

Lektion in einer toten Sprache – Psychographie und
Topographie eines Sterbenden in Galizien



ACÉPHALE

ESSAYS
Vol. MMXXII

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
Ästhetik – Mythos – Tod: Themenanalyse anhand einer Psychographie des Protagonisten	3
Phantasmatische Raumgestaltung und die Topographie des Todes in Lektion in einer toten Sprache	8
Die Todesproblematik zwischen dem Tod in Venedig und der Lektion in einer toten Sprache – Ein Vergleich	12
Conclusio	15
Literaturverzeichnis	17

Einleitung

Die Absicht dieser Arbeit zu Andrzej Kuśniewicz's *Lektion in einer toten Sprache* soll vorrangig darin liegen den Text als eine Reflexion auf einige geistesgeschichtliche Entwicklungen Europas seit ungefähr der Mitte des 19. Jahrhunderts (Dekadenzliteratur), bis zu ihrer Kulmination im 1. Weltkrieg zu verstehen. Dabei muss gerade die Bedeutung des galizischen Raumes, nicht nur als geografische, sondern auch als historische und zu einem gewissen Grad allegorische Örtlichkeit mitgedacht werden, da die Darstellung dieses Raumes für die Poetik des Romans eine wesentliche Rolle spielt. Das „dekadente Denken“, welches durch die Figur des Protagonisten Alfred Kiekeritz exemplifiziert wird und zum Teil jene *tote Sprache* des Titels darstellt, wird dabei nach Galizien verlegt, wo es dazu dient diesen Raum als Rand-Ort der K.u.k.-Monarchie, wie auch als „letzte Station“ für Kiekeritz zu markieren. Dabei kