegrenzt und da die Rezipient_innen das (schon alleine durch formale Dinge, wie den Rahmen eines Gemäldes) wissen und erkennen, begegnen sie der im Kunstwerk enthaltenen Illusion von vornherein mit einer Distanz, die

[...] sich stets auf nichtinhaltliche Aspekte eines Kunstwerks [bezieht], d.h. auf seinen ontologischen und gegebenenfalls auch referentiellen Sonderstatus im Verhältnis zur Realität und darüber hinaus auf all das, was mit der Gemachtheit des Kunstwerks zusammenhängt: seine Produktions- und Rezeptionsbedingungen, Funktion, Struktur, Bedeutung usw.¹⁵

Im Gegensatz dazu bezieht sich die Illusion „nie auf 'Formales', sondern immer auf 'Inhaltliches', d.h. daß ihr Objekt die im Kunstwerk vermittelte Welt, nicht aber die Vermittlung selbst ist.”¹⁶

In den Rezipient_innen muss sich aber beides vereinigen können, sowohl die durch vor allem formale Gegebenheiten hervorgerufene Distanz zum Kunstwerk, andererseits aber dennoch die Bereitschaft zur Hingabe an die im Werk aufgebaute Illusion, man braucht also eine „enge Verbindung zwischen Illusion und emotionalem Engagement des Illudierten an der Fiktionswelt.”¹⁷ So befinden sich die Rezipient_innen während der Auseinandersetzung mit Kunst und Literatur immer in einer sehr ambivalenten Situation, aber ohne diese Ambivalenz ist ästhetische Illusion nicht möglich, wie auch Werner Wolf betont:

12 Wolf, S.33.

13 Ebd. S. 31.

14 Ebd. S. 33.

15 Ebd. S. 41.

16 Ebd. S. 42.

17 Ebd. S. 42f.

Klar ist mittlerweile: Eine Distanz ohne Illusion streicht den Begriff der ästhetischen *Illusion*, umgekehrt verkürzt eine Illusion ohne Distanz die *ästhetische* Illusion um ihre ästhetische Komponente und macht sie zur bloßen Täuschung, zu einer fälschlichen Rezeption von Fiktion.¹⁸

Die ästhetische Illusion eines Kunstwerks ist also nur dann ästhetisch, wenn der wichtige Faktor Distanz gegeben ist. Obwohl die beiden Komponenten koexistieren und die Distanz unverzichtbar ist, muss sie sich für das Gelingen der Illusion dennoch unterordnen.¹⁹ Bis hierhin könnte man annehmen, dass die Illusion bzw. die Distanz je nach freiem Entschluss des_der Rezipient_in zugelassen oder (zu einem gewissen Maß) verdrängt werden kann. Doch hier muss man auch historische und kulturspezifische Faktoren miteinbeziehen. Illusions-Wahrnehmung ist in verschiedenen Teilen der Welt oft ganz anders als in Mitteleuropa, sie hat sich im Laufe der Zeit verändert und ist eben je nach Kulturkreis anders ausgelegt. Heike Maybach gibt aber zu bedenken, dass nicht nur kulturspezifische Faktoren eine Rolle spielen, sondern auch persönliche bzw. moralische:

Die Gründe für die Verweigerung des Lesers sind durchaus verschieden. Zum Beispiel ist es möglich, daß der Text eine Haltung durchscheinen läßt, die des Lesers moralisches oder ethisches Empfinden verletzt oder seinen ideologischen Werten derart zuwider läuft, daß der Leser diese Haltung nicht akzeptieren kann.²⁰

In dieser Arbeit und in Bezug auf Josef Winklers Erzählung *Wenn es soweit ist* möchte ich von der abendländisch-ästhetischen Illusions-Wahrnehmung ausgehen, die auch die primäre Leser_innenschaft Josef Winklers einschließt und zu der auch ich mich zähle. Alles andere würde einen zu weiten kulturhistorischen und historischen Diskurs erfordern, der für die vorliegende Untersuchung wenig sinnvoll wäre.

In Bezug auf Josef Winkler und seine Erzählung „Wenn es soweit ist“, die auf gewisse Weise um einen (wie in Kapitel 3 zu sehen sein wird) Wirklichkeitsbezug bemüht ist und somit – so könnte man meinen – von vornherein jeglicher ästhetischen Illusion entbehrt, sei Werner Wolf zitiert, der diese Überlegung ausschließt, indem er schreibt:

18 Wolf, S. 43.

19 Vgl. Ebd. S. 43f.

20 Maybach, Heike: Der erzählte Leser. Studien zur Rolle des Lesers in Italo Calvinos Roman “Wenn ein Reisender in einer Winternacht” und in anderen Werken der Erzählliteratur. Materialis-Verlag: Frankfurt am Main, 1990. S. 17.

Für die Bildung ästhetischer Illusion und damit die Illusionstheorie ist die Frage nach der Fiktionalität weitgehend unerheblich, da Illusion ebenso bei dominant fiktionalen wie vorwiegend nichtfiktionalen Werken gebildet werden kann und allgemein im Zustand ästhetischer Illusion die Frage nach der 'Wahrheit' der Fiktion in den Hintergrund tritt.²¹

Es ist also für die jeweilige ästhetische Illusion irrelevant, ob der Inhalt einer Erzählung (bzw. der Inhalt eines Gemäldes etc.) fiktional, wenig fiktional oder gar nicht fiktional ist.

Für die Begrifflichkeit ist wichtig, dass ästhetische Illusion „von einem nichtästhetischen umgangssprachlichen, psychologischen oder philosophischen Begriff von Illusion als Täuschung oder gar Halluzination [deutlich zu trennen ist].“²² Die Differenzkriterien ästhetischer Illusion sind dabei das Wissen um ihre Scheinhaftigkeit (Distanz) und gleichzeitig aber die Existenz als Schein einer Wirklichkeit (Illusion im engeren Sinne). Diese beiden bilden eine Synthese und erschaffen so das Wesen der ästhetischen Illusion.²³

Der Begriff der Illusion ist mit der Kunst stets eng verbunden und für sie sogar zentral, wie Kern anführt: „[D]er Begriff der Illusion [beschreibt etwas], das keine Ästhetik bestreiten kann: nämlich eine ontologische Bedingung der Kunst.“²⁴

Die ästhetische Illusion wirkt „für ein breites Publikum wohl immer noch als eine der stärksten Anziehungskräfte von Kunst und Literatur.“²⁵ Sie ist es, die Romane spannend macht, da sie den Lesern_Leserinnen erlaubt in sie einzutauchen, sie ist es, die die Menschen in Kinosäle und Theater zieht, da sie dort der Wirklichkeit zeitweise entfliehen können, wie auch Werner Wolf zusammenfassend erklärt:

Ästhetische Illusion ist eine von Kunstwerken mittels der Imitation vor allem von Strukturen und daneben auch von Inhalten lebensweltlicher Wahrnehmung im Rezipienten hervorgerufene lebhaftere Vorstellung: der Schein des dominant sinnlichen (Mit-)Erlebens *einer* (nicht *der*) Wirklichkeit, wobei dieser Schein selbst Analogien zu lebensweltlicher Erfahrung aufweist und gerade deshalb so überzeugend wirkt, gleichzeitig aber stets von einem latenten Moment rationaler Distanz relativiert wird: dem kulturell erworbenen und in der ästhetischen Einstellung zum Tragen kommenden Wissen um die Scheinhaftigkeit.²⁶

21 Wolf, S. 62.

22 Ebd. S. 111.

23 Vgl. Ebd. S. 111.

24 Kern, S.159.

25 Wolf, S. XI.

26 Ebd. S. 113.

2.1.2. Narrative Illusion

Das Spezifische ästhetischer Illusion liegt [...] gerade darin, daß sie nicht nur wie jede Vorstellung eine allgemeine Analogie zur Wahrnehmung aufweist, vielmehr in besonders hohem Maß Wahrnehmungscharakter hat. Diese allgemeine Differenz bildet aber erst einen Rahmen für die zusätzliche Spezifik narrativer Illusion, die ihrerseits durch Besonderheiten des wahrgenommenen Mediums mitbestimmt wird.²⁷

Narrative Illusion ist eine Sonderform ästhetischer Illusion, die eigene bestimmte Besonderheiten von der allgemeinen ästhetischen Illusion abgrenzen, für die jedoch auch einige der selben Gesetze gelten, wie z.B.: Illusion bezieht sich hier ebenfalls nicht auf die Form, sondern auf den Inhalt, das emotionale Engagement des_der Illudierten spielt hier ebenso eine große Rolle und die Illusion ist genauso ein Sonderfall der Vorstellung.²⁸

Hierbei wird vor allem zwischen lebensweltlicher und allgemein ästhetischer Vorstellung differenziert:

Lebensweltliche Vorstellung kann durch sprachliche oder nichtsprachliche Wahrnehmungsobjekte, aber auch durch überhaupt nicht konkret anwesende Objekte, also rein durch das Bewußtsein initiierte Auslöser (wie im Traum oder bei einer Halluzination) hervorgerufen werden, ästhetische dagegen stets durch ein Kunstwerk.²⁹

Wobei ein Kunstwerk natürlich auch ein sprachliches sein kann oder sich auf Sprache stützen kann, so zum Beispiel bei der Betitelung eines Gemäldes. Die Narrativik besitzt hier aber einen besonderen Vorteil: „Da Vorstellungsbildung ohnehin weitgehend an Sprache gebunden ist, [...] eröffnet sich in der Literatur die Möglichkeit direkten Aufrufens von Konzepten und damit von Vorstellungsinhalten.“³⁰ Das heißt, wo andere Künste erst die Sprache zur Unterstützung anführen müssen, ist sie in der Narrativik immer gegeben und kann so Inhalte und Konzepte sofort genauestens an den_die Rezipient_in bringen und diese im Lektüreprozess auch immer mehr festigen oder wieder verwerfen. Der Spielraum einer

27 Wolf, S. 88.

28 Vgl. Ebd. S. 87.

29 Ebd. S. 89.

30 Ebd. S. 90.

narrativen Kunst ist also in Bezug auf die Schematisierung von Inhalten ein größerer als bei anderen Künsten.

Da der Leser im Lektüreprozeß aufgerufen ist, nach Maßgabe einer von ihm nicht steuerbaren Textrealität immer wieder andere und sich wandelnde Gegenständlichkeiten zu konkretisieren, erhält die so entstehende Vorstellung gerade jenen überzeugenden Wahrnehmungs- und Erlebnischarakter, der sie in besonderem Maß auszeichnet.³¹

Der_Die Leser_in muss sich den Text und dessen Inhalt, der sich während des Lesens des öfteren verändern kann, also aktiv aneignen und hat so auch eine „mitschöpferische Tätigkeit“.³² Diese Verbindung aus eigenem (durch die mitschöpferische Tätigkeit) und fremdem (durch den Text des Autors_der Autorin) Bewusstsein zeichnet aber nicht nur narrative Vorstellung aus, sondern tritt genauso bei – um bei diesem Beispiel zu bleiben – einem Gemälde auf. „Konstitutiv für [ein narratives Werk] aber ist der Aspekt der Veränderung, das Vorhandensein von dynamisch gesehenen 'Ereignissen'.“³³

Ein letzter großer Unterschied zwischen lebensweltlicher und ästhetischer Vorstellung ist, dass erstere „ausschließlich Objekte [erzeugt], die immer nur das Bewußtsein des Rezipienten, da allein aus ihm stammend, widerspiegeln und ihm daher auch unmittelbar gegeben sind.“³⁴ Die mediengelenkte ästhetische Vorstellung hingegen erfährt Input aus fremden Quellen, wie dem_der Autor_in oder dem_der Maler_in.

Zwischen nicht-narrativer Vorstellung und narrativer Vorstellung wird auch in Hinblick auf Illusionsdurchbrechung und -störung unterschieden. Ist ein Gemälde illusionstörend, so wird es das in der Wahrnehmung des_der Betrachters_Betrachterin ab dem Moment des Entdeckens der Störung auch bleiben.

In der Narrativik dagegen kann sich auch nach gravierenden Störungen, wenn sie punktuell bleiben, Illusion grundsätzlich wieder einstellen. Umgekehrt kann hier aber auch die Illusion selbst im Verlauf der Lektüre verblassen. Sie muß dabei sogar nicht einmal zerstört werden, sondern kann einfach durch andere, nichtillusionsbildende und nichtnarrative Diskursteile (auktoriale Kommentare und Reflexionen) suspendiert werden, um nach deren Ende wieder mehr oder minder intensiv aufzuleben.³⁵

31 Wolf, S. 90.

32 Ebd. S. 90f.

33 Ebd. S. 96.

34 Ebd. S. 91.

35 Ebd. S. 93f.

„Im Gegensatz zur Illusion der bildenden Kunst ist narrative Illusion (und ihre Störung) somit auf eine besondere Art modellierbar“³⁶, wie in Kapitel 2.2. und dessen Unterkapiteln noch genauer dargestellt werden wird.

Wichtig, so Werner Wolf, ist die Zeitgebundenheit des Mediums, denn „in der Literatur kann auch etwa ein intensiv illusionsdementierendes Vorwort leichter einfach vergessen werden als etwa ein aufdringlicher, unpassender Rahmen bei der Bildbetrachtung, denn er steht dort immer vor Augen.“³⁷ Es liegt also vor allem auch an der Zeitgebundenheit der Literatur, dass in der bildenden Kunst einmal erkannte Illusionsdurchbrechungen immer präsent bleiben, während sie im Lesefluss auch in Vergessenheit geraten können.

Obwohl also die narrative Illusion an den Leseprozess zeitlich gebunden ist, gelingt es ihr dennoch diese Zeit auszudehnen, indem sie in den Lesern_Leserinnen nachschwingt: „Am Ende des Textes wird sie beim Auftauchen aus der Fiktionswelt in die Realität in der Regel nachlassen, obwohl auch ein Nachschwingen der Illusion durchaus möglich ist.“³⁸

Zusammenfassend ist zu sagen, dass narrative Illusion eine Sonderform der ästhetischen Illusion ist, die aber nicht nur in Erzählungen, sondern „beispielsweise auch im Drama oder – außerhalb der Literatur – in der bildenden Kunst auftreten kann.“³⁹

Die Besonderheiten narrativer im Gegensatz zur allgemeinen ästhetischen Illusion ergaben sich vor allem aus der charakteristischen Zeitlichkeit des textuellen Mediums. [...] Narrative Illusion ist im Unterschied zur malerischen hauptsächlich Rede- und Geschehensillusion; sie ist insofern nicht nur Erleben, sondern *Miterleben*.⁴⁰

Bedeutsam für die Kategorisierung von narrativer Illusion ist ihre Konzentration auf die erzählerische Ebene, die dort erzeugten Bilder sind jedoch im Gegensatz zur lebensweltlichen Vorstellung nie wirklich konkret und auf seltsame Art unbestimmt. „In dieser Unbestimmtheit wie auch in der stets mitschwingenden Distanz findet die ansonsten weitgehend zutreffende Analogie zwischen lebensweltlicher Wahrnehmung und narrativer ästhetischer Illusion als

36 Wolf, S. 94.

37 Ebd. S. 92.

38 Ebd. S. 93.

39 Ebd. S. 111.

40 Ebd. S. 113.

deren Schein in der Vorstellung des Rezipienten ihre Grenzen.“⁴¹

Abschließend ist es noch wichtig auf den Begriff der Identifikation einzugehen. Sowohl für die allgemein ästhetische, als auch die narrative Illusion ist die Identifikation des_der Rezipienten_Rezipientin mit dem Werk wichtig, aber diese Identifikation ist nur ein Teilbereich der gesamten Illusion und auf keinen Fall mit dieser deckungsgleich. Identifikation ist vor allem eine freiwillig geleistete Hilfestellung des_der Lesers_Leserin für die Illusionsbildung.

Wenn die Berücksichtigung der Identifikation auch für die Genese der von der Illusion hervorgerufenen besonders intensiven Vorstellungen wichtig ist und ein Merkmal sowohl der allgemeinen ästhetischen als auch der erzählerischen Illusion bildet, kann also mit diesem Begriff doch aufgrund seiner nur begrenzten Anwendbarkeit keinesfalls der gesamte Komplex einer Phänomenologie ästhetischer und narrativer Illusion abgedeckt werden.⁴²

Doch wie entsteht narrative Illusion in einer Erzählung eigentlich? Dafür muss man sowohl die textexternen, als auch die textinternen Bedingungen klären und kennenlernen.

2.1.3. Textexterne Bedingungen der Illusion

Die textinternen Faktoren der Illusion, die für die vorliegende Untersuchung im empirischen Teil der Arbeit wichtiger sein werden, können erst verstanden werden, wenn man sie vorher von den textexternen Faktoren abzugrenzen weiß.

Textexterne Bedingungen der Illusion zu erkennen ist ein schwieriges Unterfangen, da diese „allesamt 'subjektiv' sind.“⁴³ Sowohl der_die Rezipient_in, als auch die Zeit in der er_sie lebt, sowie andere lebensweltliche Kontexte spielen eine große Rolle.

Wolf unterscheidet hierbei zwischen kontextuellen und leser_innenseitigen Faktoren der textexternen Bedingungen. Der wichtigste kontextuelle Faktor ist die Wahrscheinlichkeit:

41 Wolf, S. 113f.

42 Ebd. S. 111.

43 Ebd. S. 119.

Sie ist deshalb so bedeutsam, da sie die Brücke herstellt zwischen textinternen Gegenständen und ihrer Präsentation einerseits und dem außertextuellen und auch außertiliterarischen Kontext andererseits und in beiden Bereichen auch verankert ist.⁴⁴

Das heißt auch, dass ein (für den_ die Leser_in) wahrscheinlicher Inhalt eines Textes eher von ihm_ ihr angenommen wird, als ein eher unwahrscheinlicherer Inhalt. Wobei es hier aber auf keinen Fall um die Unterscheidung zwischen real-fiktionaler und fantastisch-fiktionaler Geschichte geht, denn beispielsweise kann auch die Existenz von Einhörnern im Rahmen einer fantastischen Erzählung sehr wohl für den_ die Leser_in wahrscheinlich sein.

Wahrscheinlich ist also das, was im Rahmen eines gewissen Textes oder einer gewissen Handlung von den Lesern_ Leserinnen erwartet wird und nicht als störend wahrgenommen wird. Doch auch „eine – gewisse – Nichteinlösung von Erwartetem ist durchaus noch illusionsverträglich, ja das relativ 'Unvertraute' ist für die Illusion [...] von nicht zu unterschätzender Bedeutung.“⁴⁵

Wichtig ist hier vor allem, dass man auf zeitliche und kulturelle Unterschiede achtet, denn es ist gerade das wahrscheinlich, „was in einer Kultur in einer gegebenen Zeit für wirklich gehalten wird und was daher die außertiliterarische Realitätserfahrung des Lesers prägt, also die epochenspezifische 'Episteme'.“⁴⁶ Historizität und Kultur in der Lebenswelt des_ der Lesers_ Leserin sind für den kontextuellen Faktor 'Wahrscheinlichkeit' also nicht zu vernachlässigen.

Genauso wichtig ist das aber auch für die leser_innenseitigen Faktoren, die die zweite Gruppe textexterner Bedingungen bilden:

Eine [...] Unwägbarkeit der individuellen leserseitigen Faktoren, die Illusionsbildung im Einzelfall beeinflussen können, sind schließlich die jeweiligen Normen und Werte des Rezipienten, die von seinem historischen Ort und seiner Zugehörigkeit z.B. zu religiösen, politischen, sozialen aber auch zu Geschlechtsgruppen mitbestimmt werden. Sie dürfen nicht zu weit von denjenigen des Werkes entfernt sein.⁴⁷

Die narrative Illusion ist ja als ganzes „eine bestimmte Art von Vorstellung der Textwelt im

44 Wolf, S. 118.

45 Ebd. S. 122f.

46 Ebd. S. 119.

47 Ebd. S. 127.

Bewußtsein des Lesers.“⁴⁸ Ohne seine_ihre „Fähigkeit zur Vorstellungsbildung und zur Entschlüsselung textueller Signale und darüber hinaus seine[_ihre] Partizipation an den grundlegenden Anschauungsformen“⁴⁹ wäre ein Illusionsaufbau in einer Erzählung gar nicht möglich. Für viele Leser_innen ist die Suche nach der Illusion sogar die Antriebskraft ihrer Lektüre, doch die Einstellung zum Text kann auch anders geartet sein und so kommt es immer auf die individuelle Illusionsbereitschaft des_der Rezipienten_Rezipientin an, die von jedem_jeder einzelnen natürlich frei wählbar ist.⁵⁰

Die Rezeption des_der Lesers_Leserin ändert sich auch, wenn ein Text von ihm_ihr zum zweiten oder dritten Mal gelesen wird; notwendige Kenntnisse der Interpretation sind im Fall der Zweitlektüre schon gegeben und so kann sich der_die Leser_in auf andere Punkte des Textes konzentrieren als bei der Erstlektüre.⁵¹ Heike Maybach räumt der Mitarbeit des_der Lesers_Leserin am Text einen sehr hohen Stellenwert ein:

Tritt bei mehrfacher Lektüre desselben Werkes tatsächlich eine Meinungsänderung ein, so darf man wohl behaupten, daß der Leser bei jeder Lektüre das Werk neu entstehen läßt, und das zeigt, wie groß die Mitarbeit des Lesers am Text tatsächlich ist.⁵²

Mit dem Begriff des „mittleren Lesers“⁵³ beschreibt Werner Wolf eine_n Idealleser_in, der_die alle textexternen Faktoren in mittlerer Qualität in sich vereint, wie zum Beispiel den Erfahrungshorizont:

Dieser ist weder so beschränkt, daß der Text in ihm keine Vorstellung aufrufen kann, noch so detailliert, daß er z.B. Elemente womöglich 'fehlerhafter' textueller Referenzillusion auf Schritt und Tritt als solche zu entlarven vermag.⁵⁴

Auch ich werde mich im empirischen Teil der vorliegenden Arbeit darum bemühen, von einem_einer mittleren Leser_in auszugehen. Werner Wolf schließt in seiner Begrifflichkeit immer, aber hier zum ersten Mal im Text erkenntlich, den nicht-männlichen Leser und vor

48 Wolf, S. 123.

49 Ebd. S. 124.

50 Vgl. Ebd. S. 124ff.

51 Vgl. Ebd. S. 123.

52 Maybach, S. 13.

53 Wolf, S. 128.

54 Ebd. S. 128.

allem die weibliche Leserin aus, da ihm keine „Fälle bekannt [sind], in denen Geschlechtsdifferenzen ausschlaggebend für eine unterschiedliche illusionistische Rezeption gewesen wären“⁵⁵, obwohl er gerade das erwähnt (siehe Zitat 47). Wenn man aber kulturelle und historische Unterschiede einbezieht, dann sind ebenso die gesellschaftlich–politischen Umstände mitzudenken, die sich je nach Gender sehr wohl unterschiedlich auswirken können und so werde ich den Begriff Wolfs erweitern und von einem_einer mittleren Leser_in ausgehen.

2.1.4. Textinterne Bedingungen der Illusion

Das generelle Ziel aller innertextlichen Illusionsthemen ist „die Imitation lebensweltlicher Wahrnehmung und Erfahrung durch das Werk.“⁵⁶ Der Inhalt des Werkes/des Textes soll also im besten Falle der Lebenswelt entsprechen, oder zumindest *möglich* bzw. wahrscheinlich sein.

Die textinternen Bedingungen der Illusion sind deshalb für die vorliegende Arbeit so wichtig, da ihre Nichteinhaltung zu Illusionsdurchbrechungen führt, wie in Kapitel 2.2. noch gezeigt werden wird. Die Illusionstechniken

[...] stellen Basisbedingungen dar, deren Nichtbeachtung den Effekt einzelner illusionsstörender Verfahren überhaupt erst begründet, zumal mit der Nichteinlösung der Prinzipien gleichzeitig die Illusionsziele verfehlt werden.⁵⁷

Eine dieser textinternen Illusionstechniken stellt beispielsweise die Fülle an Details eines Textes dar. Je mehr Details für z.B. Raum, Zeit oder Figuren von dem_der Autor_in angegeben werden, umso illusionsfördernder wirkt der Text.⁵⁸ Gleichzeitig erkennt man aber an diesem Beispiel, wie ambivalent textinterne Illusionstechniken sein können, denn

55 Wolf, S. 128.

56 Ebd. S. 132.

57 Ebd. S. 133.

58 Vgl. Ebd. S. 136.

„umgekehrt [kann] auch ein Zuviel an Details illusionsabbauend wirken.“⁵⁹ Sich deshalb aber gegen Überdeterminierungen zu entscheiden, um die Illusion nicht zu stören „steht augenscheinlich in Opposition zu dem [...] Prinzip der Simulierung von Welthaftigkeit durch konkrete Details. Aber die Wahrheit liegt auch hier in der Mitte.“⁶⁰

Wolf beschreibt in weiterer Folge sechs Prinzipien textinterner Illusion, die im folgenden kurz zusammengefasst werden:

1. Das Prinzip anschaulicher Welthaftigkeit, das oben bereits erwähnt und erklärt wurde.
2. Das Prinzip der narrativen Sinnzentriertheit, bei dem vor allem die Tendenz zur Leser_innenfreundlichkeit erwähnt werden soll. Diese erfüllt Leser_innenerwartungen so weit, um eine sozusagen leichte Rezeption gewährleisten zu können. Das kann „sich sowohl auf die sprachliche Ebene wie auf die narrative Ebene sinnvoller Textstrukturierung beziehen.“⁶¹
3. Das Prinzip der Perspektivität: Die Informationsvergabe des_der Autors_Autorin im Text muss „dem jeweiligen Standpunkt des im Lektüreverlauf erreichten Blickpunkts angepaßt sein.“⁶²
4. Das Prinzip der Mediumsadäquatheit bedeutet vereinfacht, dass man zwei der bedeutendsten Bedingungen des Narrativen zu beachten hat: „[...] die Ermöglichung einer *histoire* und das Beachten ihrer Vermitteltheit.“⁶³
5. Das Prinzip der Interessantheit: Dieses regelt [...] in formaler Hinsicht, welches Element einer Geschichte für die Illusion in der Regel eine herausragende Rolle spielt und welche Strukturmerkmale dieses Elements besonders illusionsfördernd wirken – sowie [...] welche besonderen Eigenschaften das Erzählte in qualitativer Hinsicht haben soll.⁶⁴
6. Das Celare–artem–Prinzip: Hier geht es um die Verhüllung von Künstlichkeit im Text, denn wo „nämlich die Reglementierung, die rhetorische Struktur der illusionsbildenden Prinzipien und Verfahren als Künstlichkeit durchscheint, dort wird

59 Wolf, S. 139.

60 Ebd. S. 158.

61 Ebd. S. 148.

62 Ebd. S. 164.

63 Ebd. S. 170.

64 Ebd. S. 177.

die Illusion gefährdet.“⁶⁵ Für das Celare–artem–Prinzip gibt es zahlreiche Durchführungsmöglichkeiten, die hier zu beschreiben aber zu viel Raum einnehmen würde.

Das letztgenannte Prinzip spielt eine besonders bedeutende Rolle, denn auch wenn alle angeführten Prinzipien die Vorstellbarkeit der Fiktionswelt regeln, ist die Gefahr gegeben, dass bei der Anwendung von allen gemeinsam das Werk erst Recht gekünstelt wirkt und somit unbedingt das Celare–artem–Prinzip zum Zug kommen muss, da sonst Illusionsabbau eintritt.

2.2. Illusionsdurchbrechung

Die Begriffe Illusionsstörung, Illusionsdurchbrechung, Illusionsgefährdung, Illusionsabbau und Illusionssuspension werden in diesem Kapitel der vorliegenden Untersuchung fast synchron verwendet, vor allem deshalb, da auch in den hier häufig zu zitierenden Werken kaum Unterscheidungen zwischen den Begrifflichkeiten getroffen werden. Für den Titel der vorliegenden Arbeit, wurde jedoch der Begriff *Illusionsdurchbrechung* gewählt – der auch von Werner Wolf für den Titel seiner Untersuchung ausgewählt wurde –, weil dieser Begriff wohl der allumfassendste ist und mir auch in Hinblick auf Josef Winklers Erzählung *Wenn es soweit ist* am passendsten erschien.

Illusionsdurchbrechung in der Literatur ist – wie oft fälschlich angenommen – keine Erfindung der (Post–)Moderne, auch wenn sie hier eine ihrer Blütezeiten erlebt, was ganz allgemein meistens aufgrund der Erschöpftheit des traditionellen Erzählens erklärt wird.

Jeder postmoderne Text beinhaltet zwar in mehr oder weniger ausgeprägter Form Elemente der Illusionsstörung, illusionsdurchbrechende Verfahren machen einen Text aber keineswegs *per se* postmodern. Vielmehr gibt es parallel zur Tradition des illusionistischen Erzählens fast zu jeder Zeit der [...] Literaturgeschichte eine Tradition des Anti–Illusionismus.⁶⁶

65 Wolf, S. 188.

66 Weber, Alexander: From Postmodernism to Neorealism. Ästhetische Illusion und Identitätskonstruktion in

Tatsächlich haben die beiden Phänomene – illusionsfördernde und illusionsabbauende Literatur – aber immer schon parallel existiert, wie Werner Wolf bestätigt:

Die 'Große Tradition' sich vervollkommnender illusionistischer Erzählkunst wird immer schon von einer anderen [...] Tradition illusionsstörenden Erzählens kontrapunktisch begleitet.⁶⁷

Das illusionsstörende Erzählen basiert auf einer zumindest gering aufgebauten Illusion, also auf illusionistischer Narrativik. Es tritt als deren „Kritik oder gar Negation“⁶⁸ in Erscheinung, bezieht sich aber gleichzeitig nicht positiv und auch nicht negativ auf die ästhetische Illusion, denn immerhin hat die illusionistische Narrativik ihre Vorherrschaft gegenüber der illusionsstörenden Erzählkunst in neuerer Zeit bereits eingebüßt.⁶⁹

Das Abrücken von der literarischen Illusion hat ganz offenbar sowohl in der künstlerischen wie literarischen Praxis unseres Jahrhunderts als auch in der literaturwissenschaftlichen Theorie der Gegenwart Hochkonjunktur.⁷⁰

Alexander Weber vermerkt dazu in seiner Untersuchung „From Postmodernism to Neorealism“, dass aber auch diese beiden literarischen Strömungen und Neigungen einem ständigen Wandel unterliegen und im Postmodernismus zwar „das illusionsdurchbrechende Erzählen als dominante narrative Strategie [gilt, sich aber] die Dominante im Neorealismus wieder in die Richtung der ästhetischen Illusionsbildung“⁷¹ verschiebt. Illusionsdurchbrechung ist, wie Werner Wolf bemerkt, „ein überhistorisches Phänomen.“⁷²

Trotz dieser zu unterschiedlichen Zeiten verschieden stark vorherrschenden Dominanz der Illusionsdurchbrechung bleibt sie ein Phänomen, welches von der Bildung ästhetischer Illusion in bedeutsamer Weise abhängig ist: „Illusionsdurchbrechung ist ganz klar ein Sekundärphänomen. Es fußt meist innerhalb desselben Werkes auf einer vorher zumindest

den Romanen Russell Banks. In: Heinz Berger und Raimund Borgmeier (Hrsg.): SALS. Studien zur anglistischen Literatur- und Sprachwissenschaft. Band 21. Wissenschaftlicher Verlag Trier: Gießen, 2004. S.25

67 Wolf, S. 2.

68 Ebd. S. 2.

69 Vgl. Ebd. S. 2.

70 Ebd. S. 4.

71 Weber, S. 20.

72 Wolf, S. 220.

ansatzweise aufgebauten Illusion.“⁷³ Illusion und Illusionsstörung gehen also stets nebeneinander her.

Grundsätzlich wären auch bei einer Theorie der Illusionsstörung wie im Fall der Illusionsbildung nicht nur die werkiternen, sondern auch die werkexternen Faktoren zu berücksichtigen. Auch für die Illusionsstörung ist nämlich vorweg festzuhalten, daß sie von kontextuellen wie leserseitigen Faktoren mit abhängt.⁷⁴

Da es sich bei den externen Bedingungen aber um genau die selben wie bei der Illusionsbildung (siehe Kapitel 2.1.3.) handelt, werden sie hier nicht noch einmal erklärt und so können wir uns getrost den werkiternen Bedingungen der Illusionsdurchbrechung zuwenden. Dabei handelt es sich um

[...] Techniken, die entweder die Vorstellungsbildung überhaupt erschweren und im Extremfall verhindern oder die zwar noch Vorstellungen, unter Umständen auch quasi- filmisch bewegte und wahrnehmungsähnliche, hervorbringen, aber dem Leser die Möglichkeit des *Miterlebens* der Geschichte nehmen.⁷⁵

In beiden Fällen kommt nämlich ein bereits geklärtes Phänomen innerhalb der ästhetischen Illusion zu tragen, das sich hier aber in hohem Maße zeigt: die Distanz, durch deren Aktivierung auch die Identifikation der Leser_innen mit dem Inhalt der Erzählung gefährdet wird.⁷⁶ Illusionsdurchbrechung tritt somit erst auf, wenn diese Gefährdung zustande kommt und die Illusion der Geschichte durch bestimmte Verfahren gestört wird, denn der Anti-Illusionismus als Stilmittel „strebt nicht als Hauptziel [...] die scheinbare Überbrückung [...] der ästhetischen Distanz zwischen Kunstwerk und Rezipienten an, sondern gerade umgekehrt die Betonung dieser Differenz und die Aktualisierung von ästhetischer Distanz.“⁷⁷

Durch die Vielzahl der Vertextungsverfahren durch die sich Illusionsdurchbrechung einstellen kann, gab es auch eine Vielzahl an Bezeichnungen für sie in der Forschung: „Neben den bekannten Begriffen 'Metafiktion' und 'romantische Ironie' tauchen hier beispielsweise auf: 'Fiktionsironie', 'epische Ironie', und 'Fiktionsdemonstration'.“⁷⁸ Diese Begriffe wurden aufgrund des Fehlens einer einheitlichen Theorie oft synonym und ungeordnet verwendet, erst

73 Wolf, S. 7.

74 Ebd. S. 208.

75 Ebd. S. 209.

76 Vgl. Ebd. S. 209.

77 Ebd. S. 211.

78 Ebd. S. 211.

Werner Wolf legt 1993 die Bezeichnung *Illusionsdurchbrechung* im Titel seines Werkes fest, obwohl auch er, wie anfangs erwähnt, sich ständig anderer, wenn auch nicht so sehr unterschiedlicher, Begriffe bedient.

Die theoretische Konzeption Werner Wolfs und seine vier Hauptcharakteristika der Illusionsdurchbrechung werden im folgenden kursorisch vorgestellt, da sie auf Josef Winklers Erzählung *Wenn es soweit ist* nur teilweise bzw. nur in ihren Unterformen anwendbar sind, aber dennoch eine wichtige Basis zum Verständnis des Phänomens Illusionsdurchbrechung darstellen:

Der Heteroreferentialität steht das Charakteristikum der *Autoreferentialität* bzw. der *Metafiktion* entgegen. Statt der Zentralität der Geschichte ist eine *Entwertung der Geschichte* zu beobachten. Wo die Illusionsbildung auf der Transparenz der Mediation beruht, ist nun die *Auffälligkeit der Vermittlung* dominant. Dem ernsthaften Charakter illusionistischer Texte steht ausgeprägte *Komik* gegenüber.⁷⁹

2.2.1. Formen der Illusionsdurchbrechung

2.2.1.1. Metafiktion

Metafiktion wurde, wie oben erwähnt, oft synonym mit dem Begriff *Illusionsdurchbrechung* gleichgesetzt, doch das ist nicht ohne weiteres möglich⁸⁰, denn sie ist nur eines von mehreren illusionsdurchbrechenden Charakteristika, gleichzeitig aber ein „so zentrales Verfahren der Destabilisierung von Illusion, daß sie [...] als erstes Charakteristikum illusionstörender Erzählungen betrachtet werden soll.“⁸¹ Das Ziel der Metafiktion ist nämlich die Bloßlegung der Künstlichkeit, eines der wichtigsten Ziele von illusionsabbauender Kunst⁸² überhaupt und so hat sie auch einen besonderen Status innerhalb der vier Hauptcharakteristika illusionsdurchbrechenden Erzählens:

79 Weber, S. 27.

80 Vgl. Wolf, S. 224.

81 Ebd. S. 221.

82 Ebd. S. 220.

Eine genaue Begriffsbestimmung [des Begriffs „Metafiktion“] erscheint jedoch trotz (oder gerade wegen) der Vielzahl der Veröffentlichungen schwierig, da der Bedeutungsrahmen des Begriffes auf alle Phänomene ausgedehnt wurde, in denen Selbstreflexivität, narrative self-consciousness oder eine direkte oder indirekt ableitbare Thematisierung des Erzählvorganges oder der Fiktionalität des Erzählten zu beobachten ist.⁸³

Trotz dieser Schwierigkeit der Begriffsbestimmung kann man Metafiktion aber erkennen, indem man sie von anderen innertextuellen Phänomenen abgrenzt: von nicht-textuellen Metaphänomenen, von nicht-narrativen Metatexten (z.B. von literatur-kritischen Essays) und von autoreflexiven Neben- bzw. Paratexten, die als Elemente des Rahmens (als Titel oder Vorwort) gelten.⁸⁴ Innerhalb der Metafiktion unterscheidet man zwischen einer expliziten und impliziten Variante: Explizite Metafiktion wird über eine innerfiktionale Figur vermittelt, meistens über eine isolierbare Rede des impliziten Autors bzw. einer anderen fiktionalen Redeinstanz an den_ die Leser_in in der Aussagen über die Fiktion der Erzählung getätigt werden. Die implizite Variante der Metafiktion hingegen ist nicht so deutlich zu erkennen, da sie eher indirekt geschieht, z.B. durch typographische Hervorhebungen oder unmöglich-wirkende Elemente in der Erzählung selbst. Also kann hier nur aufgrund bestimmter Vertextungsverfahren auf Metafiktion geschlossen werden und nicht aufgrund einer verbalen Thematisierung.⁸⁵

Durch implizite Metafiktion kann ein ganzer Text ohne Rest als unglaubwürdig und fiktional bloßgestellt werden. [...] In expliziter Metafiktion dagegen ist im Regelfall wenigstens ihre Sprecherinstanz von dieser Bloßstellung ausgenommen.⁸⁶

Es ist also kaum verwunderlich, dass explizite Metafiktion die Illusionswirkung schneller und stärker beeinträchtigt als die implizite Variante, jedoch kann letztere den ganzen Text als unglaubwürdig erscheinen lassen, in der expliziten Variante bleibt zumindest immer die Sprecherinstanz glaubwürdig.⁸⁷ Weber beschreibt zusätzlich den ebenso wenig verwunderlichen Unterschied zwischen totaler und partieller Metafiktion in Bezug auf die Illusionssuspension, der dann für die Besprechung von Josef Winklers Erzählung bedeutend

83 Weber, S. 27.

84 Vgl. Wolf, S. 222.

85 Vgl. Ebd. S. 226.

86 Ebd. S. 234.

87 Vgl. Ebd. S. 234.

wird:

Mindert die partielle Metafiktion, die sich nur auf bestimmte Textabschnitte (z.B. Binnenerzählungen) bezieht, die Illusionswirkung nur mäßig, so ist der illusionsstörende Effekt einer für den Umfang der gesamten Erzählung geltenden metafiktionalen Äußerung ungleich gravierender.⁸⁸

Metafiktionale Passagen selbst gelten als genauso fiktional wie der Rest des Textes, sind sie doch immerhin ebenfalls ein Teil der Erzählung; so kann es also auch vorkommen, dass die Metafiktion in Einzelfällen die Illusion sogar unterstützt und vorantreibt, aber der „grundsätzlich illusionsabbauende Effekt, der von den meisten Formen metafiktionaler Textelemente ausgeht, wird dadurch nicht in Frage gestellt.“⁸⁹

Metafiktion schadet der Illusion jedoch nicht nur darin, dass sie die Aufmerksamkeit des_der Lesers_Leserin von der erzählten Geschichte abzieht, sondern verstößt dadurch auch gleichzeitig gegen das Prinzip der Interessantheit und fördert so noch mehr die Distanz der Leser_innen zum Werk.⁹⁰

Explizit metafiktionale Elemente erinnern den_die Leser_in an die außertextuelle Wirklichkeit, setzen die Distanz in Kraft – mehr als bei ästhetischer Illusion gewünscht ist – und schaden so der Illusion. Es stellt sich jedoch die Frage nach der Beziehung von metafiktionalen Passagen zu ihrem nichtmetafiktionalem Kontext⁹¹, wobei vor allem auch ihre Position im Text beachtet werden muss, denn es ist

[...] nicht unerheblich, ob Metafiktion am Anfang bzw. Ende eines Textes auftritt, also in einer eher harmlosen Position nahe dem 'Rahmen', dem Übergang zwischen Realitätsbewußtsein und Miterleben der Fiktion, oder ob Metafiktion mitten in der Fiktion erscheint, dabei auf eine bereits aufgebaute und andauernde Illusion trifft und diese stört.⁹²

Es erscheint logisch, dass die Wirkung der Metafiktion inmitten der Erzählung, wo die Illusion sich bereits gefestigt hat, ungleich größer ist, da man als Leser_in einerseits viel unvorbereiteter von der Illusionsdurchbrechung getroffen wird, andererseits kann am Anfang der Lektüre noch keine Illusion durchbrochen werden – da sie ja auch noch nicht gebildet

88 Weber, S. 29.

89 Ebd. S. 30.

90 Vgl. Wolf, S. 230.

91 Vgl. Ebd. S. 239.

92 Ebd. S. 240.

wurde – allerhöchstens wird ihre Bildung hinausgezögert.⁹³

Auch die explizite Metafiktion weist in sich zwei unterschiedliche Formen auf, nämlich *offen* und *verdeckt*. Als 'offene Form' bezeichnet man jene metafikcionalen Passagen, die sehr leicht und ohne Probleme erkennbar sind. Die 'verdeckte Form' allerdings ist viel schwerer zu identifizieren, da sie mit uneindeutigen sprachlichen Ausdrücken arbeitet und da

[...] bestimmte Passagen durch den Kontext der *histoire* als auch plausibel auf die erzählte Wirklichkeit, und nicht nur auf die Fiktionalität des Textes bezogen erscheinen können und deshalb als Metafiktion wenig hervortreten.⁹⁴

Das heißt, dass Metafiktion sich sehr wohl auch auf intradiegetischer bzw. innerfiktionaler Ebene bewegen kann und sich nicht ausschließlich auf die außertextuelle Wirklichkeit beziehen muss.

Das Phänomen *Metafiktion* ist auch stark durch den oben kurz erwähnten Umstand geprägt, dass sie nicht immer illusionsabbauend, sondern auch –fördernd eingesetzt werden bzw. wirken kann. „Metafiktion, so wird deutlich, befindet sich mit der Illusion nicht in einem einfachen Oppositionsverhältnis.“⁹⁵, schreibt Werner Wolf und erklärt, dass vor allem dieses ambivalente Verhältnis wesentlich die Metafiktion mitbestimmt:

Die inhaltliche Tendenz der Metafiktion, die Frage, ob sie eine grundsätzlich mit Metafiktion gegebene reflexive Distanz benutzt, um den Leser im Rezeptionsprozeß gegen die erzählte Geschichte zu vereinnahmen oder ihn im Gegenteil an sie enger zu binden, erweist sich damit als besonders wichtiger Faktor für die Wirkungsästhetik der Metafiktion.⁹⁶

Interessant ist auch die Tatsache, dass Metafiktion zusammen mit dem von Wolf zuletzt genannten illusionsstörenden Charakteristikum *Komik* und im Gegensatz zu *Entwertung der Geschichte* und *Auffälligkeit der Vermittlung*, sich nicht auf eine Textebene beschränkt, sondern sowohl in der *histoire*, als auch im *discours* vorkommen kann.⁹⁷

93 Vgl. Wolf, S. 240f.

94 Ebd. S. 245.

95 Ebd. S. 255

96 Ebd. S. 256.

97 Vgl. Ebd. S. 235f.

2.2.1.2. Entwertung der Geschichte

Das zweite Charakteristikum illusionsdurchbrechenden Erzählens, nach Werner Wolf, ist im Gegensatz zur Metafiktion ganz und gar auf die *histoire*-Ebene beschränkt.

Die *histoire*-Ebene ist das Herzstück einer jeden illusionsbildenden Erzählung, ja sie stellt überhaupt das Zentrum aller narrativer Illusion dar, da in aller Regel auf ihr erst einmal jene Sachverhalte bereitgestellt werden, die der Leser zu einer vorstellbaren Welt konkretisieren kann. Umgekehrt läuft aber im Grunde jede Illusionsstörung auch in irgendeiner Form auf eine 'Entwertung der Geschichte' als Illusionszentrum des Textes hinaus.⁹⁸

Tatsächlich stellt die Entwertung der Geschichte (im folgenden auch öfter *Geschichtsentwertung* genannt) das zweithäufigste Merkmal illusionssuspendierender Narrativik dar. Es hat die meisten illusionsabbauenden Verfahren zum Gegenstand und wird daher von Wolf in seinem Werk zur Illusionsdurchbrechung auch am ausgiebigsten behandelt.⁹⁹

Während die meisten Leser_innen im Falle einer Illusionsstörung, die auf Metafiktion beruht, den_die Autor_in in Verdacht haben die Geschichte zu stören, liegt das Augenmerk bei der Geschichtsentwertung – vor allem bei der Erstlektüre – oft woanders: man hat das dumpfe Gefühl, dass hier etwas nicht stimmt, aber die Quelle dieses Gefühls ergibt sich aus der Geschichte selbst

[...] oder im gedachten Substrat 'hinter' ihr, auf das sie sich bezieht, sie scheint also quasi 'von innen' und unabhängig von bestimmten Vermittlungsverfahren hervorgerufen zu werden. Gerade dadurch aber geben sich die Geschichte und ihr Referenzsubstrat als das zu erkennen, was sie eigentlich sind bzw. wiedergeben: eine nur in der Textrealität und eben *nicht* 'hinter' ihr existierende Welt.¹⁰⁰

Die Geschichtsentwertung hat das Ziel die Künstlichkeit bloßzulegen, will aber zusätzlich auch Unwahrscheinlichkeit erzeugen und die Fiktionswelt uninteressant gestalten. Und so wird mit Techniken gearbeitet, die all das bei dem_der Leser_in hervorrufen können.¹⁰¹ Die

98 Wolf, S. 266.

99 Vgl. Ebd. S. 266.

100 Ebd. S. 266f.

101 Vgl. Ebd. S. 267.

Bloßlegung der Künstlichkeit und das Phänomen der illusionssuspendierenden Unwahrscheinlichkeit liefern einerseits einen ziemlich direkten Hinweis auf den_die Autor_in, durch den von ihm_ihr sehr artifiziell gestalteten Inhalt der Geschichte, oder „themenbezogene Ordnungs- und Sinnstiftung“¹⁰², andererseits ist der_die Autor_in oft nicht so eindeutig zu erkennen, z.B. wenn sprachliche und nicht-sprachliche Sinn- und Ordnungssysteme zum Einsatz kommen und eine unwahrscheinlich hohe formale Organisiertheit die Geschichte somit entwertet.¹⁰³

Hier darf man aber den_die Leser_in auf keinen Fall unterschätzen: viele von diesen Verstößen gegen das Celare-arterem-Prinzip, welches auch in prinzipiell illusionsfördernden Texten nicht immer eingehalten werden kann, werden durch die grundsätzliche Illusionsbereitschaft der Leser_innenschaft akzeptiert. Aber je häufiger und deutlicher die Ordnungssysteme im Text in Erscheinung treten, „umso größer wird die Gefahr für die Illusionsbildung“¹⁰⁴ und Illusionsstörung kann sich ausbreiten.

Besonders wichtig wird der Faktor „Leser_in“ vor allem dann, wenn der_die Autor_in hinter dem Text plötzlich durch didaktische oder satirische Fremddeterminierung zum Vorschein kommt, da diese ganz besonders von der Erkennbarkeit durch die Rezipienten_Rezipientinnen abhängig sind und zwar mehr als Erzählwerke allgemein schon von den Lesern_Leserinnen abhängig sind:

Jedes Erzählwerk enthält letztlich eine Leserfunktion, oder – anders ausgedrückt – eine Leseriadee, die entweder als intendierter oder implizierter Leser etc. aus dem Text erschlossen werden kann, oder die dem realen Leser eine Funktion einräumt, die über die normale Mitarbeit am Text, also den Spuren des impliziten Lesers zu folgen, noch hinausgeht.¹⁰⁵

Wie oben bereits erwähnt unterscheidet Wolf zwischen nichtsprachlichen und sprachlichen Ordnungssystemen: als Beispiel für erstere nennt er das Spiel. Die Geschichte, die durch die übertriebene Ordnung an Glaubwürdigkeit und Wahrscheinlichkeit verliert, wird zu einem Spiel, welches nur noch bestimmten Regeln, aber keiner inhaltlichen Wirklichkeit mehr folgt,

102 Wolf, S. 269.

103 Vgl. Ebd. S. 269.

104 Ebd. S. 270.

105 Maybach, S. 10.

was die Illusion vehement und grundlegend stört.¹⁰⁶ Im Postmodernismus nimmt dieser Spielcharakter des Textes eine grundsätzliche und fast schon symbolhafte Stellung für die gesamte Epoche ein:

Das spielerische Element, d.h. die Erprobung verschiedener Möglichkeiten, die gleichzeitige Behauptung und Rücknahme einer Bedeutung und insbesondere die Infragestellung einer narrativen Autorität sind [in der postmodernen Erzähltheorie] konstitutiver Bestandteil jedes Textes.¹⁰⁷

Als Beispiel eines sprachlichen Ordnungssystems nennt Wolf die Intertextualität, die in Kapitel 3. der vorliegenden Arbeit in Bezug auf *Wenn es soweit ist* eine wichtige Rolle spielen und dort auch genauer behandelt werden wird. Illusionsdurchbrechung durch Intertextualität geschieht zunächst mit Texten, die von außen in die Geschichte eingreifen und das entgegen aller Wahrscheinlichkeit tun.¹⁰⁸

Zu einer Geschichtsentwertung aufgrund von Unwahrscheinlichkeit kommt es auch bei der häufigen Wiederholung von innertextuellen Strukturen. „Es handelt sich dabei um *werkinterne* Ähnlichkeiten, die auf de[n] *formalen* Wiederholungen eigentextueller Strukturen basieren.“¹⁰⁹ Innerhalb der Wiederholung wird außerdem zwischen Variation, Symmetrie und Spiegelung unterschieden. All diese Formen haben allerdings gemeinsam, dass sie die „Konstruiertheit der Geschichte“¹¹⁰ entlarven und somit zu beträchtlicher Illusionsstörung führen.

Weitere Merkmale der Geschichtsentwertung entstehen durch eine Abkehr von einer mit einem interessanten Inhalt ausgestatteten Geschichte:

Die hier also zu verhandelnden Verfahren erhalten ihr illusionsstörendes Potential erwartungsgemäß hauptsächlich aus verschiedenen Verstößen gegen das illusionsfördernde Prinzip der Interessantheit. Näherhin beziehen sie sich ex negativo auf folgende Elemente, die zu seiner Erfüllung dienen [...]: auf den Reichtum an äußeren Handlungen, auf die ereignishafte und spannende Qualität und damit auch auf die emotionale Appellqualität der Geschichte und schließlich auch auf ihre relative

106 Vgl. Wolf, S. 279.

107 Heinen, Sandra: Postmoderne und poststrukturalistische (Dekonstruktionen der) Narratologie. In: Ansgar und Vera Nünning (Hrsg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. In: WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium. Band 4. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. S. 250f.

108 Vgl. Wolf, S. 279.

109 Ebd. S. 293

110 Ebd. S. 293.

Kontinuität und Linearität.¹¹¹

Zahlreiche Erscheinungsformen bewirken also, dass die Geschichte nicht mehr interessant bzw. kohärent erscheint, z.B. kann eine Erzählung auch dann uninteressant für den_ die Leser_in wirken, wenn sie in mehrere Einzelteile zerfällt, da er_sie auf der Suche nach dem Sinnzusammenhang der einzelnen Teile in eine große Distanz zur Fiktionswelt geraten könnte und somit die Gefahr von Illusionsstörung stärker gegeben ist. Es handelt sich dabei um Erzählungen,

[...] wo die Enthierarchisierung derart weit getrieben ist, daß die Kontinuität der Illusionsbildung durch eine regelrechte Zersplitterung der histoire in Einzelfabeln nicht mehr gewährleistet ist und das kohärenzbildende Vorstellungsvermögen des Lesers durch eine nicht mehr überschaubare Vielzahl konkurrierender plots überstrapaziert wird.¹¹²

Die Illusionsstörung tritt hier selbst dann auf, obwohl die Einzelepisoden illusionistisch vermittelt werden: nämlich durch die große und oft komplizierte Masse an Handlungssträngen und Figurenkonstellationen.

All diese Formen einer Abkehr vom interessanten Plot einer Erzählung sind entweder durch zu viel oder zu wenig Narration, oder durch ihre qualitative Dominanz auffällig, d.h. dass sie die Kohärenz der Geschichte durch Pluralisierung, oder durch eine Reduktion der Handlung beeinträchtigen und entwerten.¹¹³ Die Reduktion der Handlung kann auch durch metafiktionale Passagen geschehen, „in denen z.B. mit romantischer Literatur abgerechnet wird, eine Philosophie entwickelt oder die theoretischen Grundsätze einer utopischen Welt entworfen werden.“¹¹⁴ Illusionsdurchbrechung tritt dann auf, wenn diese Passagen im Gegensatz zur Hauptgeschichte „ein unübersehbares Übergewicht“¹¹⁵ besitzen.

Die Kohärenzschwächung entsteht vor allem dadurch, dass die einzelnen Teile zwar klar und wahrscheinlich erscheinen, aber der Zusammenhang der Geschichten untereinander fehlt. Durch diese Zusammenhanglosigkeit kann der Roman/die Erzählung aber durchaus auch an Interessanz gewinnen, jedoch nur eine ästhetische – auf den discours beschränkte:

111 Wolf, S. 306

112 Ebd. S. 319.

113 Vgl. Ebd. S. 306f.

114 Ebd. S. 315.

115 Ebd. S. 315.

Damit ist sie jener *histoire*- und insbesondere *fabel*-zentrierten [Interessantheit] entgegengesetzt, die für die Illusion wichtig ist und trägt damit, zusammen mit den [...] Verstößen gegen das *Celare-arterem*-Prinzip und das Ambiguitätsverbot als Teil des Prinzips der Sinnzentriertheit, statt zu Bildung, zum Abbau von Illusion bei.¹¹⁶

Auch Handlungsarmut und Ereignislosigkeit führen zum Verlust der Interessantheit und können somit Illusionssuspension nach sich ziehen, denn gerade ein Roman voller Handlungen und voller Ereignishaftigkeit ist im traditionellen Sinn das Musterbeispiel einer illusionistischen Geschichte.¹¹⁷ Zu bemerken ist, dass sich in diesen Fällen der Geschichtsentwertung die Illusionsbildung nicht durch die Unwahrscheinlichkeit des Inhalts der Erzählung ergibt, also „durch einen in ihr inszenierten Verstoß gegen Sinn- und Ordnungserwartungen“¹¹⁸ des_der Lesers_Leserin, sondern eben durch die Uninteressantheit der Erzählung.

Auch das Unwahrscheinliche muss als entwertende Form der Geschichte Beachtung finden. Hierbei handelt es sich um Unwahrscheinlichkeiten im inhaltlichen und formalen Bereich des Textes, die sich aber nicht an einem fehlenden realistischen Inhalt bemessen lassen, sondern durch das Zusammenspiel von zwei Faktoren: den Verstoß gegen lebensweltliche Konzepte und die Nichterfüllung literarischer Erwartungen des_der Lesers_Leserin.¹¹⁹ Dadurch leidet die Glaubwürdigkeit und Plausibilität des Textes, wie auch Weber bemerkt:

In vielen [Erzählungen] wird Illusionsdurchbrechung dadurch erreicht, dass in einem zunächst realistisch-illusionistisch erzählten Text unmotiviert lebensweltlich Unwahrscheinliches oder Übernatürliches geschieht und somit nicht nur die aufgebaute Referentialität, sondern auch der erwartete Gattungsrahmen überschritten wird.¹²⁰

Werner Wolf unterscheidet bei der Geschichtsentwertung weiters zwischen der illusionsdurchbrechenden Verwendung inhaltlicher Konzepte und der Nichteinlösung formaler Konzepte bzw. Nichteinlösung der Bauformen des Erzählens¹²¹, wo Widersprüche innerhalb der *histoire* aber eben auch innerhalb der Bauformen des Erzählens als hochgradig

116 Wolf, S. 325.

117 Vgl. Ebd. S. 325.

118 Ebd. S. 334.

119 Vgl. Ebd. S. 335.

120 Weber, S. 95.

121 Vgl. Wolf, S. 336f.

illusionsgefährdend eingestuft werden. Die illusionsstörende Verwendung inhaltlicher Konzepte wird vor allem durch das

[...] Aufrufen oder Bilden von 'unmöglichen' Vorstellungsinhalten in Kombination mit einem irritierenden Umgang mit der formal-konzeptuellen Differenz zwischen (innerfiktionaler) Realität und Fiktion¹²²

erreicht. Auch das Bereitstellen mehrerer Anfänge und/oder Enden einer Geschichte gehört an dieser Stelle erwähnt, genauso wie das Auftreten von Mehr- bzw. Doppeldeutigkeiten im Text, die innerfiktional für die Leser_innen keinen Sinn mehr machen, aber durch die Konzentration auf die Künstlichkeit dieser Doppeldeutigkeiten einen neuen metafikionalen Sinn bekommen. Auch ein „Verstoß gegen die Linearität der Zeit“¹²³ birgt große geschichtsentwertende und somit illusionsabbauende Gefahr, denn es wird unmöglich eine Abfolge der inhaltlichen Ereignisse zu erstellen, wenn alle Zeitangaben im Werk einander widersprechen oder nicht vorhanden sind. Wolf benennt das mit den Worten des Schriftstellers Raymond Federman eine „story that cancels itself as it goes.“¹²⁴

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Entwertung der Geschichte als illusionsstörendes Mittel viele verschiedene Facetten haben kann, denn sie kann sich innerhalb der *histoire* sowohl auf die Figuren, die Zeit, den Raum, usw. beziehen. Auch die unwahrscheinliche

[...] Überstrapazierung von Sinn und Ordnung einer *histoire* und [ihrer] Entwertung [...] zu einem uninteressanten Gebilde sind dergleichen Sinndefizite durch Ambiguitäten und Widersprüchlichkeiten wichtige [...] gebrauchte Formen illusionsstörender Modellierung der *histoire*.¹²⁵

2.2.1.3. Auffälligkeit der Vermittlung

Die Art wie den Lesern_Leserinnen die Erzählung vermittelt wird, kann ebenfalls Illusionsstörung in sich bergen und so stellt die *Auffälligkeit der Vermittlung* das dritte

122 Wolf, S. 336.

123 Ebd. S. 346.

124 Ebd. S. 346.

125 Ebd. S. 348.

illusionsdurchbrechende Charakteristikum nach Wolf dar, welches auf der discours-Ebene zum Tragen kommt und durch viele verschiedene Verfahren in Erscheinung treten kann. Die Gemeinsamkeit all dieser Verfahren ist das „In-Den-Blick-Rücken des Diskurses“¹²⁶, also das nicht-illusionistische Hervortreten des Mediums an sich. Da dies ein sehr unkonventionelles Verfahren in der Literatur darstellt und von den Lesern_Leserinnen während der Lektüre nicht erwartet wird, entsteht hier Illusionsstörung. Die discours-Ebene, die normalerweise bei der Rezeption durch den_die Leser_in in den Hintergrund rückt, verliert den Status ihrer unauffälligen Anwesenheit. Der discours erfüllt also seine normalen Aufgaben nicht mehr und tritt für den_die Leser_in deutlicher in Erscheinung.

Werner Wolf unterscheidet zwischen der *Verfremdung*, die „als vergleichsweise milder Intensitätsgrad einer Auffälligkeit des discours [...] die Illusion nur schwach“¹²⁷ beeinträchtigt und ihrer Steigerung der *Rezeptionserschwerung*:

Bei ihr ist die Verfremdung soweit fortgeschritten, daß eine histoire zwar noch vermutet, aber nicht mehr klar erkannt werden kann. Als Folge davon muss sich der Leser angestrengt mit der Vermittlung auseinandersetzen und gegen ihren Widerstand um den Durchblick auf die Geschichte kämpfen.¹²⁸

Selbst wenn es dem_der Rezipienten_Rezipientin gelingt der Geschichte trotzdem zu folgen und den Durchblick zu bewahren bzw. wiederzuerlangen, war die Illusionsstörung (zumindest temporär) eine sehr hohe.

Grundsätzlich ist für die Illusionsbildung aber, wie in Kapitel 2.1. erläutert wurde, die histoire wichtiger als der discours, da selbst der verfremdete discours den Inhalt der Erzählung nur indirekt berühren kann, „indem die ungewöhnliche Art der Vermittlung stets vom Miterleben der histoire ablenkt, ihren fictio-Charakter deutlich werden läßt und den Blick auf die Vermittlung selbst [...] lenkt.“¹²⁹ Da die Leser_innenschaft auf den Diskurs aber angewiesen ist, wirkt sich seine Vermittlungsweise immer auch auf die histoire aus.

Illusionsdurchbrechung kann dabei durch einen Überschuss bzw. ein Defizit der Vermittlungsebene entstehen, oder durch ihre verschiedenen Funktionsbereiche „in denen eine

126 Wolf, S. 373.

127 Ebd. S. 375.

128 Ebd. S. 376.

129 Ebd. S. 377.

solche defizitäre oder überschüssige Vermittlung spürbar wird.¹³⁰ Diese Funktionsbereiche sind sehr vielfältig und keinesfalls zu vernachlässigen: Die Vermittlungsebene schafft und verdeutlicht Sinnbezüge innerhalb der Geschichte, sie kann die Geschichte aus bestimmten narrativen und zeitlichen Perspektiven präsentieren und sie koordiniert und gestaltet die verschiedenen Formen des Diskurses innerhalb eines Werkes.¹³¹

Man muss aber auch bei der Auffälligkeit der Vermittlung zwei verschiedene Arten unterscheiden, nämlich die sprachliche und die narrative Auffälligkeit. Das Hervorstechen des sprachlichen Mediums lässt sich durch zwei mögliche Gestaltungsweisen erreichen:

[...] über eine bestimmte, etwa grammatische oder 'stilistische' Gestaltung des Textes, [...] oder über eine Valorisierung der besonderen, gerade für die Narrativik im Gegensatz zur Dramatik typischen Bedingungen und Möglichkeiten der schriftlichen Materialität von Erzähltexten.¹³²

Diese beiden sprachlichen Verfremdungen des Textes werden durch ungrammatische Verwendung von Wörtern und Satzzeichen erreicht, aber auch durch ein Zuviel an sprachlicher Ordnung und durch die Verwendung anderer Vermittlungsformen als der Sprache, wie z.B. durch nichtsprachliche Zeichensysteme, sowie durch Symbole, Listen, oder das Nichteinhalten des linearen Aufbaus eines Textes.

Die narrative Auffälligkeit der Vermittlung funktioniert durch eine Über- bzw. Unterstrapazierung der Sinnzentriertheit.

Ersteres kann sich in einer Übertreibung des inhaltlichen Sinns äußern, aber auch in einer Übertreibung der formalen Organisation des Textes. Sollte einer dieser beiden Fälle eintreten und durch den die Leser_in wahrgenommen werden, ist das ein Indiz für ihn_sie, dass auch die histoire-Ebene illusionsstörend sein könnte und so finden bereits beim Bemerken der Auffälligkeit der Vermittlung Vorbereitungen auf mögliche Illusionsdurchbrechungen in den Rezipienten_Rezipientinnen statt.

Zweiteres – also die Unterstrapazierung der Sinnzentriertheit – ist das weit häufigere illusionsdurchbrechende Verfahren dieser beiden und tritt in zahlreichen verschiedenen Techniken auf. Grundsätzlich jedoch

130 Wolf, S. 377.

131 Vgl. Ebd. S. 378.

132 Ebd. S. 379

[...] kann eine in dieser Hinsicht auffällige Vermittlungsebene zwei Erscheinungsformen haben bzw. in zwei Kombinationen auftreten: erstens in Verbindung mit einer ebenfalls sinndefizitären oder sonstwie illusionsgefährdenden *histoire*-Ebene [...] und zweitens im Verein mit einer im Grunde doch noch plausiblen und intakten Geschichte.¹³³

Interessant für Wolf ist hier vor allem die zweite Kombination, bei der die Geschichte noch illusionistisch, der *discours* aber defizitär ist und somit die Rezeption erschwert, bzw. durch die verfremdete Darstellung den Blick auf die *histoire* maßgeblich trübt. Dabei kann sich die Illusionsdurchbrechung auf viele für einen illusionistischen Text wichtige *discours*-Bausteine beziehen: ob nun die Identität der Figuren, die zeitliche und räumliche Eindeutigkeit der Handlung, die Klarheit der ontologischen Ebenen der Erzählung, oder die Eindeutigkeit der Sprecherinstanzen¹³⁴, die auch bei Josef Winklers *Wenn es soweit ist* eine Rolle spielen und im entsprechenden Kapitel genauer beleuchtet werden.

Zu beachten ist auch die illusionsstörende Verwendung nichtnarrativer Diskursformen, denn auch bei deskriptiven und argumentativen Passagen

[...] besteht die Möglichkeit, mit Hilfe des *discours* Illusionsprinzipien, vor allem das *Celare-arterm-Prinzip*, zu verletzen und die Aufmerksamkeit von der vermittelten Geschichte weg auf eine in den Vordergrund gerückte Vermittlung zu lenken.¹³⁵

Zusammenfassend ist es auch genau das, was das illusionsstörende Charakteristikum *Auffälligkeit der Vermittlung* erklärt: die Aufmerksamkeit der Leser_innen wendet sich von der *histoire* ab und konzentriert sich für eine gewisse (oder auch anhaltende) Zeitspanne ganz auf den *discours*, da er eindeutig hervorsteicht.

133 Wolf, S. 395.

134 Vgl. Ebd. S. 397.

135 Ebd. S. 426.

2.2.1.4. Komik

Das vierte und letzte Charakteristikum illusionsdurchbrechenden Erzählens nach Werner Wolf ist die Komik, die eng mit den anderen drei Charakteristika verbunden ist. Genau wie die Metafiktion kann Komik sowohl auf der *histoire*- als auch auf der *discours*-Ebene illusionsstörend wirken:

[...] auf der Geschichtebene durch die Inszenierung komischer Charaktere, Situationen und Sprechweisen und auf der Vermittlungsebene beispielsweise durch die komisch-scurrile Entfaltung der Geschichte.¹³⁶

Außerdem ist sie die am historisch älteste belegte Illusionsstörung, da sie schon in der griechischen Komödie der Antike eingesetzt wurde. Doch ist Komik tatsächlich ein eigenes Charakteristikum der Illusionsdurchbrechung?

Hier gilt es zu differenzieren, da Komik immer in Verbindung mit den drei anderen illusionsabbauenden Charakteristika auftritt und nur selten für sich alleine steht, wie Wolf erklärt:

Komik kann – vereinzelt – unabhängig von den anderen Charakteristika auftreten. Es gibt eine illusionsstörende explizite Metafiktion ohne Komik [...], eine Entwertung der *histoire* auch in ernst-erzählten Geschichten [...]; und schließlich kann auch eine illusionsstörende Auffälligkeit der *discours*-Ebene ohne Komik auskommen [...]. Die Umkehrung dieser Selbstständigkeit ist indes nicht möglich und hier liegt das Problem.¹³⁷

Komik besitzt nämlich, insofern sie von den anderen Charakteristika unabhängig auftritt, meistens ein nur sehr geringes illusionsdurchbrechendes Potential, somit zählt Wolf sie nicht als eigenständige Form, aber er schreibt ihr andere Attribute zu. So fördert Komik die Illusionsdurchbrechungen der anderen Formen, sie dient „der Verstärkung anderer Merkmale illusionsstörenden Erzählens, oder, was noch wichtiger ist, sie ist als deren Motor und Auslöser anzusehen.“¹³⁸ Die enge Verbindung zwischen der Komik und dem Phänomen der Illusionsdurchbrechung ist jedoch unübersehbar und vor allem auch historisch belegt, sodass

136 Wolf, S. 436.

137 Ebd. S. 440.

138 Ebd. S. 441.

Wolf sie dennoch als viertes Charakteristikum, wenn auch als Sonderfall, angibt.

Komik ist grundsätzlich illusionsabbauend, aber sie steht genau wie die ästhetische Illusion selbst dem Werk ambivalent gegenüber, nämlich zwischen den beiden Polen Bindung und Distanz. Einerseits bindet einen die Komik und das mit ihr einhergehende (laute) Lachen an den Text, andererseits entfernt man sich dadurch auch vom Text und zwar durch drei verschiedene Arten von Distanz: entweder durch eine ganz rationale Distanz, oder aber durch eine karnevaleske Distanz, wenn der Text stark von der Normalität abweicht, oder durch eine affektive Distanz, die andere Gefühlszustände auszuschalten weiß:

Das Lachen überschreitet [...] auch den Bereich affektiver Bindungen, wie sie in der Normalität bestehen mögen, und ist der Ernsthaftigkeit von Gefühlsbeziehung diametral entgegengesetzt.¹³⁹

In der Literatur lässt sich diese Art von Distanz leicht erschaffen, da ja ein Grundkontingent an Distanz schon gegeben ist. Als Erscheinungsformen der Komik in der Narrativik bespricht Werner Wolf die Ironie, die Satire und die Parodie; da sie alle drei in *Wenn es soweit ist* nicht vorkommen, ist es für die vorliegende Untersuchung aber unbedeutend, weshalb sie hier nur benannt, aber nicht genauer skizziert werden.

139 Wolf, S. 445.

3. Josef Winklers Erzählung *Wenn es soweit ist*

3.1. Zum Inhalt der Erzählung

Die 1998 erschienene Erzählung *Wenn es soweit ist* von Josef Winkler hat die Lebens- und vor allem Todesgeschichten der Dorfleute eines kleinen, kreuzförmig gebauten Ortes namens Pulsnitz in Kärnten zum Inhalt.

Der Protagonist in *Wenn es soweit ist* heißt Maximilian Kirchheimer, der in Pulsnitz lebt und der zweitälteste Sohn einer großen Bauernfamilie ist. Diese besteht aus Maximilians Eltern, seiner zurückgezogenen Mutter, deren Namen wir nie erfahren, die im zweiten Weltkrieg drei ihrer Brüder verloren hat und die genau wie ihr eigener Vater, Maximilians Großvater mütterlicherseits, in den letzten Jahren ihres Lebens verstummt. Außerdem erfahren wir von Maximilians älterem Bruder Eduard, einer namenlosen Schwester und dem jüngsten Bruder Reinhard. Der Vater und Patriarch Oswald Kirchheimer begegnet uns manchmal als junger Bursche, in Erzählungen aus der Vergangenheit, aber auch als alter Greis.

Erprobte Winkler-Leser erkennen diese beiden Hauptfiguren schon nach wenigen Seiten wieder, den grausamen „Vater Ackermann“, Herr über Kinderseelen und Kalbsgeburten aus früheren Winkler-Büchern, und das gemarterte Ich des Sohnes, der immer wieder auszog und heimkam auf den Hof. In der dritten Person und unter dem Namen Maximilian hat er nun eine totengräberhafte Ruhe gefunden.¹⁴⁰

Auch die Geschwister der Eltern, also die Onkel und Tanten Maximilians, seine Großeltern, die Urgroßeltern, entferntere Verwandte und nicht unmittelbar verwandte Dorfbewohner_innen spielen eine Rolle.

Neben all diesen Personen gibt es noch eine, die besonders hervorgehoben wird: der Knochenköhler. Dieser zieht in Pulsnitz von Hof zu Hof und sammelt die Knochen der

140 Haas, Franz: Der Knochensammler aus Kärnten. Josef Winklers Erzählung *Wenn es soweit ist*. In: Höfler, Günther A. und Gerhard Metzler (Hrsg.): Josef Winkler. In: Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren. Band 13. Herausgegeben vom Franz Nabl Institut für Literaturforschung der Universität Graz. Literaturverlag Droschl: Graz, Wien, 1998. S. 175.

geschlachteten Tiere ein, um daraus einen Knochensud – im Kärntner Dialekt *Pandapigl* genannt – zubereiten zu können, der den Feldtieren zum Schutz vor lästigen Insekten um die Augen, die Nüstern und auf den Bauch gepinselt wird, damit die Tiere, von den Mücken und Bremsen gequält, nicht Reißaus nehmen. Maximilians Vater erzählt ihm vom Knöchenköhler,

[...] der vor allem im Winter, wenn die Bauern ihre Schweine und Rinder schlachteten, durch die beschneiten Wälder und über den Harsch der Felder von Haus zu Haus zog und seinen Rucksack mit Knochen füllte. Über den Winter lagerte er die Knochen, versteckt vor seinem Hund, in einer Nische der Ziegenscheune. Im Frühjahr, beim ersten Tauwetter, bevor die Zugpferde mit dem Pflug über die Äcker geführt wurden, baute der Knochensammler seinen Knochenmeiler wieder auf. Er stellte den mit Knochen gefüllten Tonkrug in einem Erdloch auf glühende Kohlen, bedeckte den Krug mit Erde und Gras und ließ die Knochen köcheln, bis sich der zähflüssige Pandapigl absetzte.¹⁴¹

Auch Maximilian (und teilweise Maximilians Vater) wird vom Erzähler als der Knochensammler bezeichnet. Er sammelt die metaphorischen Knochen der verstorbenen Bewohner_innen von Pulsnitz und der umliegenden Dörfer in Form von Geschichten und wirft sie dann, wie der Knochenköhler, übereinander in den Tonkrug, aus dem der Pandapigl gewonnen wird. Franz Haas fasst die Tätigkeit Maximilians in seinem *Der Knochensammler aus Kärnten – Josef Winklers Erzählung Wenn es soweit ist* betitelten Aufsatz so zusammen: „Maximilian zählt die Totenschädel seiner Lieben, hört sich ihre tristen Geschichten an [...] und bettet sie symbolisch zum ewigen Frieden auf die stinkende Knochenbrühe.“¹⁴²

Die Knochen ziehen sich – zusammen mit vielen anderen wiederkehrenden Merkmalen – wie ein roter Faden durch die Erzählung. Maximilians Faszination für Knochen manifestiert sich im Kindesalter, als er ein von der Mutter gut verstecktes Gesundheitsbuch findet:

In diesem Buch blätterte er, wenn er seine Mutter außer Haus wußte – sie war vor allem an heißen Sommertagen oft auf dem Friedhof zu sehen und goß die Gräber ihrer drei im Krieg gefallenen Brüder und das Grab ihrer Mutter –, betrachtete die Geschlechtsteile von Frauen und Männern, starrte lange auf die gezeichneten und eingefärbten menschlichen Innereien und Knochenskelette, fuhr mit seinem Zeigefinger die roten Blutbahnen entlang. Beim nächsten Kirchweihfest kaufte er sich ein kleines weißes Plastikknöchengerüst, das monatelang neben seinen Karl-May-Büchern unter dem Lampenschirm auf dem Nachttisch lag und das manchmal von seiner das Kinderzimmer aufräumenden Mutter oder Schwester zur Seite geschoben

141 Winkler, Josef: Wenn es soweit ist. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2002. S. 164.

142 Haas, S. 176.

wurde.¹⁴³

Maximilian ist also derjenige, der den_die Leser_in durch die Erzählung begleitet, indem er fast immer von der Todesart einer Person ausgehend auf deren Lebensgeschichte zurückblickt, meistens jedoch nur auf den Todeshergang selbst. Dennoch ist Maximilian Kirchheimer nicht der Erzähler¹⁴⁴ der Geschichte. Dieser bleibt für die Leser_innen unsichtbar, eine namenlose Autorität. Oft übernehmen die Dorfleute den Erzähl-Part (wie in Kapitel 3.2.3. noch gezeigt werden wird), so wie der Vater Maximilians, Oswald Kirchheimer, der als inzwischen neunzigjähriger Greis seinem Sohn Maximilian verschiedene Geschichten aus seinem Leben in eben jenem Dorf namens Pulsnitz erzählt, an die er sich zurückerinnert. Maximilian fragt seinen Vater sozusagen aus, jedoch nie in direkter Rede. Der Protagonist spricht nie ein direktes Wort, wir erfahren nur indirekt, wer er ist, auch äußere Merkmale bleiben uns als Rezipienten_Rezipientinnen verborgen, nur einmal wird Maximilians „besorgniserregende Blässe“¹⁴⁵ erwähnt, die ihn anscheinend auszeichnet.

Schon als Kind ist Maximilian der Erzministrant des Ortes und ist zusammen mit dem Mesner und dem Pfarrer für die katholischen Rituale und Messen verantwortlich. Er ist in einem engen Dorfgefüge aus katholischen und bäuerlichen Patriarchat gefangen.

Der Pfarrer Balthasar Kranabeter ist die höchste Instanz im Dorf und ist, da er auch für die Totenmesse und die Begräbnisse verantwortlich ist, immer wieder Teil der erzählten Geschichten rund um die Bewohner_innen des Dorfes und ihr Sterben. Mitten im Dorf hat der Pfarrer, der privat gerne malt, einen Bildstock errichten lassen, auf dem er seine Vorstellung der Hölle künstlerisch dargestellt hat. Einst hat der Geistliche eine geschändete Jesus-Holzstatue – beide Arme waren abgebrochen – aus dem Dorfbach gezogen und sie eigenhändig ins Dorf zurückgeschleppt. Auf der Höllendarstellung im Bildstock kann man den Teufel erkennen, der dem Frevler und Holzstatuen-Schänder flüssige Galle in den Mund kippt. Immer wieder gehen die Dorfleute an diesem Bildstock in der Mitte des Ortes vorbei und so kehrt auch die Geschichte bzw. die Erinnerung der Erzählenden immer wieder zum

143 Winkler, S. 38.

144 Die Instanz des Erzählers – hier „der Erzähler“ – wird in der vorliegenden Arbeit nicht gegendert, dennoch sollen in dieser Formulierung alle Gender mitgedacht werden.

145 Winkler, S. 59.

Bildstock und der darauf abgebildeten Höllendarstellung zurück.

In dieser kleinen Welt gefangen, gibt es, so Wend Kässens in seinem Aufsatz *Der Knochenköhler – Josef Winklers neue Erzählung inszeniert einen Totentanz*, nur drei Möglichkeiten zu entkommen:

[...] Winkler [erzählt] vom Ersticken in einer unmenschlich autoritären, religiös bäuerlichen Welt. Hier gilt das Rudelgesetz [...], das dem Außenseiter keine Chance läßt, ihn gnadenlos in den Selbstmord, in die Flucht, oder in die Anpassung treibt.¹⁴⁶

Wie oben bereits erwähnt sind die Todesarten der Dorfbevölkerung der Hauptinhalt des Buches. Ob nun der Selbstmord von Maximilians Urgroßeltern mütterlicherseits, der Freitod einer fünfzehnjährigen Magd, oder herkömmlichere Todesarten wie Altersschwäche oder Krankheiten, sie alle spielen eine wichtige Rolle und werden genauestens erzählt. Bei manchen Toten und der Art ihres Todes verweilt die Erzählung länger als bei anderen, die oft nur in einem Satz oder Absatz abgehandelt werden, wie zum Beispiel der Tod von Frau Dörflinger, einer verwirrten, alten Frau, der man Hexerei nachsagt:

Als sie fast neunzig Jahre alt war und – so der neunzigjährige Greis – nicht und nicht sterben konnte, soll sie zuerst wochenlang gejammert, später vor Schmerzen geschrien haben, und erst als sie aus dem Haus getragen worden war, hörte sie zu schreien auf und starb, wie es ihr Wunsch war, unter freiem Himmel.¹⁴⁷

Nach diesem Satz wird Frau Dörflinger, wie alle verstorbenen Menschen in *Wenn es soweit ist*, vom Erzähler in Maximilians Tonkrug gelegt, aber danach wird sie in der Geschichte nicht mehr erwähnt.

Als gegenteiliges Beispiel dazu sei der Doppelsuizid zweier siebzehnjähriger Burschen – Jonathan und Leopold, die gleich alt wie Maximilian und mit ihm befreundet sind – genannt, von deren Tod ausgehend die Erzählung lange abschweift und in die Gedankenwelt von Jonathans Mutter, nach dem Selbstmord ihres Sohnes, abtaucht.

Die beiden Freunde waren offenbar ein Liebespaar und stürzten sich aus Verzweiflung gemeinsam in den Tod:

146 Kässens, Wend: *Der Knochenköhler. Josef Winklers neue Erzählung inszeniert einen Totentanz*. In: Höfler, Günther A. und Gerhard Metzler (Hrsg.): *Josef Winkler*. In: *Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren*. Band 13. Herausgegeben vom Franz Nabl Institut für Literaturforschung der Universität Graz. Literaturverlag Droschl: Graz, Wien, 1998. S. 179.

147 Winkler, S. 26.

Die beiden Jünglinge verknoteten die beiden Enden des Stricks hinter ihren Ohren und sprangen, sich weinend umarmend, wenige Meter entfernt von dem armlosen, im Flur des Pfarrhofs stehenden, heftig schnaufenden und das ausgeschwitzte Blut des Teufels im Bildstock riechenden Jesus, der einst von dem Heiligenbildchen malenden Pfarrer in einem Bach gefunden wurde, in die Tiefe.¹⁴⁸

Verfolgt vom Geist ihres toten Sohnes, erfahren wir durch den Erzähler von den Träumen, die Jonathans Mutter Katharina quälen. Sie hat Schlafstörungen und steht Nacht für Nacht stundenlang am Fenster ihres Schlafzimmers, wo sie in Richtung des Friedhofs blickt, auf dem Jonathans Leichnam begraben wurde. Katharinas Albträume vermischen sich mit den realen Bildern und bald ist für die Leser_innen nur noch schwer zu erkennen, was Realität, was Traum und was vielleicht innerer Monolog ist, wie in Kapitel 3.2.3. noch besprochen werden wird.

Suizid mit einem Kalbstrick ist im „Reigen der Selbstmorde“¹⁴⁹ die häufigste Art wie sich die Figuren in *Wenn es soweit ist* das Leben nehmen, und der Strick selbst ist das meistgewählte Selbstmordwerkzeug, wie auch der Erzähler bei einer anderen Freitod-Szene zynisch bemerkt: „Sein Sohn war ihm vorausgegangen, er hatte sich ein paar Jahre vor seinem Vater [...] erhängt, mit einem Kalbstrick, versteht sich.“¹⁵⁰

Auf jeden Todesfall in Pulsnitz und den umliegenden Dörfern – wie zum Beispiel in Kindelbrücken, in Großbotenfeld, wo sich die Aufbahrungshalle befindet, oder auch in der Landeshauptstadt Klagenfurt – folgt das Begräbnis, das wir als Leser_innen des öfteren mitverfolgen. An einer bestimmten Stelle, ziemlich spät in der Erzählung, zu einem Zeitpunkt, wo wir schon viele Beerdigungen in der Geschichte miterlebt haben, erklärt der Erzähler die vielen Unterschiede im Prozedere:

Kinder und Jugendliche wurden still, in weißen und blauen Särgen zu Grabe getragen. Die Erwachsenen, wenn man Kriegsabzeichen und Verdienstmedaillen auf ihre Anzüge heften konnte, wurden mit den Trauermärschen blauuniformierter Feuerwehrmänner in schwarzen Särgen zu ihrer letzten Ruhestätte begleitet. Beim Totenfest ehrwürdiger Bauern sangen die alternden Pulsnitzer Sängerknaben im Kontratenor mit ihren Krokodilszungen: Trog mi ause übere Ong! Frauen, denen man keine Kriegsabzeichen und Verdienstmedaillen auf die Totenkleider heften oder auf

148 Winkler, S. 101.

149 Ebd. S. 94.

150 Ebd. S. 89.

einen mit violetter Samt überzogenen Polster vor ihren Särgen hertragen konnte, wurden wie die Kinder und Jugendlichen still und leise beerdigt, aber von jedem Haus, so lobte man sich gegenseitig beim Leichenschmaus mit Bierschaum auf den Lippen und mit orangefarbener Gulaschsoße in den Mundwinkeln, war zumindest einer bei der Leich.¹⁵¹

Kurz vor Ende der Erzählung sind wir dabei, als Maximilians Vater – mittlerweile der älteste Bewohner im Dorf – und seine beiden ebenfalls in die Jahre gekommenen Brüder den Allerheiligentag zusammen verbringen und sich beim Essen über den Krieg unterhalten. In diesem Moment kommen der Antisemitismus, der in diesen drei Männern schlummert, und auch der fortwährende Glaube an das Hitler-Regime zu Tage. Gleichzeitig sind es aber auch die Mutter und die Schwester Maximilians, die während dieses Gesprächs nur stumm den Tisch aufdecken und abräumen und die drei Patriarchen stillschweigend bekochen, die hier ins Licht treten. Die beiden Frauen spielen zwar auch in dieser Szene nur eine sehr kleine Rolle, aber doch ihre größte Rolle in der gesamten Geschichte.

Wenn es soweit ist endet mit zwei Neuerungen im kreuzförmig gebauten Dorf Pulsnitz: erstens wird der Friedhof erweitert und ausgebaut, da er zu klein geworden ist, und zweitens bekommt der kleine Ort, auf Wunsch von Maximilians Vater, dem ehrwürdigen Großbauern und ältesten Dorfbewohner Oswald Kirchheimer, eine eigene Aufbahrungshalle, wo auch die restaurierte Jesus-Holzstatue einen neuen Bestimmungsort findet, wie es im letzten Absatz heißt:

Die Dorfleute wollen, daß ein Kunsttischler den invaliden, in der neuerrichteten Leichenhalle hängenden Jesus, der einst plitschnaß aus einem Bach geborgen wurde, wieder fachgerecht vervollständigt, Arme auf den Torso leimt, damit er, wenn es soweit ist, nach dem Verstorbenen greifen und ihn über die spitzen Hörner und ausgebreiteten, von der heißen Höllenluft flatternden Flügel des Teufels und über das Flammenmeer hinwegtragen und ihm schnell hinaufhelfen kann ins himmlische Vaterland.¹⁵²

151 Winkler, S. 130.

152 Ebd. S. 190.

3.2. Formen der Illusionsdurchbrechung in *Wenn es soweit ist*

Die vielen Namen der Dorfbewohner_innen, die wechselnden Erzählinstanzen und die vielen Details des Sterbens, die in *Wenn es soweit ist* erwähnt werden, machen es fast unmöglich dem Geschehen einwandfrei folgen zu können, wie auch Helge Schmid bemerkt:

„Wenn es soweit ist“ wird durch eine komplexe Sprechsituation charakterisiert, die einige Leseerfahrung voraussetzt. Auf der anderen Seite entwickelt das Buch seinen ganz eigenen Sog und führt seinen Leser geschickt durch den Wechsel der verschiedenen Erzählerstimmen. Wichtigster Erzähler ist Maximilian, doch jede einzelne Todesart hat ihren Protagonisten und ihren eigenen Ton. Wiederholungen wirken deshalb nicht redundant, sondern performativ, fast werbend für den Tod und seine Originalität.¹⁵³

Wenn sich also der_die, für die vorliegende Untersuchung angenommene, mittlere Leser_in mit dieser Erzählung auseinandersetzt bzw. sie liest, werden sich einige Hürden aufgrund der nur mittleren Leseerfahrung einstellen. Doch sind diese Hürden dann schon die zu erforschenden Illusionsdurchbrechungen?

Illusionsdurchbrechung wird immer subjektiv eingestuft, so kann ich in meiner Arbeit zwar versuchen einen_eine mittlere_n Leser_in zu generieren, aber dennoch wird meine eigene (Erst-)Leseerfahrung eine wichtige Rolle spielen. „Es darf nämlich nicht vergessen werden, daß es bei der Beurteilung von Illusionsstörung immer letztlich um die *eigene* Illusion geht.“¹⁵⁴ Somit sind die hier vorgestellten Formen der Illusionsdurchbrechung in *Wenn es soweit ist* nicht für jede_n Leser_in in gleicher Weise oder überhaupt illusionsdurchbrechend, aber bei all ihrer Subjektivität – entweder auf mich, oder den_die generierte_n mittlere_n Leser_in bezogen – ein hoffentlich wichtiger Anstoß sich mit Illusionsdurchbrechung in diesem Werk von Josef Winkler in der Forschung, aber vor allem auch in der privaten Lektüre auseinanderzusetzen.

Auch umgelegt auf die vier von Werner Wolf festgelegten Charakteristika der Illusionsdurchbrechung kann es, wie in Kapitel 2. bereits beschrieben, nie eine ganz und gar

153 Schmid, Helge: Knochensud und Rosenkranz. Josef Winkler setzt seine Kärnten-Saga fort. In:

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=37 (04.10.2012) S. 1.

154 Wolf, S. 251.

sichere Gewissheit ihrer illusionsabbauenden Wirkung geben:

Wenn die Charakteristika also keine hundertprozentig sicheren Indizien der Illusionsstörung sein können (und dasselbe galt schon für ihre Gegenstücke auf der Ebene der Illusionsbildung), so legen sie doch immerhin – vor allem, wenn sie in einem Werk gehäuft auftreten – die Vermutung einer illusionsstörenden Gesamtwirkung nahe.¹⁵⁵

Das ist bei Josef Winkler, so wird in den Folgekapiteln zu zeigen sein, der Fall.

Die Formen der Illusionsdurchbrechung in *Wenn es soweit ist* sind andere bzw. leicht abweichende, als die vier von Wolf beschriebenen Hauptcharakteristika, die im Kapitel 2.2.1. vorgestellt wurden. Dennoch soll an dieser Stelle noch einmal auf sie eingegangen werden, um ihre Anwendbarkeit auf *Wenn es soweit ist* ausschließen oder zumindest eingrenzen zu können:

.) Eine metafiktionale Ebene lässt sich in *Wenn es soweit ist* nicht ausmachen, Werner Wolf aber beschreibt eine Sonderform, nämlich die *verdeckte Metafiktion*, die sich möglicherweise doch in der Erzählung finden lässt. Es geht dabei um eine Form der Autoreferentialität, die sich nicht offensichtlich, sondern eher versteckt als Doppelkodierung einer Phrase oder eines Wortes offenbart. Diese Art der Metafiktion ist jedoch viel weniger illusionssuspendierend als die offen explizite Art. Trotzdem ist verdeckte Metafiktion, genau wie die implizite Metafiktion,

[...] kein Geheimcode, der nur für Eingeweihte überhaupt lesbar ist und für die Wirkungsästhetik eines Textes keine Rolle spielt. Vielmehr setzen Autoren in der Regel sehrwohl Signale, um diese verdeckte Form der Metafiktion auch als solche zu erkennen.¹⁵⁶

Also müsste der_die mittlere Leser_in diese Form der Metafiktion bei der Erstlektüre eigentlich erkennen können. Das wäre bei einer Rezeption von *Wenn es soweit ist* aber nur dann möglich, wenn der_die Leser_in auch andere Werke Josef Winklers gelesen hätte, in denen viele Motive gleichwertig bzw. ein wenig verändert auftauchen und so auf verdeckte Metafiktion schließen lassen könnten. Ob diese Metafiktion dann aber auch

155 Wolf, S. 217.

156 Ebd. S. 246.

illusionsdurchbrechend wirkt, hängt einmal mehr davon ab, wie stark sie eingesetzt wird. Bei punktuelltem Einsatz wird die Illusion viel weniger gefährdet, als bei häufigerem Einsatz, wie auch Wolf schreibt: „Zu unterscheiden ist also zwischen einer 'partiellen' Metafiktion, die nur Teile des Textes affiziert, und einer den Gesamttext betreffenden 'totalen' Metafiktion.“¹⁵⁷

Einerseits kann Metafiktion für die vorliegende Arbeit also aufgrund ihres nur teilweise auftretenden Einsatzes, andererseits auch aufgrund einer auf Josef Winklers Œuvre bezogenen Leseerfahrung, die unsere mittleren Leser_innen nicht haben, ausgeschlossen werden.

.) Die Geschichtsentwertung tritt dafür gleich in zwei Unterformen in der zu behandelnden Erzählung auf, nämlich in der Wiederholung und in der Intertextualität, wie in den Kapiteln 3.2.1. und 3.2.2 dargelegt werden wird.

.) Die Auffälligkeit der Vermittlung lässt sich in *Wenn es soweit ist* sehr deutlich am Wechsel der Erzählperspektive (Kapitel 3.2.3.) und am Überschuss von Tod und Grauen (Kapitel 3.2.4.) ausmachen.

.) Komik spielt in *Wenn es soweit ist*, wie in Kapitel 2.2.1.4. erläutert, weder eine illusionistische noch eine illusionsdurchbrechende Rolle. Dass sich bei der Zweitlektüre und mit Sekundärwissen zur Erzählung, das über jenes Wissen des_der mittleren Lesers_Leserin hinausgeht, auch Komik bzw. ein gewisser Humor einstellen könnte, ist durchaus möglich, jedoch für die Maßstäbe dieser Untersuchung irrelevant.

Aus Gründen der Vollständigkeit sei hier aber angemerkt, dass Ingrid Laurien im Kritischen Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur Winklers Werke, die nach *Wenn es soweit ist* erschienen sind, mit folgendem Satz kommentiert: „Neu sind [...] die Momente von Spott, Komik, Ironie und Selbstironie im Sinne einer Relativierung der eigenen Person.“¹⁵⁸

Eine weitere Frage, die wir uns am Beginn des Forschungsteils noch stellen müssen, ist,

157 Wolf, S. 250.

158 Laurien, Ingrid: Josef Winkler. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. KLG. Edition + Kritik: München, 1978–2011. S. 139.

inwieweit Winklers Erzählung überhaupt illusionistisch ist. Immerhin stellt seine Erzählung einen gewissen Realitätsanspruch, da auf mehrere zeitgeschichtliche und geographische Fakten hingewiesen wird:

In der Literatur sind Werke, die im Modus der Faktizität auf eine gegenwärtige oder vergangene Lebenswelt direkt und auch in konkreten Details verweisen, zwar eher selten, es gibt sie aber doch. Zu denken ist hier an (sozial-)geschichtliche Elemente realistischer settings oder an eng an die Realität angelehnte historische Fiktionen, Dokumentardramen oder auch non-fiction novels.¹⁵⁹

Wolf unterscheidet hierbei die Referenzillusion von der Erlebnisillusion¹⁶⁰: Erstere bedeutet für die Leser_innen, dass sie die Welt, die im Werk gezeigt wird, zwar kennen, sich aber nicht als Teil davon fühlen. Zweitere bedeutet, dass man in der gleichen Welt lebt, die auch im Werk beschrieben wird, die Geschichte hat also einen höheren Authentizitätsanspruch, was der Illusion nur förderlich sein kann. Hier kommt wieder der_die mittlere Leser_in ins Spiel, der_die, wie bereits an anderer Stelle erwähnt, aus Mitteleuropa stammt, deutsche_r Muttersprachler_in ist und somit einen Bezug zu Kärnten, zu dem kreuzförmig gebauten Dorf Pulsnitz und der dort stattfindenden Handlung herstellen kann. Ob man auch einen Bezug zur bäuerlichen Lebensweise, zum katholischen Prozedere, zur Enge einer kleinen Dorfgemeinschaft, oder – um ein Beispiel herauszugreifen – zur nicht-gelebten Homosexualität von Jonathan und Leopold und deren daraus resultierendem Selbstmorddrang herstellen kann, ist wieder subjektiv und kann auch durch die Schablone *mittlere_r Leser_in* nicht eindeutig festgestellt werden.

Dass echte Orte wie Kärnten und die reale Hauptstadt Klagenfurt genannt werden, ist der Illusion jedoch sehr zuträglich:

Der unterschwellige Appell an das vergleichende Urteilsvermögen schafft im Rahmen solcher persuasio ein Alibi für die Öffnung des Rezipienten gegenüber der Fiktion und der mit ihr angebotenen genußvollen Erlebnisillusion, denn von vermeintlich Wahrem läßt man sich lieber fesseln, als von bloß Erfundenem.¹⁶¹

Dennoch ist die Frage nach der Fiktionalität von *Wenn es soweit ist* weitgehend unerheblich, da man im Zustand ästhetischer Lektüre nicht nach der Wahrheit sucht, sondern nur der

159 Wolf, S. 55.

160 Vgl. Ebd. S. 56–62.

161 Ebd. S. 60.

Illusion folgt, um das Lesevergnügen nicht zu belasten.

In unserer Erzählung überwiegt eindeutig die Erlebnisillusion, das macht das Werk zwar sicher illusionistisch, ist aber der Illusionsdurchbrechung nicht förderlich, ihr sogar entgegengestellt. Es ist kein einfaches Unterfangen, die möglichen Illusionsstörungen in *Wenn es soweit ist* zu entdecken und zu kategorisieren. Ob Josef Winkler sich ihrer als Autor bewusst ist, ist für diese Untersuchung gleichgültig, es gilt sie aus der Sicht des_der Rezipienten_Rezipientin zu erkennen. Obschon die Vermutung nahe liegt, dass folgende Feststellung Wolfs auch auf Josef Winkler zutreffen könnte: „In Extremfällen kann sich Illusionsstörung sogar gegen die Intention eines Autors einstellen.“¹⁶²

Die Formen der Illusionsdurchbrechung in *Wenn es soweit ist* stimmen mit Wolfs Hauptcharakteristika einmal mehr und einmal weniger überein, er erklärt jedoch, dass mit seinen vier vorgestellten Formen, die illusionsdurchbrechende Forschung noch lange nicht am Ende angekommen ist:

[Es gibt] eine Vielzahl von Verfahren, die eindeutig einer der vier Charakteristika angehören, und in allen anderen Fällen kann wenigstens über das Kriterium der Dominanz eine Zugehörigkeit festgestellt und können somit die entsprechenden Techniken typologisch eingeordnet werden.¹⁶³

Diese Dominanz ist in der hier zu besprechenden Erzählung bei allen vier Formen der Illusionsdurchbrechung, die in den folgenden Kapiteln vorgestellt werden, zweifellos gegeben. Zu behandeln sind Wiederholung und Intertextualität als Formen der Geschichtsentwertung und der Wechsel der Erzählperspektive und Tod und Grauen aufgrund der Auffälligkeit ihrer Vermittlung.

162 Wolf, S. 210.

163 Ebd. S. 215.

3.2.1. Wiederholung

Schon der Titel dieser Arbeit, *Im kreuzförmig gebauten Dorf*, stellt ein von Winkler gerne verwendetes Idiom dar und verweist auf das eindeutige Phänomen der illusionsdurchbrechenden Wiederholung in *Wenn es soweit ist*, denn alleine diese Phrase kommt über ein Dutzend Mal in der Erzählung zum Einsatz, immer auf die gleiche beschreibende Art und Weise, nur manchmal mit geringfügig geändertem Satzbau. Das erste Mal gleich zu Beginn:

Seither, so der Heiligenbildchen malende Dorfpfarrer mit drohendem Zeigefinger im Religionsunterricht vor den weit aufgerissenen Augen der Bauern- und Keuschlerkinder, ist das kreuzförmig gebaute Dorf, das zur Jahrhundertwende schon einmal den Flammen zum Opfer gefallen ist, eingekerkert von einem links und rechts, oben und unten von Feuer eingerahmten Bild, auf dem zwischen den rot und gelb hochzügelnden Flammen des Höllenbodens mit hochehobenen Händen der Christusschänder liegt, dessen nackter Oberkörper von einer grünen, armdicken Schlange umschlungen ist.¹⁶⁴

In diesem Absatz finden wir zwei weitere von Winklers repetitiven Idiomen: der Heiligenbildchen malende Dorfpfarrer und der Bildstock, der mitsamt der Höllendarstellung ebenfalls ungewöhnlich oft beschrieben wird. Als Zusatzinformation erfährt der_ die Leser_in, dass das Dorf zur Jahrhundertwende abgebrannt ist, was anscheinend später noch einmal geschehen ist, wie der Wortlaut vermuten lässt.

Im folgenden Zitat, das sich gleich auf der nächsten Seite befindet, werden wir in einem Nebensatz aufgeklärt: nicht nur zur Jahrhundertwende, sondern ein zweites Mal vor fünfzehn Jahren ist das ganze Dorf Pulsnitz abgebrannt:

Mit der lebensgroßen Statue, die von vier Männern getragen wurde, gingen die Gläubigen den rechten, ausgestreckten Arm des kreuzförmig gebauten Dorfes entlang – fünfzehn Jahre zuvor war das Dorf von zündelnden Kindern zur Gänze eingeäschert worden – und beteten laut das Gegrüßteistdumaria und das Vaterunser, bis sie über die nägelbeschlagene Handschale gingen, sich zwischen den verkrampften Fingern des rechten Kruzifixarmes durchschleusten und verstummt, als sie auf den sumpfigen Pontawald zukamen, indem noch heute im Frühjahr abertausende Schneeglöckchen

¹⁶⁴ Winkler, S. 9f.

blühen.¹⁶⁵

Hier wird die Wortfügung des kreuzförmigen Dorfes sehr weit ausgedehnt, der ganze Weg wird anhand des gehängten Jesus am Kreuz beschrieben. Und nur einen Satz später erfahren wir im gleichen Wortlaut, dass Pulsnitz nicht das einzige kreuzförmig gebaute Dorf ist:

Das Gemurmel der Prozession war erst wieder zu hören, als die Pilger auf die nächste, ebenfalls kreuzförmig gebaute Ortschaft Nußbach zuzogen und den Galgenbühl hinter sich gelassen hatten.¹⁶⁶

Diese häufige Verwendung ein- und desselben Wortes bzw. einer bestimmten Formulierung ist typisch für Josef Winkler und typisch für die Erzählung *Wenn es soweit ist*. Ein_e mittlere_r Leser_in, der_die die Schreibweise Winklers nicht kennt, wird hier schon auf den ersten Seiten vor den Kopf gestoßen, denn ihm_ihr entgeht wohl kaum diese häufige Verwendung des Wortes *kreuzförmig*.

Wiederholung als Winkler'sches Stilmittel bleibt keinem_keiner seiner Leser_innen verborgen, so allgegenwärtig ist sie. Bisher wurde sie von Winkler-Forschern_Forscherinnen wie Friedbert Aspetsberger aber meist als die Illusion förderndes Stilmittel angesehen. Aspetsberger schreibt:

Winkler verwendet umgangssprachliche Haltungen und biblisch prophezeiende Wendungen als Fundament, Stützbogen und Strebepfeiler, die die Bedeutungen Grund legen und sie halten und erhalten – daher das ständige Wiederholen von Sätzen und Formeln [...]. *Wiederholen* als Äquivalent zur Bedeutung und zu ihrer Stabilisierung / Durchsetzung ist seit Homer üblich.¹⁶⁷

Das Wiederholen eines Wortes oder einer Passage führt oberflächlich betrachtet zu allererst zur Festigung im Kopf der Leser_innen, zur Stabilisierung und Durchsetzung eben. Je öfter man eine gewisse Stelle liest, desto schwerer kann man sie wieder vergessen. Aspetsberger sieht deshalb in der Wiederholung auch ein sehr bewusst eingesetztes Mittel des Autors, um tabuisierte Gegenständlichkeiten im Inhalt des Textes mehr ins Bewusstsein zu rücken und sie nicht zu verschweigen, sondern sie im Gegenteil des Öfteren repetitiv wiederzugeben:

165 Winkler, S. 10.

166 Ebd. S. 11.

167 Aspetsberger, Friedbert: Josef Winklers „Roppongi“. Entwicklungen und Ideologien seiner Prosa. StudienVerlag: Innsbruck, Wien, Bozen, 2008. S. 47f.

[...] die skandalösen / provokativen Gestaltungen sowohl des Schwulen wie des Baurischen, diese festen und in sich bewegten *Bilder* von Vorurteilen, *unterminieren sich gegenseitig und sprengen sich*. Es geht aber dabei nicht nur um die Zerstörung, es geht vor allem um das Öffnen und das Offene von anderen Lebensspraxen, die herkömmlich ausgeschlossen werden oder die in Aggressionen zugrunde gehen. Und in der Kunst bewahrt werden – [...] *Die Wiederholungen setzen in diesem Sinne die dichtungs-öffentliche Etablierung des Tabuierten durch*.¹⁶⁸

Für den Inhalt von *Wenn es soweit ist* können diese Wiederholungen – und das sollen meine Ausführungen darlegen – nicht nur illusionsfördernd, sondern auch illusionsdurchbrechend ausfallen. Aspetsberger behandelt in seinem hier zitierten Text das Buch *Roppongi – Requiem für einen Vater*, in dem, wie in den meisten Werken Winklers und so auch in unserer Erzählung, der Doppelselbstmord der beiden jugendlichen Burschen eine wichtige Rolle spielt, daher kann man das folgende Zitat auch auf *Wenn es soweit ist* beziehen:

Durch die x-fache Wiederholung der Szene durch das Werk wirkt dieses Bild der menschlichen Verzweiflung umso stärker, weil es nicht nur das erbärmliche Ersticken des Lebens wie vor der Eieruhr ablaufend zeigt, sondern vor allem weil es – in der *Schrift*, als Wiederholung, als fixer Bestand: sozusagen ohne viel zu reden – den Vorwurf und die Blamage der erwachsenen Verwaltung des Dörflich-Religiösen und des Dörflich-Sozialen festschreibt und jedem, der es gelesen hat, ewig diesen Augen-Blick aufzwingt.¹⁶⁹

Damit mag Aspetsberger sicher Recht haben, man vergisst diese Szene nicht mehr so schnell. Was jedoch für die Illusionsdurchbrechung wichtig ist, ist nicht der Augenblick danach, indem einen die Bilder dieses detailreich beschriebenen Selbstmordes verfolgen, sondern es ist der Moment der Lektüre. In diesem Moment, wo man zum x-fachen Mal – um diese Redewendung zu übernehmen – von dem selben Doppelselbstmord, und das auch noch im gleichen Wortlaut, liest, verliert der_ die mittlere Leser_in womöglich das Interesse, spürt die Anwesenheit des Autors oder langweilt sich gar.

Werner Wolf nennt den Einsatz von Wiederholungen im Text eine Fremddetermination der Geschichte und dazu zählt auch die bei Josef Winkler auf jeden Fall vorhandene „sichtbare Abhängigkeit der Geschichte oder einiger ihrer Teile von Strukturen des eigenen Textes.“¹⁷⁰

168 Aspetsberger, S. 42f.

169 Ebd. S. 42.

170 Wolf, S. 292.

Ohne die Wiederholungen im Text wäre unsere Erzählung um einiges kürzer und ist somit tatsächlich – zumindest was die Länge betrifft – von eigenen Textstrukturen und deren Wiederholung abhängig. Die Wiederholung als Technik hebt

[...] mehr oder weniger [...] den Eindruck der Geschichte als einer Wiedergabe autonomer, von der Vermittlung nicht wesentlich tangierter Wirklichkeit auf und [missachtet] so das illusionsfördernde Prinzip der Welthaftigkeit.¹⁷¹

Durch die ständige Wiederholung von eigentextuellen Formulierungen bemerkt der_ die Leser_in, dass die Vermittlung des Textes eine Rolle spielt und sie nicht wie in perfekt-illusionistischen Texten vergessen werden kann. Also entsteht Illusionsdurchbrechung in *Wenn es soweit ist* durch Wiederholung, die die Geschichte entwertet.

Das auffälligste Beispiel von Repetitivität im Text ist das Wortgefüge, in dem erklärt wird, wofür der Pandapigl – der nach Verwesung riechende Knochensud¹⁷² – verwendet wird. Jedes Mal, wenn Maximilian die Knochen eines_einer Verstorbenen über diejenigen eines_einer anderen legt, erscheint der gleiche Satz im Buch, mit leicht verändertem Satzbau und das um die dreißig Mal.

Um ein Gefühl für die Häufigkeit und die leichten Strukturänderungen dieses Wortgefüges zu bekommen, sei es hier drei Mal zitiert:

IM TONKRUG, in dem aus den Gebeinen geschlachteter Tiere der nach Verwesung riechende Knochensud gewonnen, der den Pferden zum Schutz vor Fliegen, Bremsen und Mücken mit einer Krähenfeder um die Augen, auf die Ohren, die Nüstern und auf den Bauch gepinselt wurde, liegen zuunterst die auf einem Kriegsschlachtfeld in einem Schützengraben vom Körper gerissenen Armknochen eines Mannes, der vor dem Zweiten Weltkrieg eine mannsgroße Jesusstatue in den Wald geschleppt und über einen Wasserfall geworfen hatte.¹⁷³

Hier sei angemerkt, dass auch die vom Körper gerissenen Arme/Armknochen und der mannsgroße Jesus/die mannsgroße Jesusstatue ein immer wiederkehrendes Moment in der Erzählung darstellen, wie auch gleich in der im Text direkt darauf folgenden Version des Pandapigl-Gefüges zu sehen ist:

171 Wolf, S. 305.

172 Vgl. die folgenden drei Winkler-Zitate

173 Winkler, S. 9.

IN DEN TONKRUG, in dem aus Tierknochen der Pandapigl gewonnen und den Pferden zum Schutz vor Mücken und Bremsen mit einer Krähenfeder um die Augen, die Nüstern und auf den Bauch gepinselt wurde, legt der Knochensammler Maximilian über den Armknochen des Frevlers, der vor dem Zweiten Weltkrieg einen mannsgroßen Jesus über einen Wasserfall gestürzt und auf dem Schlachtfeld seine eigenen Arme eingeübt hatte – Es war eine Strafe Gottes! rief der Pfarrer mehrere Male von der Kanzel –, die Knochen seiner Urgroßmutter, der Paula Rosenfelder, die im Ersten Weltkrieg einen Sohn verloren und sich das Leben genommen, weil sie, wie es hieß, Angst davor hatte, daß ihre schwangere Tochter, die wegen einer Infektion bettlägrig wurde, auch an der spanischen Grippe erkranken und sterben könnte wie andere junge Frauen im kreuzförmig gebauten Dorf.¹⁷⁴

Im gleichen Zitat begegnet uns also auch das kreuzförmig gebaute Dorf wieder, genauso wie der mannsgroße Jesus und die Armknochen des Frevlers. Das dritte Beispiel für das Pandapigl–Gefüge stammt aus einer späteren Stelle im Buch:

Auf den Gebeinen des rachitischen Hafnerbauern und den Gebeinen seines Neffen Roman liegen die Knochen seines Vaters Klaus Hafner im Tonkrug, in dem aus Tierknochen der Pandapigl gewonnen, der den Pferden zum Schutz vor Mücken und Bremsen um die Augen, die Nüstern und auf den Bauch gepinselt wurde.¹⁷⁵

Dieser Satz, der wie ein Mantra in – wie an diesen drei Beispielen zu sehen ist – wenig abgeänderter Form immer wieder kehrt, ist die häufigste Wiederholung in *Wenn es soweit ist*. Wolfs Theorie ist hier nur teilweise anwendbar, wenn er schreibt:

Die Repetitivität [...] aber [...] erweist sich [...] nicht als Einfallslosigkeit des Autors, sondern als kalkulierte und radikale Degradierung der Geschichte zu einer bloßen Ermöglichungsstruktur für die Einbringung *histoire*–fremder Themen.¹⁷⁶

Einfallslosigkeit möchte auch ich Josef Winkler in keiner Zeile meiner Arbeit unterstellen. Auch er setzt die Technik der Wiederholung an den eben zitierten Stellen kalkuliert ein, jedoch – und das muss man der Theorie der Illusionsdurchbrechung hier entgegen halten – nicht um fremde Themen einzubringen. Winkler bringt im Pandapigl–Gefüge eine für die *histoire* sehr wohl relevante Formel unter, überstrapaziert sie aber, was dann doch zu Illusionsdurchbrechung führen kann, durch „eine unwahrscheinlich hochgradige und durch

174 Winkler, S. 11f.

175 Ebd. S. 95f.

176 Wolf, S. 294f.

keine kompensatorischen Konventionen verdeckte *Repetitivität von Geschichtelementen*.¹⁷⁷ Das heißt, die Wiederholung liegt im Text ganz offen, es wird nicht versucht sie durch eine andere Wortwahl zu verschleiern, aber genau deshalb, aufgrund ihres Wiedererkennungswerts, stört sie den Lesefluss, denn man erinnert sich als Leser_in zurück an die vielen Male zuvor, als der gleiche Satz auf ähnliche Weise und mit fast genau den selben Worten schon gelesen wurde.

Der_die Leser_in wird hier also offensichtlich in seiner_ihrer Illusion gestört und liest dann im schlimmsten Fall sogar über diese Passage – da sie ja bereits bekannt ist – hinweg, also an ihr vorbei.

Wolf beschreibt in seinem Kapitel zu Wiederholungen als Fremddeterminationen der Geschichte die Spiegelung als eine Form der Wiederholung und auch eine Sonderform der Spiegelung selbst. Diese soll hier stellvertretend für alle anderen Formen genannt werden, da sich zwischen ihr und dem eben dargelegten Pandapigl–Gefüge in Winklers Erzählung eine Verbindung herstellen lässt: die *mise en abyme*, das Bild im Bild. Die Entwertung der Geschichte entsteht hier vor allem durch „spezifische Strukturen des eigenen Textes“¹⁷⁸, also genau wie im Fall von *Wenn es soweit ist* und unserem Beispiel des Pandapigl–Gefüges. Auch Johann Strutz vermerkt das im KLG:

[...] die für Winklers Schreiben sehr wichtige Stilfigur der *mise en abîme*, der autoreflexiven, intertextuellen Spiegelung auf verschiedenen Ebenen: in Form von Bezügen zu anderen Autoren und Werken, als Interferenz zwischen beschriebenen Objekten und dem Erzähler oder als Dialog der Texte und Erzählerfiguren. Diese an manieristische Verfahrensweisen erinnernde Verdopplung des narrativen Diskurses ist jedoch nur scheinbar hermetisch, eine ihrer Funktionen ist die Orientierung durch die verfremdete Selbstdarstellung.¹⁷⁹

Für Strutz ist die *mise en abyme* also eine Stütze, um in der Erzählung Anhaltspunkte und Orientierung zu finden, unsere These der Illusionsdurchbrechung berücksichtigt er nicht. Außerdem sieht er die *mise en abyme* auch dann gegeben, wenn Winkler sich auf andere Autoren bezieht, was Wolf zwar nicht ausschließt, aber doch die innertextuellen Motive in

177 Wolf, S. 293.

178 Ebd. S. 277.

179 Strutz, Johann: Josef Winkler. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. KLG. Edition + Kritik: München, 1978–2011. S. 11.

den Vordergrund rückt.

Ob eine Spiegelung illusionsdurchbrechend ist, hängt von verschiedenen Faktoren ab, denn in manchen Fällen können sie sogar illusionistisch sein, wie Wolf erklärt:

Spiegelungen können insbesondere dann dem Prinzip illusionssfördernder 'leichter Rezeption' und sogar dem Grundsatz der Interessantheit dienen, wenn sie [...] Spannung durch Verzögern der Lösung eines Geheimnisses erzeugen oder Leerstellen des Sinns auffüllen und Klarheit über bis dahin ungewisse *histoire*-Elemente schaffen helfen, und zwar ohne einen auktorialen Erzähler bemühen zu müssen.¹⁸⁰

Auch im Fall der *mise en abyme* attestiert Wolf eine nicht immer eindeutige illusionsdurchbrechende Wirkung. Er nennt sie „eine Technik, die auf *histoire*-Ebene zu empfindlichen Störungen der Illusion führen kann, aber nicht muß.“¹⁸¹ Die Geschichtsentswertung, also die Illusionsdurchbrechung, tritt bei dieser Technik erst dann ein, wenn durch sie ein übertrieben hohes Maß an Ordnung und Sinn erzeugt werden soll, eine Vorgangsweise, die man auch in unserer Erzählung bemerken kann.

Gleichzeitig spiegelt die *mise en abyme* aber eine „Makrostruktur eines literarischen Textes in einer Mikrostruktur innerhalb desselben Textes“¹⁸² wider, was bei Winkler jedoch nicht so passiert, denn bei ihm spiegelt sich die Makrostruktur innerhalb einer Mikrostruktur eines anderen Textes, ein paar Zeilen, einen Absatz, oder gar einige Seiten später wider, doch nie ein zweites Mal im gleichen Wortgefüge. Und trotzdem zeigt das Beispiel der *mise en abyme* wie gefährdet die Illusion von Spiegelungen jeder Art ist, denn auch durch das Wiederkehren der Makrostruktur – z.B. „um die Augen, die Nüstern und auf den Bauch“¹⁸³ – bemerkt der die Leser_in die „unwahrscheinliche formale Organisation von auffälliger Künstlichkeit“¹⁸⁴ und wird so in der Illusion gestört, da der Autor sozusagen zum Vorschein kommt.

Zusammenfassend ist an dieser Stelle zu sagen, dass obwohl es sich bei dem Pandapigl-Gefüge in *Wenn es soweit ist* nicht um eine *mise en abyme* im eigentlichen Sinne handelt, es aber dennoch illusionsdurchbrechend wirkt, da laut Wolfs Theorie alle Formen von

180 Wolf, S. 299.

181 Ebd. S. 305.

182 Ebd. S. 296.

183 Vgl. Zitate 173 bis 175.

184 Wolf, S. 298.

Spiegelungen illusionsdurchbrechend sind, wenn sie drei Punkte erfüllen:

- .) Die Spiegelung muss leicht erkennbar sein,
- .) sie muss häufig vorkommen und
- .) plausibel sein.¹⁸⁵

Dass die ersten beiden Punkte eine Illusionsdurchbrechung fördern, ist mittlerweile klar, mit der Plausibilität meint Wolf nur, dass die Spiegelung im Rahmen der *histoire* verständlich gestaltet sein sollte und so die Illusionsstörung tatsächlich durch die Spiegelung und nicht etwa durch einen seltsamen Inhalt derselben eintritt. Da all diese drei Punkte erfüllt werden, kann hier also mit Sicherheit von Illusionsdurchbrechung gesprochen werden.

Aspetsberger sieht im Winkler'schen Hang zur Wiederholung jedoch nicht nur eine Neigung in einem seiner Bücher, sondern genau darin Winklers Werk-übergreifenden Schreibstil begründet. Für ihn ist die Wiederholung ein wesentliches Element dieses bestimmten Autors, um dessen Schreibprozess in Gang zu halten:

[Winklers Erzähler] wiederholt unbeirrbar den Doppelselbstmord und andere Sätze bzw. Satzgruppen, nennt wiederholt die Werkzeuge des Dichters usw. und hält sie damit gleichsam wie Schrifttafeln in die Höhe.¹⁸⁶

(Die Nennung der Werkzeuge des Dichters, also das Thematisieren des eigenen Schreibprozesses – ein Mittel, welches auf Metafiktion schließen ließe – geschieht in *Wenn es soweit ist* nicht, Aspetsberger bezieht sich hier auf andere Werke Winklers.)

Das unbeirrbar Wiederholen des Erzählers mag zwar ein Merkmal des Winkler'schen Schreibstils sein, jedoch muss hier in Bezug auf mögliche Illusionsdurchbrechung die Sicht des_der mittleren Lesers_Leserin miteinbezogen werden, der_die den Schreibstil des Autors womöglich erst durch die hier zu untersuchende Erzählung kennenlernt und daher keine logische Verbindung zur Illusion und den häufigen Wiederholungen herstellen kann.

Die Wiederholung, wie Winkler sie in seinem *Ceuvre* verwendet, kann man sogar als anti-narrative Struktur bezeichnen. Sie ist eine Absage an das herkömmliche Erzählen, das von (inhaltlicher) Entwicklung gekennzeichnet ist, durch die unablässige Wiederholung der

¹⁸⁵ Vgl. Wolf, S. 299f.

¹⁸⁶ Aspetsberger, S. 44.

gleichen Sätze und Wortgefüge wird einer Entwicklung nur schwer Raum gegeben und sie findet kaum bzw. gar nicht statt. Durch die Wiederholung findet bei Winkler ausschließlich eine Wiederaufnahme von zentralen Themen („[...] Geburt, Tod, Sexualität, Gewalt, Familie, Kirche [...]“¹⁸⁷) statt, die die Leser_innenschaft jedoch nicht vorwärts bringt und somit hochgradig illusionsstörend wirkt. Auch wenn die Wiederholung für den Autor von großer Bedeutung sein möge, da er durch das repetitive Moment vermeiden kann, dass die genannten Themenbereiche in Vergessenheit geraten könnten, sind sie der Illusion nicht förderlich.

Aspetsberger schreibt: „Das Verfahren des Wiederholens ist, wie gesagt: konservativ, etabliert das Tabuierte formal konservativ.“¹⁸⁸, und gleich darauf: „Ebenso schreibt Winkler eilig Wiederholungen, um das Ziel sicher zu stellen, für das er zu schreiben anfing.“¹⁸⁹ Dieses Ziel wird jedoch nie mit den Leser_innen abgeglichen und so sind sie verloren zwischen dem Ziel des Autors und ihrem eigenen Ziel, die Illusion nicht zu verlieren, was dann nur noch schwer gelingen kann.

Selbst wenn der_die mittlere Leser_Leserin die Wiederholung als Strukturprinzip in Winklers Prosa bereits kennen sollte (durch Zweitlektüre oder durch ein anderes bestimmtes Vorwissen) und sie auf ihn_sie nicht illusionsabbauend wirkt, sondern vielleicht bewusst überlesen wird – man muss auch die Illusionsbereitschaft der Leser_innen bedenken – könnte Illusionsdurchbrechung aber immer noch auf einer anderen Ebene eintreten: Die Wiederholung manifestiert sich in der Erzählung nämlich nicht nur in der Struktur von Sätzen, sondern wird des Öfteren auch in der *histoire*-Ebene zum inhaltlichen Thema. Besonders deutlich zeigt sich das in einer Szene kurz vor Ende der Erzählung, als Maximilians Vater und seine beiden Brüder sich Geschichten aus dem Krieg erzählen:

Unweit vom Arbeitslager stand eine Hütte, in der mehr als hundert steifgefrorene Tote – wie Holzscheiter! wiederholte der die schleimige Schwarte des Teufelsohrs immer wieder aus dem Mund ziehende Greis – über- und nebeneinander geschlichtet waren. Der Greis, der das Wort Holzscheiter ein drittes Mal verwendet, um die Gefrorenen übereinandergestapelten Leichen der Gefangenen zu beschreiben und dabei das rosarote, behaarte Teufelsohr mehrere Male empört auf die Tischkante geklatscht hatte,

187 Strutz, S. 3.

188 Aspetsberger, S. 45.

189 Ebd. S. 45.

rückte mit dem Stuhl zur Seite [...] ¹⁹⁰

Plötzlich sind es die Figuren in der Geschichte, die sich der Wiederholung bedienen, und nicht mehr der Erzähler, oder gar der Autor. Der Greis wiederholt das Wort Holzscheiter, er verwendet es zum dritten Mal und klopft mehrere Male mit dem Teufelsohr auf den Tisch. Fast wirkt es so, als würde der Erzähler sich über die Wiederholungen seiner Figuren lustig machen, oder als würde er damit eine Eigenschaft alter Leute beschreiben, die sich, an Demenz leidend, immer wiederholen müssten. Wenn es einem_einer Leser_in gelingt, die offensichtlichen Wiederholungen des Erzählers nicht illusionsstörend wahrzunehmen, dann gelingt das spätestens in dem Moment nicht mehr, wo das illusionsabbauende Mittel – in diesem Fall die Wiederholung – ausbricht und sich auch in den Figuren und deren Handeln verankert.

Ingrid Laurien schreibt im KLG über Josef Winklers autobiografisches Buch *Leichnam, seine Familie belauernd* folgenden Satz, der auch auf unsere Erzählung zutrifft:

[Die einzelnen Beobachtungen] folgen keiner narrativen oder biografischen Logik, sondern orientieren sich an der Intensität der ins Gedächtnis eingebrannten Bilder, vor allem wieder und immer wieder an den Kindheitserinnerungen aus dem Kärntner Heimatdorf, Erinnerungen an Selbstmorde und Begräbnisse, an katholische Zeremonien und das Schlachten von Tieren, immer wieder um dasselbe Zentrum kreisend: den Tod. ¹⁹¹

Diese ins Gedächtnis eingebrannten Bilder sind aber in *Wenn es soweit ist* oftmals auch viel kleinere persönlichere Zuschreibungen, z.B. wenn es um das Aussehen eines Nachbarn, oder eine gewisse Stelle im Dorf geht. Ein kleiner Teil dieser immer wiederkehrenden und somit ebenfalls illusionsdurchbrechenden Bilder sei hier genannt:

Weiter oben wurden bereits das Bild des kreuzförmigen Dorfes, der Heiligenbildchen malende Pfarrer, der armlose Christusschänder, die mannsgroße Jesusstatue, usw. besprochen. Die Figur des Onkel Friedhelm wird nicht nur mit einem Adjektiv, sondern bei jeder Erwähnung seines Namens mit einem ganzen Beisatz bedacht:

DER NEUNZIGJÄHRIGE GREIS [...] erzählte von seinem jüngeren Bruder, dem

¹⁹⁰ Winkler, S. 183.

¹⁹¹ Laurien, S. 14.

inzwischen über fünfundachtzigjährigen Friedhelm, der im Zweiten Weltkrieg bei der SS war und der noch heute stolz darauf ist, bei der SS gewesen zu sein, [...] ¹⁹²

Hier sei angemerkt, dass für die Schriftsteller-Generation Winklers die Aufarbeitung der Geschehnisse während des NS-Regimes, das ihre Eltern-Generation miterlebt hat, ein sehr wichtiger Antrieb ihres Schreibens ist, was Winkler in seinen früheren Texten viel ausführlicher zu tun pflegte, wie Andrea Kunne in ihrer Untersuchung *Heimat im Roman – Last oder Lust?* in Bezug auf Winklers Roman *Der Ackermann aus Kärnten* feststellt. Der Ackermann ist im Folgezitat mit dem Vater des Protagonisten gleichzusetzen:

Die Aufarbeitung des Nationalsozialismus, wie sie in Verbindung mit der Gestalt des Ackermanns erfolgt, ist nicht nur ein bedeutendes Merkmal transformierter Heimatliteratur, sondern gehört zu den Besonderheiten der Nachkriegsliteratur überhaupt – vor allem solcher Texte, die sich mit der Vater-Sohn-Problematik auseinandersetzen. Dennoch ist die Beschreibung des Ackermanns in Gestalt Hitlers, bzw. in seiner Ähnlichkeit mit der „Führer“-Person insofern neu, als sie eine Historisierung der bäuerlichen Gestalt beinhaltet, was eine Transformation der außer- und übergeschichtlichen Figur des Bauern im traditionellen Genre bedeutet. ¹⁹³

In *Wenn es soweit ist* geschieht diese Aufarbeitung – bis auf die Greisenszene zum Schluss – nicht mehr so offensichtlich, sondern eher durch versteckte Hinweise, wie eben durch den Beisatz des Onkel Friedhelms, oder auch durch die Zuschreibung, die den Vater Maximilians im Text auszeichnet: „Als Vierzehnjähriger fuhr der Vater Maximilians, inzwischen ein neunzigjähriger Greis mit graumeliertem Oberlippenbärtchen und gestutzten Augenbrauen, [...]“ ¹⁹⁴ und an anderer Stelle:

MIT GERÖTETEN AUGENLIDERN, verweinten, glasigen Augen trat der Bauer mit dem graumelierten Oberlippenbärtchen und den gestutzten Augenbrauen zur Küchentür herein, breitete entsetzt seine Arme auseinander und rief: Die Tant Waltraud is gestorbn. ¹⁹⁵

Das Oberlippenbärtchen des Patriarchen ist ein Hinweis auf ein Hitler-Bärtchen und so wird uns auch seine Gesinnung mehr oder weniger unterschwellig, über die ganze Erzählung

192 Winkler, S. 169.

193 Kunne, Andrea: *Heimat im Roman. Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur*. In: Cola Minis und Arend Quak (Hrsg.): *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur*. 95. Band. Rodopi: Amsterdam, 1991. S. 276.

194 Winkler, S. 29.

195 Ebd. S. 41.

verteilt, immer wieder bewusst gemacht. Der für die gegenständliche Untersuchung wichtige Moment der Illusionsdurchbrechung liegt einzig und allein freilich in der Wiederholung dieses äußerlichen Merkmals.

Ein anderes Beispiel ist der Bildstock im Dorf, der an keiner Stelle nur als Bildstock bezeichnet wird, immer werden auch die darauf abgebildete Höllendarstellung und meistens auch der malende Pfarrer und zusätzlich auch noch die Blumen, die vor dem Bildstock gerade blühen, genannt. (Die Blumen sind wohl aber als einziges Merkmal des Bildstocks ein weiterführendes, Halt gebendes und illusionsförderndes Element, da man von der Art der Blumen auf die Jahreszeit, oder sogar bestimmte Tage im Kirchenjahr schließen kann.)

Vor dem Bildstock, der in der Mitte des kreuzförmig gebauten Dorfes gegenüber der Schule steht und auf dem zwischen den Flammen der Hölle mit hoherhobenen Händen der Frevler liegt, der den mannsgroßen Jesus über den Felsen gestürzt hatte und über den sich Luzifer mit ausgebreiteten Flügeln beugt, um mit einem Becher Galle in den offenen Mund des vor Schmerzen schreienden Opfers zu gießen, hielt der Leichenzug mit dem schwarzgekleideten Priester, den schwarzweißgekleideten Ministranten, den brennende Kerzen tragenden und Gebete murmelnden jungen Knechten und Bauernburschen an.¹⁹⁶

Der Bildstock wird am Begräbnistag von Elisabeth Kirchheimer, Maximilians Großmutter, auch zum Ort eines politischen Statements und so zu einem – genauso wie das graumelierte Oberlippenbärtchen – kleinen Hinweis über die NS-Vergangenheit der Großmutter, dennoch wird dem Blumenarrangement und der Höllendarstellung auch hier die meiste Aufmerksamkeit geschenkt:

Auf der Höhe des Bildstocks angekommen – wenige Tage zuvor hatte der Pfarrer Balthasar Kranabeter, auf einem Schemel stehend, mit Farbtopf und Pinsel die Höllenflammen aufgefrischt –, brachte der vorangehende, das Kreuz tragende Mesner Gottfried Steinhart den Leichenzug zum Stillstand. Hinter den violetten, gebogenen, mehr als einen Meter langen Lupinen, die in einer Kristallvase unter dem Höllenboden standen, war mit Schweinsblut ein Hakenkreuz auf die Bildstockmauer aufgemalt.¹⁹⁷

Dieses Hakenkreuz oder der Umstand, wie es dorthin gelangt ist, wird nie wieder besprochen, die Höllendarstellung am Bildstock jedoch noch viele Male.

Auch viele repetitive Motive lassen sich in *Wenn es soweit ist* finden, Martin Kubaczek

¹⁹⁶ Winkler, S. 16.

¹⁹⁷ Ebd. S. 72.

entdeckt eines in seiner Forschung über Winklers Buch *Roppongi – Requiem für einen Vater*, das auch in unserer Erzählung Anwendung findet:

Wiederkehrend findet sich das Motiv der Zerhackung und Verstreuung: der Gekreuzigte, dem die Arme abgebrochen sind, der Pfarrer, der den ihm hässlich erscheinenden [Altar] zersägt, die verstreut herumliegenden Knochen der Toten [...] ¹⁹⁸

Auch hier ist es der Pfarrer, der einen Altar zerhackt: „In seiner Pfarrfiliale [...] zerstückelte Balthasar Kranabeter eigenhändig einen Altar [...]“ ¹⁹⁹, aber auch andere Figuren der Erzählung, so wie der Altnazi Onkel Friedhelm über den der Erzähler zu berichten weiß: „Einmal zerhackte er seinen beiden Söhnen einen Lederball, mit dem sie, vor allem sonntags, hinter dem Haus Fußball spielten.“ ²⁰⁰ Wie im Theorieteil der gegenständlichen Arbeit erklärt, sind solche unregelmäßiger auftretenden, aber sicherlich zusammenhängende Motive schwerer als illusionsdurchbrechend einzuordnen, als häufiger auftretende.

Die einzelnen Zuschreibungen und Requisiten können – je nach Illusionsbereitschaft der Leser_innen – auch integrativ wirken, aber die extrem häufige Repetitivität spricht wohl für eine illusionsstörende Wirkung.

Abschließend ist also anzumerken, dass der_die Winkler-Leser_in die Wiederholung für den Lektüreprozess sicherlich wertzuschätzen weiß, denn wie Laurien behauptet: „Nur immer wiederholte formelhafte Sätze bilden so etwas wie strukturelle Klammern, die die Masse der Eindrücke und Bilder zusammenhalten.“ ²⁰¹ Ohne sie wäre man wohl verloren in einer Flut aus Metaphern und Bildern, die keinen Zusammenhang ergeben.

Gleichzeitig jedoch hat sich ergeben, dass die illusionsdurchbrechende Wirkung der Wiederholung in der Erzählung *Wenn es soweit ist* nicht zu unterschätzen ist und in gleichem Maße, wenn nicht sogar stärker, auftritt als die stützende Komponente.

Johann Strutz beschreibt den Roman *Menschenkind* als „Sprachspiel mit relativ beschränkten

198 Kubaczek, Martin: Josef Winkler. Roppongi. Requiem für einen Vater. (Buchbesprechung) In: Gustav Ernst und Karin Fleischanderl (Hrsg.): *Kolik. Zeitschrift für Literatur*. Kolik Nr. 38. Rema-Print: Wien, Oktober 2007. S.140.

199 Winkler, S. 86.

200 Ebd. S. 54.

201 Laurien, S. 12.

Ensemble von regionalistischen Themalementen²⁰², was sich so auch über unsere Erzählung sagen ließe. Genau dieses beschränkte Ensemble erzeugt jedoch hier eine große Unsicherheit bei der Leser_innenschaft und durchbricht deren Illusion drastisch.

3.2.2. Intertextualität

Die zweite illusionsdurchbrechende Form, die in Zusammenhang mit *Wenn es soweit ist* zu erläutern ist, ist die Intertextualität. Wolf schreibt:

Die wirkungsästhetische Bedeutung der Intertextualität als Verfahren der illusionsstörenden Generierung [...] ist von der bisherigen Intertextualitätsforschung weitgehend unberücksichtigt gelassen worden.²⁰³

Das macht unsere Ermittlungen nicht einfach, aber es gibt einige Punkte, die dafür sprechen, dass die Art, wie Josef Winkler Fremdtex te in seiner Erzählung einsetzt, illusionsdurchbrechend wirken. Im Folgenden soll durch Beispiele aus dem Primärtext auf diese Punkte hingewiesen und ihre Bedeutung für eine mögliche Störung erklärt werden.

Die tatsächliche illusionsdurchbrechende Wirkung von intertextuellen Passagen hängt, wie jede im Theorieteil besprochene Illusionsdurchbrechung, von unterschiedlichen Faktoren ab. Wie immer ist die Störung dann erheblich höher, wenn sie leicht erkennbar ist, was durch eine bestimmte Markiertheit im Text umso leichter wird, also z.B. durch Kursivsetzung. Außerdem ist auch die Quantität innerhalb des Gesamttextes ein Merkmal einer jeden illusionsstörenden Form, je öfter die Intertextualität in der Erzählung auftaucht, umso häufiger wird sie auch wahrgenommen. Wichtig ist auch, welcher Textsorte die intertextuelle Stelle angehört, denn während ein nichtliterarischer intertextueller Text die Authentizität des Gesamttextes erhöhen kann, wird durch ein literarisches Zitat der Fiktionscharakter des ganzen Werkes offensichtlicher. Und zu guter Letzt spielt auch die Funktion der Intertextualität im Werk eine

202 Strutz, S. 3.

203 Wolf, S. 279.

Rolle.²⁰⁴

Zum letzten Faktor lässt sich bei *Wenn es soweit ist* die Überlegung anstellen, ob die kursiv gedruckten und somit besonders ins Auge stechenden Intertextualitäten vielleicht die Funktion eines Kapitel–Endes oder –Anfangs innehaben, da in der ganzen Erzählung sonst keinerlei Abgrenzungen wie Nummern oder Ähnliches vorkommen. Manche Absätze beginnen in Großbuchstaben, wie z.B. Zitat 173 in Kapitel 3.2.1., aber sind sie eine gültige Abgrenzung der losen Absätze im Buch? Beides kann verneint werden: in *Wenn es soweit ist* gibt es seitenweise aneinandergereihte Absätze ohne auch nur eine einzige sichtbare Abgrenzung²⁰⁵, gleichzeitig gibt es kursiv gesetzte Intertextualitäten teilweise an Absatz–Anfängen, aber auch an ihren Enden und manchmal mitten im Text. Genauso kann auch der Einsatz der Großbuchstaben zu Beginn mancher Absätze nicht eindeutig, d.h. nicht auf das ganze Werk angewandt, kategorisiert werden.

Wolf unterscheidet bei ihrer Funktion zwischen affirmativer und kritischer Intertextualität.²⁰⁶ Erstere spielt für die Illusionsdurchbrechung keine besondere Rolle, da es sich um Texte handelt, die für den Haupttext insofern nicht relevant sind, da sie nicht mit diesem zusammenhängen, geschweige denn ihn kommentieren oder kritisch betrachten. Das kann Fremdtext sein, der innerfiktional (also von einer Figur im Werk) gelesen wird, aber auch Fremdtext, der im eigenen Text als Formulierungshilfe benutzt wird und so von den Leser_innen neutral bewertet und angenommen wird.

Die zweitgenannte kritische Intertextualität ist in Bezug auf Illusionsdurchbrechungen jedoch viel ergiebiger, denn diese Form macht eine Fremddeterminiertheit des Haupttextes unübersehbar.

In *Wenn es soweit ist* gibt es verschiedene Arten der Intertextualität. Am auffälligsten sind jedoch die intertextuellen Einschübe, die durch die Kursiv–Schreibung markiert sind und dadurch hervorgehoben werden. Es handelt sich dabei um Zitate aus Gebetbüchern, aus Kirchenliedern, aus der Bibel, aus der katholischen Liturgie und aus Charles Baudelaires

204 Vgl. Wolf, S. 280f.

205 Vgl. Winkler, z.B. S. 84–88.

206 Vgl. Wolf, S. 281.

Gedicht *Les Litanies de Satan*, das die Abkehr von der (katholischen) Religion und die Hinwendung zu Satan zum Thema hat. Dieses Gedicht wird genau dreizehn Mal zitiert, meist in Verbindung mit der Höllendarstellung am Bildstock, wie z.B. hier:

Die blaugrünen Augen dreier Pfaufedern berührten rote Flammen und verdeckten den Kopf des gequälten, sich im Höllenfeuer wälzenden, mit der grünen, armdicken Schlange und mit dem Teufel ringenden Mannes. *Der du auch weißt, in welcher verborgnen Erdenecken / Durch Gottes Eifersucht Juwelen sich verstecken, / Erbarme, Satan, dich auch meiner tiefen Qualen!*²⁰⁷

Gleich zu Beginn der Erzählung, bei der zweiten Erwähnung einer Strophe aus Baudelaires Gedicht, wird das Zitat zur direkten Rede des Dorfpfarrers, was im Prosa-Text nur ein einziges Mal passiert (bei der theatralen Greisenszene am Schluss geschieht dies ein zweites Mal, mehr dazu in Kapitel 3.2.3.):

Der Priester segnete mit Weihrauch und Weihwasser die blutigen Fingerabdrücke der jugendlichen Selbstmörderin auf der Mauer des Bildstocks und auf der selbstgemalten Höllendarstellung und sprach: *O du, des Abgrunds Herr, dem Unrecht einst geschah, / Du stehst, obgleich besiegt, viel herrlicher nun da, / Erbarme, Satan, dich auch meiner tiefen Qualen!*²⁰⁸

Die Gebetssprüche – wie ich die verschiedenen kirchlichen Zitate im folgenden Verlauf der Untersuchung nennen werde – werden sogar um die vierzig Mal zitiert. Durch eingefügte Zitate in diesem Ausmaß, also mitten im Fließtext und noch dazu kursiv hervorgehoben, wird die Distanz des_der Lesers_Leserin zum Haupttext erhöht und somit auch die Möglichkeit einer Illusionsdurchbrechung bestärkt. Die typographische Hervorhebung von Textpassagen stuft Wolf wie folgt ein:

Die Illusionswirkung eines Erzählwerks kann nicht nur durch explizite Metafiktion im Binnentext beeinflusst werden, sondern auch durch verschiedene (quasi-)metafiktionale Textteile, die schon rein typographisch außerhalb oder 'neben' ihm angesiedelt sind und von denen illusionsbildende wie illusionsstörende Narrativik denn auch häufig und in vielfältiger Form Gebrauch macht.²⁰⁹

Die meisten Einsätze der kursiven, intertextuellen Stellen in unserer Erzählung können zusätzlich noch als sarkastisches, groteskes, zuweilen sogar parodistisches Kommentar auf

207 Winkler, S. 88.

208 Ebd. S. 16.

209 Wolf, S. 260.

den Haupttext gewertet werden und entsprechen somit einer Illusionsdurchbrechung im Wolfschen Sinne. Einige Beispiele sollen das veranschaulichen:

Ein auf die Seite tretender Sargträger, dem Leichenflüssigkeit auf den braunen Kärntneranzug getropft war, übergab sich neben einem am Gartenzaun angelehnten mit schwarzen Schleifen versehenen Totenkranz, auf dem in goldenen Lettern Ein letzter Gruß stand. *Laßt uns gen Himmel schwingen, zum Helfer in der Not, und dreimal Heilig singen dem Herrn Gott Sabaoth! Herr, Himmel und auch Erde sind voll von deinem Ruhm. Hilf, daß bekehret werde das blinde Heidentum.*²¹⁰

Dieser Textausschnitt erscheint sarkastisch, da unmittelbar auf die Szene mit dem armen Sargträger, der sich übergeben muss, ein Lobpreis auf Gott folgt, der mit der Bitte endet, Gott solle das blinde Heidentum bekehren, welches sich ja in der Figur des Sargträgers metaphorisch manifestiert hat.

Bei manchen Zitaten kann man aber nur sehr schwer eine Reminiszenz auf den eigentlichen Text herstellen, wie zum Beispiel in folgendem Beispiel, nachdem der Tod einer am Straßenrand verunglückten Fahrradfahrerin geschildert wurde:

Nicht weit, nur wenige Meter von der Stelle entfernt, wo der Leichnam der verunglückten Frau, ihr Fahrrad und die leergebliebene Milchkanne gelegen hatten, schnürten an einem heißen und trockenen Sommernachmittag die halbnackten, einen grauen Staubfilm auf ihrer gebräunten Haut sowie Schibrillen tragenden halbwüchsigen Bauernjungen vollgefüllte Getreidesäcke zu und stießen sie vom Mährescher aufs Stoppelfeld hinunter. *Maria, du Himmelskönigin! Sei uns gegrüßt, du Engelherrscherin! O Wurzel Jesse, sei gegrüßt! Aus der das Licht der Welt entspringt, erfreue dich, denn du bist ehrenreich, und keine dir an Schönheit gleich. Versöhne uns mit deinem Sohne, o Schönste, daß er uns verschone.*²¹¹

Warum diese Anbetung Marias folgt, bleibt unerklärlich. Die Gottesmutter als Fürsprecherin der Frauen, oder etwa die Wörter *Wurzel* und *entspringt* als Reminiszenzen auf das Getreide sind nur zwei Spekulationen, die sich aber nie zur Gänze erschließen.

Winkler benützt das Zitat oft nicht um den Inhalt zu unterstützen, sondern nur um sprachliche Umsetzungen, wie Wortwitze, Wortspiele oder ähnliches, anzubringen. Er lässt manchmal nur ein Wort eines bekannten Bibelzitates weg und erzeugt so einen neuen Sinn. Haas spricht Winkler darauf bezogen sogar ein Kompliment aus, indem er schreibt: „Die häufig

210 Winkler, S. 22.

211 Ebd. S. 92.

eingeschobenen Zitate aus Gesang- und Gebetbüchern unterscheiden sich im Vokabular nicht so sehr von seinem eigenen Text, wohl aber in der Formulierungskunst.²¹² Winklers Formulierungen sind besser und pointierter als die der zitierten Gebete, also stellt er auf gewisse Weise die Einfachheit und vielleicht auch Dummheit der katholischen Liturgie zur Schau. Dennoch benützt er die Gebetsprüche als Stütze und kommt nicht von ihnen los:

Die antikatholischen Texte von Josef Winker sind (nach wie vor und wider seinen Willen) katholische Literatur, faszinierend, schrecklich, pomphaft und suggestiv wie der Katholizismus selbst.²¹³

Zur Wahl des Gebets als Zitat ist noch zu sagen, dass diese Gebetsprüche wohl die erste Form von Literatur sind, die man als kleines Kind am österreichischen/kärntnerischen Land – so wie der Protagonist Maximilian – zu hören bekommt. Andrea Kunne bemerkt zu Recht, dass sich Winklers Protagonisten_Protagonistinnen, in ihrem Beispiel der Protagonist aus *Muttersprache*,

[...] die Welt der Literatur allein hat erarbeiten müssen. Nur in diesem Bereich brauchte er sich nicht zur Wehr setzen. Im Gegenteil, mit Hilfe der Eltern operiert er gegen die bäuerliche Welt der Eltern und des Dorfs: ein Kind, das liest, paßt nicht in die Vorstellung der Eltern [...].²¹⁴

Ein Kind, das Ministrant_in ist und die Liturgie auswendig mitsprechen kann, passt jedoch sehr wohl ins Dorfgefüge, weshalb die Kirche auch für Maximilian der erste (noch angepasste und unauffällige) Schritt in Richtung Literatur sein wird.

An dieser Stelle stellt sich die Frage, inwieweit ein_e mittlere_r Leser_in heutzutage diese katholischen Gebetsprüche noch verstehen kann. Schnell merken die Leser_innen, dass die katholische Religion aus der Sprache und aus den Gedanken der Figuren in der Erzählung nicht mehr wegzudenken ist. Aber für eine_n moderne_n mitteleuropäische_n Leser_in ist die Sprache der Liturgie vielleicht gar kein Anhaltspunkt mehr, somit schwerer zu rezipieren und aus ganz anderen Gründen illusionsabbauend, als für jemanden, der_die damit etwas anzufangen weiß. Aspetsberger attestiert der Winkler'schen Prosa aber sogar sehr leicht rezipierbar zu sein:

212 Haas, S. 177.

213 Ebd. S. 177.

214 Kunne, S. 295.

Winklers Prosa ist dem Leser leicht zugänglich [...]. Sie bedient sich umgangssprachlicher Prägungen und daneben der verschiedensten mythologischen, kunst- und religionsgeschichtlichen Vorstellungen, in deren widerspruchsvoll erhellender Nachbarschaft sich zeigt, dass Umgängliches und Hohes jederzeit zum leichteren Verstehen zusammenstimmen können, zumal wenn sie, wie bei Winkler, durch die schon angedeuteten Stilmerkmale wie die Wiederholung bestimmt werden, die sich wohl auf die Gestik der Bibelsprache bezieht wie auf die Gestik der Alltagssprache [...].²¹⁵

Dabei vergisst Aspetsberger allerdings auf alle Rezipienten_Rezipientinnen, denen z.B. die Gestik einer Bibel- oder auch eine österreichische/kärntnerische Alltagssprache nichts sagt und sie somit auch nicht weiter bringt, sondern eher im Lesefluss stocken lässt. Müller-Funk kommentiert diesen Umstand so:

Mittlerweile kann die überwältigende Mehrheit der Menschen in der westlichen Welt nicht einmal mehr die in Bild und Schrift gefaßten Botschaften in den Kirchen dechiffrieren; sie beginnen so fremd zu werden wie die Höhlenmalereien von Lascaux. Selbst die Ikonographie einer Bismarck-Säule dürfte den meisten Deutschen Kopfzerbrechen bereiten [...], weil wir in keiner Erzählgemeinschaft mit denen leben, die diese Artefakte schufen; mit Abstrichen gilt dies auch für die christliche Gedächtniskunst oder die antike Allegorik des Barocks: sie ist kommentarbedürftig geworden, weil die Narrative der Kultur sich gewandelt haben.²¹⁶

So ist es sicherlich nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in sprachlicher Hinsicht und hier vor allem in Hinblick auf die Sprache der katholischen Liturgie.

Außerdem – um noch einmal auf Aspetsbergers Kommentar einzugehen – ist Winklers Prosa – und das versucht die vorliegende Arbeit zu beweisen – aus den hier angeführten Gründen keine leichte Lese-Kost, sondern – wie noch mehr zu zeigen sein wird – eine Herausforderung und eine Gefahr für die Illusion.

Eine dieser Gefahren besteht auch in der Häufigkeit des Auftretens der zitierten Gebetssprüche: durch ihre kursive Kodierung und die damit zusammenhängende leichte Erkennbarkeit im Text ist es naheliegend sie einfach auszulassen und über sie hinwegzulesen. Wolf erklärt, dass „das allzu häufige Zitieren [...] illusionsstheoretisch bedenklich, da langweilig, sein kann[.]“²¹⁷ Und weiter:

215 Aspetsberger, S. 54.

216 Müller-Funk, Wolfgang: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Springer: Wien, 2002. S. 89.

217 Wolf, S. 316.

[Die] Aufdringlichkeit der Intertextualität [bringt] die Textstruktur des Gelesenen selbst immer wieder zu Bewußtsein und gefährdet durch dieses implizit metafiktionale Bloßlegen von Künstlichkeit die Illusion ganz generell.²¹⁸

Das Darüber–hinweg–lesen wird also eher von illusionsbereiten Leser_innen praktiziert, sie wollen nicht gelangweilt werden und möchten in der eigentlichen Geschichte weiterkommen. Bei Winklers Erzählung erfüllen die kursiv gedruckten intertextuellen Passagen einen Zweck, den in anderen Büchern eine Kapitelnummerierung oder –überschrift innehat. Durch die Gebetssprüche und Baudelaires Gedicht–Strophen hat man Zeit zu verschnauften und kurz abzusetzen beim Lesen.

Anzumerken ist, dass die kursive Schreibweise in *Wenn es soweit ist* nicht nur den oben besprochenen Zitaten vorbehalten ist, sondern auch an anderen Stellen Anwendung findet. So werden auch Redewendungen kursiv gesetzt, wie z.B. „*wie sein Kalender stand*“²¹⁹ als bezeichnendes Wort dafür, wie der Gefühlszustand des Bruders von Maximilians Vater, Ingo Kirchheimer, sich von Tag zu Tag ändern konnte, oder die Titel–gebende Redewendung „*wenn es soweit ist*“²²⁰, oder etwa auch Bezeichnungen für reale Institutionen, wie die Zeitung „*Der Kärntner Bauer*“²²¹, um nur drei Beispiele zu nennen. Verstörend sind dann aber auch die Momente, in denen die gleichen Phrasen nicht kursiv gedruckt werden, wie z.B. „[...] damit er, wenn es soweit ist, nach dem Verstorbenen greifen [...] kann [...]“²²², oder: „[...] er hatte seine Frau in der Zeitung *Der Kärntner Bauer* gefunden [...]“²²³ Auch ein Gebet wird an einer Stelle im Buch nicht kursiv gesetzt und sogar in den Inhalt offensiv miteingebunden:

Nachdem der neunzigjährige Greis, das Gebet unterbrechend – ... du bist gebenedeit unter den Weibern und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes Jesus ... zwischen den Gebetszeilen den Steinhartbauern verflucht, mit dem er seit Jahren kein Wort mehr gewechselt hatte, blies er, den immer stärker werdenden, ätzenden Qualm einatmend, nacheinander die roten Kerzen auf dem Fichtenbäumchen aus.²²⁴

Das bedeutet, dass nicht nur die Häufigkeit und Markiertheit von Fremdtexen

218 Wolf, S. 317.

219 Winkler, S. 23.

220 Ebd. S. 55. od. S. 140.

221 Ebd. S. 93.

222 Ebd. S. 190.

223 Ebd. S. 76.

224 Ebd. S. 186.

illusionsdurchbrechend wirken kann, sondern auch die damit einhergehende Nichteinhaltung einer bestimmten Kodierung, an die man sich während des Leseprozesses bereits gewöhnt hatte.

Zu Baudelaire gesellen sich in unserer zu erforschenden Erzählung zwei weitere Schriftsteller, die zitiert werden: Jean Genet und Julien Green. Kunne erklärt am Beispiel des lesenden Protagonisten in Josef Winklers Roman *Muttersprache*, welche Literatur für Winkler dabei eine wichtige Rolle spielt:

Identifikation ist auch für den erwachsenen Leser–Protagonisten die wichtigste Funktion von Literatur. Betrachtet man die Texte, die er zu seinem persönlichen Kanon zählt, so zeugen sie zu einem Großteil von einer Vorliebe für Themen, die ihn in seinen eigenen Gedanken und Erfahrungen bestätigen. Namentlich Schriftsteller, deren Werke um Eros und Tod, um Schönheit und Verbrechen, um die Spannung von Ästhetizismus und Historizität, um die Austauschbarkeit von Gott und Teufel sowie um den alles beherrschenden Konflikt der Generationen kreisen, werden immer wieder erwähnt.²²⁵

In *Wenn es soweit ist* wird kein Autor – außer Karl May, dieser wird aber nicht direkt zitiert – beim Namen genannt, aber die Zitate am Anfang und Ende des Buches, sowie Zitate aus *Les Litanies de Satan* werden am Ende meiner Ausgabe ausgewiesen.²²⁶

Jean Genet wird am Anfang des Buches – noch bevor die Erzählung beginnt – zitiert²²⁷ und Julien Green nach Ende der Erzählung.²²⁸ Beide Zitate können jedoch nicht als illusionsstörend gelten, da sie zum Paratext der Erzählung zählen, die Geschichte nur abgrenzen und somit von unseren mittleren Leser_innen, die eine normale Narration erwarten, klar als Anfangs– und End–Zitat eingeordnet werden, ohne in irgendeiner Form illusionsdurchbrechend zu wirken. Heinen erklärt dazu:

Im Verständnis der klassischen Narratologie ist der literarische Text zum einen nach außen hin klar abgegrenzt; schon das Titelblatt und der Text des Buchrückens gehören streng genommen nicht mehr dazu, sondern bilden Paratext.²²⁹

225 Kunne, S. 296.

226 Vgl. Winkler, S. 192.

227 Vgl. Ebd. S. 6.

228 Vgl. Ebd. S. 191.

229 Heinen, S. 247.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass sich die Geschichtsentwertung durch Intertextualität innerhalb des Textes auf die Gebetssprüche und die Gedicht–Strophen von Baudelaire herunterbrechen lässt. Diese beiden tauchen an manchen Stellen vollkommen aus dem Zusammenhang gerissen auf, gewissermaßen als Leerformeln, und reißen somit auch den_in Leser_in aus der Illusion. An anderen Stellen kommentieren sie das inhaltliche Geschehen grotesk, sarkastisch, oder sogar parodistisch, was ebenfalls zu Illusionsstörungen führen kann. Winklers Zitate werden von ihm zwar zuweilen verfremdet, aber nie hinterfragt oder gar erklärt, ob es sich dabei um Absicht handelt, muss Spekulation bleiben, auch wenn wir die Absicht dahinter aufgrund unseres Vertrauens dem Autor gegenüber sehr wohl annehmen können.

3.2.3. Wechsel der Erzählperspektive

Die Erzählkunst und vor allem der Roman vermögen einerseits dank ihrer Flexibilität weit mehr Bereiche in einer für die Illusion unproblematischen Weise zu erfassen (Szenen– und Perspektivenwechsel sowie die Darstellung der verschiedensten Gedanken, Reden, Figuren, Räume und Zeiten sind hier keine Probleme, da die Beschränkungen der Bühnensituation wegfallen), andererseits entbehrt narrative Illusion der sinnlichen Präsenz ihrer Auslöser, wie sie das aufgeführte Drama durch Kulissen, Requisiten, Figuren, Licht– und Geräuscheffekte besitzt.²³⁰

Der Wechsel der Erzählperspektive, der im Drama sicht– und hörbar vollzogen werden kann, benötigt in der Narrativik andere Mittel, um sein illusionistisches Ziel zu erreichen. Im Fall von *Wenn es soweit ist* wird dieses Ziel nur streckenweise erreicht und so kann die Verwendung verschiedener Erzählperspektiven als illusionsstörend bewertet werden, wie in diesem Kapitel gezeigt werden soll.

Auffallend ist, dass auch in Rezensionen der Erzählung die Erzählsituation nur schwer erkannt wurde, oft ist die Rede von einem Ich–Erzähler, den es aber gar nicht gibt.

Während die Erzählinstanz also unterschiedlich analysiert wird, ist man sich fast einheitlich

230 Wolf, S. 17.

einig, dass es sich bei dem Protagonisten Maximilian um den Autor Josef Winkler selbst handeln muss:

Erstmals in *Wenn es soweit ist* fiktionalisiert Winkler den Ort seiner Herkunft, aus Kamering wird Pulsnitz, aus dem Enznsepp, dem Ich der ersten Romane, Maximilian Kirchheimer, sprechender Name für den „Erzministranten“ Winkler, dessen literarische Arbeit seit jeher auf katholischen Sprachmustern gründet, Gesängen und Gebeten, aus denen er Bilder formt, die ihre Entsprechung haben in den düsteren Allegorien der Barockdichter.²³¹

Diese Schlussfolgerung scheint für Winkler-erprobte Rezensenten_Rezensentinnen sehr naheliegend, doch aus der Sicht unserer mittleren Leser_innen kann so eine Einordnung nicht vorgenommen werden.

In Winklers früheren Werken ist es fast unmöglich zwischen Erzähler und Protagonist (und Autor) eine strikte Trennlinie zu ziehen. In *Wenn es soweit ist* ist das auf weite Strecken jedoch sehr wohl möglich, denn tatsächlich überwiegt in der Erzählung ein auktorialer Erzähler, der – wie in Kapitel 3.2. erwähnt wurde – für die Leser_innenschaft unsichtbar bleibt, aber Einsicht in das Dorfgeschehen und die Gedankenwelt der Protagonisten_Protagonistinnen besitzt. Franz Haas nennt ihn einen Dorfchronisten:

Und in seinem neunten Buch gibt es erstmals keinen Ich-Erzähler. Vom ländlichen Leben und Sterben erzählt nun meist ein greiser Vater mit einem Hitler-Bärtchen, der früher „der Ackermann aus Kärnten“ hieß. Geblieben ist Winkler allemal ein detailfreudiger Todes- und Dorfchronist, der virtuoseste Leichenbestatter der Gegenwartsliteratur.²³²

Weiters kann man eine von Johann Strutz im KLG angeführte Feststellung über die Erzählsituation in Winklers *Menschenkind* auch auf unsere Erzählung anwenden:

[...] die Erzählerfigur [verfügt] über keine gesicherte Identität: Die Erzählerform wechselt nicht nur zwischen erster und dritter Person; in den späteren Bänden nehmen die Abschnitte in Rollenprosa noch zu. Auch vom textuellen Handlungskonzept her lassen sich Beschreibungen, Geschehen im engeren Sinn, Erinnerungen, Deutungen, Reflexion, Imagination nicht exakt voneinander trennen.²³³

231 Fian, Antonio: Experten des Überlebens. Zu Josef Winklers Roman *Wenn es soweit ist*. In: Höfler, Günther A. und Gerhard Metzler (Hrsg.): Josef Winkler. In: Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren. Band 13. Herausgegeben vom Franz Nabl Institut für Literaturforschung der Universität Graz. Literaturverlag Droschl: Graz, Wien, 1998. S. 91f.

232 Haas, S. 174.

233 Strutz, S. 3.

Die erste Person verwendet der Erzähler in *Wenn es soweit ist* selbst aber nie, sie kommt nur in direkten Reden zum Einsatz.

Der Wechsel der Erzählperspektive findet, wie die Auffälligkeit der Vermittlung ganz allgemein, auf der discours–Ebene statt. Die im vorhergehenden Zitat erwähnte Rollenprosa ist dabei ein besonders auffälliges Mittel des Wechsels.

In *Wenn es soweit ist* beschränkt sich diese Form der Erzählsituation auf eine einzige Szene kurz vor Ende des Buches. Es ist die in dieser Arbeit schon öfter erwähnte Szene der drei alten Bauern, die sich am Allerheiligentag zum Essen treffen:

Ein kleines Kabinettstück, das die strenge Form des Buches sprengt, ist ein Dialog zwischen drei Greisen, die jährlich am Allerheiligentag nach der „Gräberbesprengung“²³⁴ zusammenkommen und sich im Lamento über eine unerträgliche Gegenwart einer besseren Vergangenheit unter Hitler erinnern und für eine gesunde Diktatur plädieren.²³⁴

Kässens bemerkt hier richtig, dass die Form des Buches gesprengt wird und zwar so offensichtlich wie an sonst keiner Stelle der Erzählung. Schon seine Einordnung als Kabinettstück lässt erahnen, dass diese Szene mehr dem Drama als einer narrativen Erzählung zuzuordnen ist. Der Anfang dieser theatralen Stelle sei hier kurz zitiert:

DER ERSTE GREIS: *Herr, erbarme dich unser! Christe, erbarme dich unser! Herr, erbarme dich unser! Jesu, höre uns! Jesu, erhöre uns!* Schau einmal in unser Parlament hinein, was dort für Nieten und Nichtstuer herumsitzen, die nur Geld kassieren, nichts arbeiten, die nur ab und zu ihre Pfoten heben.

DER ZWEITE GREIS: *Gott Vater vom Himmel, erbarme dich unser! Gott Sohn, Erlöser der Welt, erbarme dich unser! Gott heiliger Geist, erbarme dich unser!* Das Parlament gehört ausradiert. Das beste wäre eine gesunde Diktatur, nicht eine kranke, eine gesunde Diktatur brauchen wir.

DER DRITTE GREIS: *O Gott, dessen Eigenschaft ist, sich allezeit zu erbarmen und zu verschonen, nimm an unser flehentliches Gebet, auf daß uns und alle deine Diener, welche die Kette der Sünde gebunden hält, deine erbarmungsvolle Gütigkeit gnädig erlöse.* Die Türken und Tschuschen gehören abgeschoben. Die Grenzen gehören dicht gemacht, damit dieses ganze Gesindel mit den aufgedrehten Schnurrbärten nicht mehr hereinkommen kann. Früher hatten wir die italienische, jetzt haben wir auch die rumänische und russische Mafia im Land.²³⁵

234 Kässens, S. 182.

235 Winkler, S. 172f.

Dieser szenische Aufbau erstreckt sich über sieben Seiten der Erzählung, schon durch die narrative Auffälligkeit dieser Stelle ist ihr ein hohes Potential an Illusionsdurchbrechung inhärent. Auch dass hier die kursiv gesetzten intertextuellen Gebete als direkte Rede aufscheinen, wirkt störend für die Leser_innen.

Winklers Entscheidung, den drei Greisen hier keine Namen oder Merkmale zu geben, stärkt zwar die Konzentration auf das Gesagte, wirkt aber in gleichem Maße verwirrend für die Rezipienten_Rezipientinnen, die sich bis zu diesem Zeitpunkt des Lektüreprozesses auf Hilfestellungen – auch wenn diese meist durch ihre Wiederholung ebenfalls illusionsstörend wirken –, wie etwa das graumelierte Oberlippenbärtchen von Maximilians Vater, verlassen konnten. Am Ende dieser Passage weiß man nicht mehr, welcher Greis nun welcher ist.

Die Illusionsdurchbrechung kommt also nicht nur durch die auffällige Form, sondern auch durch Inhalt und ein Zuwenig an Information zu tragen.

Ein weiteres Mittel um Illusionsdurchbrechung durch einen Wechsel der Erzählsituation in *Wenn es soweit ist* zu erzeugen, ist – wie Kubaczek es nennt – das „Ausbrechen von Phantasmen“²³⁶.

Immer wieder wechselt die Erzählung in nahtlosen Übergängen von Erlebtem zu Imaginiertem, schweift scheinbar willkürlich von real wirkenden Berichten zu fantastischen Szenen ab. Diese verschiedenen Teile der Geschichte werden ohne Erklärung seitens des Erzählers zusammen gebracht, gegeneinander ausgetauscht und vermischt. Wolf schreibt zu so einer Verfahrensweise:

Die vom defizitären Diskurs zugelassene Verunsicherung des Lesers über den Realitätsstatus eines Textabschnittes ist – parallel zu den nach demselben Prinzip operierenden Verfahren der innerfiktional 'wirklichen' Kontamination getrennter Ebenen im *histoire*-Bereich – ein besonders wirksames Verfahren der Illusionsstörung.²³⁷

Der_Die Leser_Leserin wird also verunsichert durch Dinge, die nicht in die bisher aufgebaute Illusion passen und noch dazu auch nicht als etwas rational erklärliches, wie z.B. als Traum, angeführt werden.

236 Kubaczek, S. 143.

237 Wolf, S. 400.

Auch Kunne merkt an: „In vielen Fällen kann nicht unterschieden werden, ob wir es mit erlebter oder erfundener Wirklichkeit zu tun haben.“²³⁸ Vor allem bei postmodernistischen Heimatromanen – zu denen sie Winklers Werke zählt – bemerkt sie einen schmalen Grat zwischen Wirklichkeit und Fiktion:

Wie bereits aus der Behandlung der postmodernen Transformationen von Heimatliteratur hervorgegangen ist, hängen ein fragmentarischer Erzählstil und eine Auffassung, derzufolge Sprache der Wirklichkeit nicht abbildend folgt, sondern sie konstituiert, häufig miteinander zusammen.²³⁹

Die Sprache erschafft die Wirklichkeit also erst und ist nicht dazu da, sie einfach nur zu beschreiben. Was bedeutet das aber für unsere mittleren Leser_innen? Es wird ihnen schwer gemacht zu unterscheiden, was Traum, was Gedanken und was echte Erlebnisse sind, oder sogar welche Figur gerade träumt, denkt, erlebt bzw. spricht. Letzteres wird in *Wenn es soweit ist* durch den Umstand verstärkt, dass Josef Winkler für direkte Reden keine Anführungszeichen einsetzt und direkte Reden somit oft nicht sofort als solche zu erkennen sind. Zusätzlich ist es schwer zu unterscheiden

[...] ob es sich bei den bewußten Abschnitten tatsächlich um die Wiedergabe der Gedanken und Erlebnisse des anderen handelt, oder aber ob der [Erzähler] sich selber in die andere Figur versetzt.²⁴⁰

Ein Beispiel aus *Wenn es soweit ist*, in dem all diese Punkte zutreffen, ist ein langer Teil der Erzählung, in welchem der Erzähler sich ganz auf eine einzige Dorfbewohnerin konzentriert. Es handelt sich um Katharina Steinhart, die Mutter von Jonathan, er ist einer der beiden jugendlichen Burschen, die gemeinsam Suizid begangen haben. Seit dem Tod ihres Sohnes verbringt sie jede Nacht mehrere Stunden am Fenster stehend, Rosenkranz betend und auf den angrenzenden Friedhof, wo sich Jonathans Grab befindet, starrend. Während sie in dieser Position verharrt, dringen die Leser_innen in ihre Gedankenwelt ein, die der Erzähler kurz als Traumwelt tarnt, nach und nach verschwimmen jedoch Realität und Phantasmen:

Das Grab erhob sich und schwebte mit den erdbehangenen Wurzeln der Fleischblumen über den anderen Gräbern, betrachtete, von Grabhügel zu Grabhügel wandernd, die blauen, gelben und violetten Augen der Stiefmütterchen und schaute gelben und roten

238 Kunne, S. 288.

239 Ebd. S. 287.

240 Ebd. S. 284.

Blüten ins Löwenmaul. Streifte ihres Sohnes Grab an einem anderen Grabkreuz an, zuckte sie zusammen, wälzte sich im Bett hin und her und erwachte schließlich mit heftig schlagendem Herzen, als das Grab an die Friedhofsmauer stieß und ein paar Erdbrocken zu Boden fielen, auf seinen blauen Sarg polterten und der auf den Sargdeckel genagelte Gekreuzigte Friedhofserde erbrach.²⁴¹

Diese Szene kann also eindeutig als Traum identifiziert werden: Katharina erwacht, nachdem sie vom schwebenden Grab Jonathans geträumt hatte. Sie steigt aus dem Bett und sieht, wie immer nachts, aus dem Fenster auf den Friedhof, wo – wie uns der Erzähler versichert – alles ganz normal ist, um gleich darauf trotz des wachen Zustands von Katharina wieder unrealistische Bilder zu bemühen:

Der unruhig pendelnde Glockenstrick in der Sakristei verwandelte sich in eine Schlange, kroch in den Kirchturm hinauf und schlug den Schädel so lange ans Glockengehäuse, bis das kalte Schlangenblut langsam über den Glockenstrick hinunterrann und auf den Sakristeiboden tropfte. [...] Die Hostie mit der eingprägten Höllendarstellung zerbrach den Leib Christi. Auf der Kerze des Ewigen Lichts tanzte ein Blutstropfen. Im Weihwasserbecken, über dem der Neugeborene getauft wurde, wimmelte es von grünen, auf Steckenpferdchen genagelten Laubfröschen.²⁴²

Diese Art von imaginierten Textstellen bemerkt Kubaczek auch in *Roppongi. Requiem für einen Vater*:

Ein prägnantes Element dieser Erzählung ist die Imaginiertheit mancher Szenen; die obsessive Beschreibung eines seiner Sprache beraubten Beobachters, der den Leser hereinholt in seinen heimlichen Raum, ist nicht mehr die akribisch minutiös, oft gnadenlos festgeschriebene Wirklichkeit, sondern plötzlich wird manches Bild, das die präzise Wiedergabe eines beobachteten Geschehens fortsetzt, zu einem spekulativen Geschehen.²⁴³

Manche der von Winkler angewandten Bilder kann man getrost einer keineswegs illusionsstörenden Metaphorik zuschreiben, aber ihr gehäuftes Auftreten und die Auffälligkeit der Vermittlung durch Traumpassagen und durch *wirkliche* Passagen, wirken illusionsdurchbrechend.

Kubaczek bewundert die Art, wie Josef Winkler zu erzählen vermag: „es ist die Leistung dieser Literatur, dass sie nicht nur rekapituliert, sondern entwirft, im Instrument der Phantasie

241 Winkler, S. 111.

242 Ebd. S. 112.

243 Kubaczek, S. 142.

fortgespielt, wo die Wirklichkeit sich noch zurückhält.“²⁴⁴ Gleichzeitig erkennt er aber auch die Tücken einer solchen Mischform aus fantastischem und realem Erzählen und auch wenn er sie nie mit dem Wort *illusionsdurchbrechend* in Zusammenhang bringt, wird im folgenden Zitat klar, dass der Winkler–Forscher Kubaczek sich dieser Wirkung sehr wohl bewusst ist:

Durch dieses imaginative Element wird aber auch die übrige Realität ausgehebelt und die Literarizität des Textes bewusst gemacht. Eingewöhnt in die präzise und isolierte Welt der akribischen und obsessiven Beobachtungen und Notate Winklers, wird der Leser durch solche Exaltationen gewissermaßen zur Skepsis erzogen gegenüber dem, was im Text sonst als Eins–zu–eins–Wiedergabe und was Fortführung einer spekulativen Idee oder Entäuerungen einer Befindlichkeit sein mag, und der Autor rückt jede naive Lektüre auf Distanz, indem er gerade mit der Präzision seiner Übertreibungskunst sagt: Glaub mir, aber glaub mir nicht alles.²⁴⁵

Dem Autor nicht alles glauben zu können, auf Distanz rücken und die vormals naive Lektüre hinter sich lassen zu müssen, das sind typische und wichtige Merkmale von *illusionsdurchbrechendem* Erzählen.

Kommen wir noch einmal auf unser letztes Zitat aus *Wenn es soweit ist* zurück. Wie passt die Annahme eines *illusionsdurchbrechenden* Wechsels der Erzählperspektive zu dieser Szene? Im vorhergehenden Zitat wird im letzten Satz *der Neugeborene* erwähnt, ohne dass erklärt wird, wer damit gemeint ist. Nahtlos an diesen Satz setzt folgende Passage ein, die uns als Leser_innen Aufschluss bringt, aber durch den extrem plötzlichen Wechsel der Erzählinstanz auch verwirrend wirkt:

[...] auf Steckenpferdchen genagelten Laubfröschen. Er hat sie immer gern in die Hand genommen, die kleinen, aus der Handschale hüpfenden, grasgrünen Wesen, und ist manchmal auch draufgetreten und hat die Schuhe abgeputzt im Gras von ihren Eingeweiden. Auch den Raben, dem wir die Flügel gestutzt haben, hat er zu gern mit Brotbröckchen gefüttert, ihm zu trinken gegeben und ihm die silberbleckenden Äuglein ausgekratzt.²⁴⁶

Diese Art innerer Monolog zieht sich ohne Unterbrechung über drei Seiten, mit kurzen Unterbrechungen des Erzählers jedoch über mehr als zehn Seiten der Erzählung. Es ist

244 Kubaczek, S. 143.

245 Ebd. S. 143.

246 Winkler, S. 114.

Katharina, die Mutter (des *Neugeborenen*) Jonathan, deren Gedanken wir plötzlich wahrnehmen und die manchmal sogar in Ich-Form zu uns spricht:

Wenn der Wind nicht Nacht für Nacht die Gebetsbücher aufblättern, wieder zuschlagen, wieder aufblättern und wieder zuschlagen, laut wieder zuschlagen würde! könnte ich besser schlafen, aber ich höre immerzu ein Rauschen, Rinnen, Rascheln und Knistern und weiß nicht, ist es der Dorfbach, ist es brennendes und verkohlendes Papier, der Gewitter bringende Ostwind, oder sind es die Flammen der Hölle, gezeichnet auf ein Löschblatt.²⁴⁷

Dass es sich hierbei um eine direkte Rede handeln könnte, kann ausgeschlossen werden, da trotz fehlenden Anführungszeichen innerhalb der gesamten Erzählung immer klar ist, was von den Figuren gesprochen und was vom Erzähler erzählt wird. In diesem Fall jedoch, gibt es, wie bereits erwähnt und gezeigt, einen nahtlosen Übergang zwischen der auktorialen Erzählinstanz und der neuen temporären Ich-Erzählerin, ohne einleitende Worte oder Hinweise. So eine Art der Vermittlung wirkt eindeutig illusionsdurchbrechend auf die Leser_innenschaft.

Es ergibt sich also – vor allem in den Passagen mit Katharina – eine Komposition aus tatsächlich Erlebtem und Imaginiertem, was den Lesern_Leserinnen nicht zuträglich sein kann und somit die Illusion gefährdet. Auch Werner Wolf unterstützt die hier angeführte These: „Die vom defizitären Diskurs zugelassene Verunsicherung des Lesers über den Realitätsstatus eines Textabschnittes ist [...] ein besonders wirksames Verfahren der Illusionsstörung.“²⁴⁸ Dieses Verfahren wird bei Winkler noch verstärkt, da in unserer Erzählung die Erzählsituationen ständig wechseln, wenn auch meistens erkennbar, aber wie im Falle Katharinas ohne eine eindeutige Abgrenzbarkeit und so ist die Personendeixis nicht mehr eindeutig erkennbar.

Abschließend zu diesem Kapitel seien noch die Stellen der Erzählung erwähnt, in denen der Erzähler die realen Leser_innen anspricht. Auch Kässens bemerkt das und schreibt:

Die Perspektiven der Erzählung wechseln. Mal läßt der allwissende Autor des Buches die Mutter Maximilians erzählen, mal erzählt er selbst, meistens erzählt Maximilian, was sein 90jähriger Vater ihm berichtet hat, einmal kommt auch die Mutter eines

247 Winkler, S. 113.

248 Wolf, S. 400.

verstorbenen Kindes zu Wort. Der Leser ist gefordert. Wo Überforderung droht in der Aufreihung der nur kurz ins Leben Zurückgerufenen, wird der Leser gelegentlich direkt angesprochen, ein sanftes „Ihr erinnert euch“ führt ihn in die gallige Genealogie zurück.²⁴⁹

Was hier als sanftes Zurückholen in die Geschichte beschrieben wird, ist eigentlich eine sehr stark illusionsdurchbrechend wirkende Auffälligkeit der Vermittlung. Doch wie schon öfter in der gegenständlichen Untersuchung erwähnt wurde, ist auch die Auftrittshäufigkeit ein wichtiger Faktor bei der Bestimmung von Illusionsstörungen. Die in Kässens' Zitat erwähnte Phrase *Ihr erinnert euch* kommt in der gesamten Erzählung nur drei Mal vor²⁵⁰ und reißt eine_n grundsätzlich illusionsbereite_n mittlere_n Leser_in nicht aus der Erzählung heraus. Doch da sich die Grenze zwischen Illusion und ihrer Störung bei jedem_jeder an anderer Stelle ziehen lässt, sollen diese drei auffälligen Stellen hier nicht unerwähnt bleiben.

Wenn es soweit ist hebt sich durch das Zurücktreten des Erzählers – auktorial und ohne Ich-Form – auf jeden Fall von Winklers Erstlingswerken ab. Der Autor scheint, so attestiert es Laurien im KLG, „ein wenig gelassener geworden zu sein, wenn auch nicht versöhnlich.“²⁵¹

3.2.4. Tod und Grauen

Der Tod und das damit in Verbindung stehende Gebilde – bestehend aus Angst, Gewalt, Trauer, den verschiedensten Todesarten und den mannigfaltigen Begleitumständen, die zum Sterben führen können – welches ich in diesem Kapitel als *Grauen* zusammenfassen möchte, spielen in Winklers Œuvre seit jeher eine wichtige Rolle.

Auch der Autor reflektiert über seinen Hang zu Tod und Grauen in seinen (auto)biografischen Werken und in Interviews. In *Wenn es soweit ist* sind – wie schon öfter an anderer Stelle angemerkt – der Tod und seine Folgen allgegenwärtig und spielen sogar eine Hauptrolle. Und

249 Kässens, S. 181.

250 Vgl. Winkler, S. 55, S.71, S. 143.

251 Laurien, S. 14.

das obwohl wir „[...] uns vom Tod, auch nicht vom frei gewählten, nur ein Bild machen [können]: 'Mutmaßungen, Verdachte, Motive und Interpretationen'; wir haben keine authentische Erfahrung von ihm.“²⁵² Dennoch versucht Winkler das unfassbare Abstraktum Tod (und Grauen) in Worte zu kleiden und erfahrbar zu machen und greift dabei oft auf eine reiche Bildersprache zurück.

Der Tod geht bei Winkler auch immer Hand in Hand mit dem Katholizismus und den dazugehörigen Riten der Dorfbewohner_innen und den kirchlichen Ritualen. Oft wenn dem Autor die Worte – aus Ermangelung einer persönlichen Todeserfahrung – fehlen, fällt er auf die Liturgie zurück. Vor allem beim Tod Jonathans wird das Leid seiner zurückgebliebenen Mutter durch Gebete, die die Trauer der christlichen Gottesmutter Maria zum Thema haben – erklärt:

*Bei dem Kreuz mit nassen Wangen, wo ihr liebster Sohn gehangen, stand sie trostlos und allein. Und in dem beklemmten Herzen drangen sich die Todesschmerzen gleich dem Dolche blutend ein.*²⁵³

Oder einige Seiten später:

*Wer soll bei so herben Peinen nicht mit dieser Mutter weinen? Und wer fühlt nicht ihre Not? Wer erwäget ohne Schauer der verwaisten Mutter Trauer über ihres Sohnes Tod?*²⁵⁴

Die Erzählung wird durch das Motiv Tod und Grauen – wie Fian es bemerkt – „zu einer lückenlosen, dem Leser zumindest lückenlos scheinenden Pulsnitzer Sterbechronik.“²⁵⁵ Insgesamt sterben rund vierzig Personen – mindestens zehn durch eigene Hand – auf nur hundertneunzig Seiten. Die Mehrzahl von ihnen wird nach ihrem Ableben in den Knochensud gelegt, angefangen bei den Armknochen des Frevlers, über die Urgroßeltern Maximilians, Verwandte, Freunde, Bekannte, bis als Letzter in der Geschichte der Lehrer Timo Wigotschnig sein Ende in Pulsnitz findet.

Schon die kreuzförmige Bauweise des Dorfes (das Kreuz als christliches Symbol des

252 Frei, Norbert: Der Tod. Das Wiederaufleben eines Motivs. In: Friedbert Aspetsberger und Hubert Lengauer (Hrsg.). Redigiert von Hermann Möcker: Zeit ohne Manifeste? Zur Literatur der siebziger Jahre in Österreich. Österreichischer Bundesverlag: Wien, 1987. S. 200.

253 Winkler, S. 101.

254 Ebd. S. 109.

255 Fian, S. 92.

Leidens) und die Geschichte des Ortes – er wurde zwei Mal niedergebrannt – weisen auf das Leid der Dorfbewohner_innen in Bezug auf den Tod und das erlebte Grauen hin.

Die Erzählung *Wenn es soweit ist* ist ein Totenbuch. Josef Winkler reiht Sterbensgeschichte an Sterbensgeschichte, er erzählt über sein Dorf in der Chronologie des Sterbens aus vier Generationen. Selbstmorde, im Kriege Gefallene und Krebstote dominieren.²⁵⁶

Maximilian ist derjenige, der überlebt und dadurch die Möglichkeit besitzt die Geschichten und Knochen der Toten zu sammeln und uns von ihnen zu berichten.

Bevor in weiterer Folge auf jene Illusionsdurchbrechungen eingegangen werden wird, die durch Tod und Grauen in unserer Erzählung bewirkt werden, soll auf das Motiv des Todes noch genauer eingegangen werden.

[...] das Phänomen des Todes [unterscheidet sich] kategorisch von allen anderen anthropologischen Konstanten unserer Existenz wie beispielsweise Sexualität, Geburt, Alter, Schlaf oder Krankheit. Trotz einer Fülle von populär- und zum Teil auch pseudowissenschaftlichen Sachbüchern zu diesem Thema können wir von und über den Tod nicht anders als metaphorisch reden; er scheint sich somit als Gegenstand des Mythos geradezu anzubieten.²⁵⁷

Norbert Frei argumentiert in seinem Aufsatz *Der Tod. Das Wiederaufleben eines Motivs*, dass der Tod schon in der Antike als Mythos erkannt wurde und er diesen Status bis heute hält, da, wie bereits erwähnt, die Lebenden den Tod nicht erfahren haben und man ihn also unmöglich beschreiben kann.

Über die Epochen hinweg versucht man trotzdem immer wieder diesem Motiv Herr zu werden und das auf, je nach Epoche, sehr unterschiedliche Arten. Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts herrscht, wie Frei es treffend beschreibt, folgende Herangehensweise an Leben und Tod in der Literatur: „Das Leben ist eine müde, aber kostbare und edle Gebärde, der Tod zieht sich in eine mysteriöse Nische von Ästhetik und Artistik zurück.“²⁵⁸

Das ändert sich schlagartig nach 1945, als der Tod eine neue schreckliche Dimension erreicht hat und nicht mehr nur als ein privates, ästhetisches und würdevolles Ableben geschildert

256 Kässens, S. 180.

257 Frei, S. 200.

258 Ebd. S. 204.

werden kann:

Angesichts der erstmaligen Möglichkeit in der Geschichte der Menschheit, sich als Gattung total auszulöschen, gerät das Bild eines persönlichen und würdigen Todes zur makabren Absurdität. Damit eröffnet sich eine Dialektik in bisher nie gekannter Schärfe: einerseits die totale Isolierung des Todeserlebnisses in anonymen Kliniken und Altersheimen oder auf dem Schlachtfeld (an die 'totale Subjektivierung' des Todes bei einem globalen Atomkrieg wagt man gar nicht zu denken), andererseits die notwendig allumfassende, alle ohne Ausnahme ins Kollektiv pressende totale Todesfurcht.²⁵⁹

Nach und nach wird der Tod tabuisiert und kaum noch zum Gegenstand von Literatur erhoben. Erst in den siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts – also genau die Zeit in der Josef Winkler sein Debut veröffentlicht – sieht Frei eine neue Form des Todes–Motivs in der Literatur. Die Generation, die nun schreibt und erzählt, ist es müde hinter vorgehaltener Hand über das Sterben zu sprechen und den Tod als Erlösung zu zelebrieren. Diese Autoren_Autorinnen setzen radikale Schritte in die entgegengesetzte Richtung und so lässt sich

[...] für die deutsche (und österreichische) Literatur der siebziger Jahre eine Dominanz des häßlichen, unharmonischen, sinnentleerten und angsterregenden Sterbens [feststellen]. Diese Weigerung der meisten Autoren den Tod zu stilisieren und das Leben von seinem Ende her als sinnvoll zu begreifen, hat also durchaus seine gesellschaftspolitischen Ursachen. Ganz im Gegensatz zu einer idealistischen Ästhetik werden die Details des Sterbens oft minutiös ausgebreitet, der technokratische Ablauf des Todes exakt geschildert. Damit opponiert diese Literatur gegen Verdrängungen des Todes in der Öffentlichkeit, die ihn in die Tabuisierung abzuschieben versucht.²⁶⁰

Es geht den Autoren_Autorinnen der siebziger Jahre also darum den Tod nicht mehr zu verschönern, sondern ihn in all seinen Facetten realistisch darzustellen. Hier ergibt sich ein Widerspruch, da wir bereits wissen, dass Winkler in *Wenn es soweit ist* keineswegs – und vor allem in Szenen, in denen Tod und Grauen vorkommen – nur realistische Bilder verwendet, denn, wie oben bereits mehrfach erwähnt, kann man als Lebende_r den Tod eben nur aus der Sicht eines_einer Lebenden beschreiben und wird so nie ein ganz und gar realistisches Bild schaffen können.

Vielleicht gerade weil es eine unmögliche Aufgabe ist den Tod zu beschreiben, ist er das

²⁵⁹ Frei, S. 205.

²⁶⁰ Ebd. S. 206.

Hauptthema in allen Werken Winklers. Seine Besessenheit mit dem Thema Tod und Grauen, oder zumindest seine „obsessive Thematisierung des Todes“²⁶¹, wie Strutz es im KLG nennt, sticht bei unserem Autor besonders hervor:

Winkler geht kaltblütig in der Zuteilung der Aspekte des Todes an seine Erzähler vor: die Tatsachen und Fragen des Todes / des Sterbens werden mit keinem Text verborgen oder zu beantworten versucht. Selbst der Pandapigl in „Wenn es soweit ist“ verklebt sie nicht, sondern maskiert sie beeindruckend, saugend schwarz in mehrmaligen Anstrich auf die Pferdeköpfe und auf das Gesicht des Ich-Erzählers[!]: eine todernst scherzende schwarze Percht. Und Pracht.²⁶²

Das illusionsstörende Moment von Tod und Grauen ist kurz zusammengefasst vor allem das überdurchschnittlich häufige Auftreten eben jenes Motives. Wolf nennt das eine „Unwahrscheinlichkeit gehäufte Extremsituationen“²⁶³ und erklärt, dass dadurch die Auffälligkeit der Vermittlung für die Leser_innen besonders zu tragen kommt.

Doch auch Tod und Grauen an sich können für bestimmte Leser_innen illusionsdurchbrechend wirken, wie Wolf an einem Beispiel aus der englischen Literatur manifestiert:

Wer so z.B. eine ernsthafte und offene Auseinandersetzung mit dem Problem des Todes im Alltag als schockierende Tabudurchbrechung ansieht, wem der Totenkult um geliebte Haustiere amerikanischen Zuschnitts oder auch allgemein die Verteidigung des 'American way of life' gegen europäische Kritik ein zentrales persönliches Anliegen ist, für den wird eine Satire, wie sie der Engländer Evelyn Waugh in *The Loved One* gegen den infantilen Umgang mit dem Tod bei Mensch und Tier in der amerikanischen Gesellschaft vorgelegt hat, als verunglimpfendes Zerrbild der Wirklichkeit empfinden. Er wird denn auch kaum gewillt sein, in die Fiktionswelt, wie sie Waugh entwirft, illusionistisch einzutreten, sondern sich wahrscheinlich empört von ihr als 'Machwerk' distanzieren.²⁶⁴

Wir unterstellen unseren hierfür erdachten mittleren Lesern_Leserinnen nicht, dass sie in der Thematisierung von Tod und Grauen einen Tabubruch sehen, aber ganz sicher dann, wenn das Motiv unwahrscheinlich häufig auftritt und so die Wirklichkeit genau dadurch verzerrt wird.

Ingrid Laurien schreibt:

261 Strutz, S. 5.

262 Aspetsberger, S. 41f.

263 Wolf, S. 266ff.

264 Ebd. S.128.

Tod reiht sich an Tod, die Tode sind ereignishaft, nicht sensationell, sie sind Teil des Dorflebens, keine Brüche. Man stirbt an Krankheiten, kommt unter einen Traktor, ertränkt sich im Dorffluss.²⁶⁵

Sie mag Recht haben, wenn sie argumentiert, dass die Tode keine Brüche im Dorfleben darstellen, jedoch sind sie – und das bedenkt Laurien nicht – sehr wohl Brüche im Lesefluss und führen dadurch zu Illusionsdurchbrechungen bei der Leser_innenschaft. Werner Wolf verdeutlicht des Öfteren, dass die Illusion desto mehr gefährdet ist, je öfter und markanter ein bestimmtes Motiv im Text auftritt: „[Der] illusionsstörende Effekt [...] kann über [...] den wohl bedeutendsten formalen Faktor, den der Frequenz (der Auftrittshäufigkeit) und der Quantität [...] noch verstärkt werden.“²⁶⁶

Tod und Grauen, das allgegenwärtige Motiv in *Wenn es soweit ist* wirkt in seiner zahlreichen Thematisierung in der Erzählung gerade deshalb als illusionsstörend. Das vielfache Miterleben des Sterbens erzeugt in den Lesern_Leserinnen eine Distanz zur Thematik und lässt sie das Werk von außen betrachten, wo sie es mit dem erzeugten Abstand hinterfragen können. In diesem Moment ist die Illusion nicht mehr gegeben und wird – wenn auch womöglich nur kurze Zeit – durchbrochen.

265 Laurien, S. 13.

266 Wolf, S. 242.

4. Resümee

Es zeigte sich, dass alle vier in dieser Diplomarbeit zu erforschenden Formen der Illusionsdurchbrechung auf die Erzählung *Wenn es soweit ist* angewendet werden können und in hohem Maße zum Einsatz gelangen.

Durch die vielen Wiederholungen in der Geschichte, ob strukturell, aber auch inhaltlich, wird der Lesefluss sehr deutlich gestört. Durch den Einsatz der Intertextualität, in Form von kursiv gesetzten Gebeten und anderen Texten, wird in *Wenn es soweit ist* Illusionsdurchbrechung erzeugt. Der mannigfaltige Wechsel der Erzählperspektive gefährdet die Illusion und beeinträchtigt den Lektüreprozess enorm. Auch der übertrieben häufige Gebrauch von Tod und Grauen als inhaltliches Motiv behindert die Entfaltung der Illusion.

Um die hier behandelte Erzählung auf die darin illusionsdurchbrechenden Formen untersuchen zu können, musste ich drei verschiedene Blickwinkel einnehmen. Einerseits den des germanistischen Wissenschaftlers, der durch die verwendete Theorie Werner Wolfs und durch Vorwissen aus der persönlichen Lektüre-Erfahrung dieses Thema bearbeitet, andererseits meinen eigenen subjektiven Blickwinkel als Leser und Rezipient des behandelten Werkes und als drittes die Sicht eines mittleren Lesers. Für letzteres musste ich alle anderen Werke Josef Winklers und meine angesammelten Kenntnisse über den Autor selbst außen vor lassen und eine Erstlektüre Winklers und vor allem von *Wenn es soweit ist* imaginieren, ja sozusagen illusionieren.

Ich denke, dass es mir gelungen ist diese drei Blickwinkel nicht durcheinander zu bringen, und dass ich durch sie somit ein umfassendes Bild zu meinem Diplomarbeitsthema geschaffen habe.

Josef Winklers persönliche Meinung darüber, ob er seine Erzählung denn selbst als illusionsdurchbrechende Literatur bezeichnen würde, oder sie sogar als eine solche geplant hatte, war für meine Diplomarbeit nicht von Belang. Ich wollte selbst erforschen ob *Wenn es soweit ist* illusionsdurchbrechend wirkt, und so schließe ich mit einem Zitat Winklers, welches mich in meinem Forschungsdrang bestätigte:

Ich lese wissenschaftliche Arbeiten über meine Bücher nicht darauf hin, ob sie zutreffen oder nicht. Ich finde darin Zitate von mir, die ich vielleicht seit Jahren nicht mehr gelesen habe. Das sind spannende Wiederbegegnungen. Wenn mich Germanisten, die über mich schreiben wollen, zu meinen Büchern befragen, sage ich ihnen, sie sollen ihre eigenen Ideen verfolgen.²⁶⁷

²⁶⁷ Egli, Guido: „Sätze wie Rasierklingen will ich schreiben.“ Ein Gespräch mit Josef Winkler, der zurzeit als Gast des Kantons Bern in Biel lebt. In: Der Bund (Bern) v. 11.4.1988, Beilage S. 5.

5. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Winkler, Josef: Wenn es soweit ist. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2002.

Sekundärliteratur

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. KLG. Edition + Kritik: München, 1978–2011.

Aspetsberger, Friedbert: Josef Winklers „Roppongi“. Entwicklungen und Ideologien seiner Prosa. StudienVerlag: Innsbruck, Wien, Bozen, 2008.

Egli, Guido: „Sätze wie Rasierklingen will ich schreiben.“ Ein Gespräch mit Josef Winkler, der zurzeit als Gast des Kantons Bern in Biel lebt. In: Der Bund (Bern) v. 11.4.1988.

Frei, Norbert: Der Tod. Das Wiederaufleben eines Motivs. In: Friedbert Aspetsberger und Hubert Lengauer (Hrsg.). Redigiert von Hermann Möcker: Zeit ohne Manifeste? Zur Literatur der siebziger Jahre in Österreich. Österreichischer Bundesverlag: Wien, 1987.

Heinen, Sandra: Postmoderne und poststrukturalistische (De)konstruktionen der Narratologie. In: Ansgar und Vera Nünning (Hrsg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. In: WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium. Band 4. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.

Herman, David (Hrsg.): The Cambridge Companion to narrative. Cambridge University Press: Cambridge, 2007.

Herrmann, Steffen Kitty: Performing the Gap. Queere Gestalten und geschlechtliche Aneignung. In: <http://arranca.org/ausgabe/28/performing-the-gap> (21.08.2012)

Höfler, Günther A. und Gerhard Metzler (Hrsg.): Josef Winkler. In: Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren. Band 13. Herausgegeben vom Franz Nabl Institut für Literaturforschung der Universität Graz. Literaturverlag Droschl: Graz, Wien, 1998.

Kern, Andrea: Illusion als Ideal der Kunst. In: Gertrud Koch und Christiane Voss (Hrsg.): ...kraft der Illusion. Wilhelm Fink Verlag: München, 2006.

Krüger, Klaus: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien. Wilhelm Fink Verlag: München, 2001.

Kubaczek, Martin: Josef Winkler. Roppongi. Requiem für einen Vater. (Buchbesprechung) In: Gustav Ernst und Karin Fleischanderl (Hrsg.): *Kolik. Zeitschrift für Literatur*. *Kolik* Nr. 38. Rema-Print: Wien, Oktober 2007.

Kunne, Andrea: Heimat im Roman. Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur. In: Cola Minis und Arend Quak (Hrsg.): *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur*. 95. Band. Rodopi: Amsterdam, 1991.

Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. Siebte, unveränderte Auflage. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung: Stuttgart, 1980

Maybach, Heike: Der erzählte Leser. Studien zur Rolle des Lesers in Italo Calvinos Roman "Wenn ein Reisender in einer Winternacht" und in anderen Werken der Erzählliteratur. Materialis-Verlag: Frankfurt am Main, 1990.

Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Springer: Wien, 2002.

Mussil, Marion: *Illusionsstörungen in Max Frischs: Homo faber, Stiller und Mein Name sei Gantenbein*. Wien, Oktober 2008. (Diplomarbeit)

Nef, Ernst: *Der Zufall in der Erzählkunst*. Bern und München: Francke Verlag, 1970.

Schmid, Helge: *Knochensud und Rosenkranz. Josef Winkler setzt seine Kärnten-Saga fort*. In: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=37 (04.10.2012)

Strube, Werner: *Ästhetische Illusion. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts*. Bochum, 1971.

Wagerer, Magdalena: *Das illusionsstörende Erzählen im Roman der 1970er Jahre. Italo Calvino. Se una notte d'inverno. Georges Perec. La Vie mode d'emploi. Robert Coover. The Public Burning. Günter Grass. Der Butt*. Wien, 2005. (Diplomarbeit)

Weber, Alexander: *From Postmodernism to Neorealism. Ästhetische Illusion und Identitätskonstruktion in den Romanen Russell Banks*. In: Heinz Berger und Raimund Borgmeier (Hrsg.): *SALS. Studien zur anglistischen Literatur- und Sprachwissenschaft*. Band 21. Wissenschaftlicher Verlag Trier: Gießen, 2004.

Weinzierl, Ulrich: *Vater, mach's gut! Laudatio auf Josef Winkler*. In: www.deutscheakademie.de/druckversionen/Ulrich_Weinzierl.pdf (09.10.2012)

Werndl, Kristina: Dem Tod vor Augen. Über Joseph [!] Winklers Literarische Autobiographie *Leichnam, seine Familie belauernd*. Edition Praesens. Verlag für Literatur- und Sprachwissenschaft: Wien, 2005.

Wirtz, Thomas: „Wenn es soweit ist.“ Fegefeuer im Küchenherd. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Feuilleton. 03.11.1998, Nr. 255, Seite L5. <http://m.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/wenn-es-soweit-ist-fegefeuer-im-kuechenherd-1550350.html> (02.10.2012)

Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Herausgegeben von Helmut Gneuss, Hans Käsmann, Erwin Wolff und Theodor Wolpers. 32. Band. Max Niemeyer Verlag: Tübingen, 1993.

Weitere Quellen

Duden. Fremdwörterbuch. 5., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Bearbeitet vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus: Mannheim, 1990.

Robbins, Tom: *Even Cowgirls Get the Blues*. Bantam Books: USA und Kanada, 1976.

Winkler, Josef: *Das wilde Kärnten. Menschenkind. Der Ackermann aus Kärnten. Muttersprache*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1995.

Winkler, Josef: *Der Katzensilberkranz in der Henselstraße. Klagenfurter Rede zur Literatur*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2009.

Winkler, Josef: *Die Realität so sagen, als ob sie trotzdem nicht wär oder Die Wutausbrüche der Engel*. Suhrkamp: Berlin, 2011.

Winkler, Josef: *Friedhof der bitteren Orangen*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1990.

Winkler, Josef: *Ich rei mir eine Wimper aus und stech dich damit tot*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2008.

Winkler, Josef: *Roppongi. Requiem für einen Vater*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2007.

Abstract

This thesis analyses Josef Winkler's novel *Wenn es soweit ist* to different forms of illusion–disturbing elements and their impact on the reader's interpretation and reception process. At first the terms illusion and anti–illusion are presented from a theoretical perspective and later applied to Winkler's novel.

The theoretical part of this thesis demonstrates that there are four main characteristics of illusion–disturbing narration, yet in Josef Winkler's novel the readers experience four (slightly) different forms: repetition, intertextuality, change of the narrative perspective and death and terror as an implausible frequent motive in the narration.

In the following section of the thesis it will be shown that all of those four forms are heavily used in Winkler's novel and further lead to a reading process, which is disturbed many times and where illusion is hard to build.

Lebenslauf

Am 04.06.1988	geboren in Wien als zweiter Sohn von Konrad und Susanne Pausch, geb. Körmer
1994–1998	Volksschule in Wolkersdorf im Weinviertel, Niederösterreich
1998–2006	Bundesrealgymnasium Franklinstraße 21, 1210 Wien Erfolgreicher Abschluss mit Matura und einer Fachbereichsarbeit aus dem Fach Deutsch mit dem Titel „Die literarische Aufarbeitung von Geschehnissen während der Nazi–Herrschaft durch Überlebende der zweiten Generation am Beispiel Lily Bretts“
2007–2012	Studium der Germanistik mit Schwerpunkten auf den Fächern Skandinavistik und Judaistik an der Universität Wien
Seit 2008	Journalist beim öffentlich–rechtlichen österreichischen Rundfunk ORF.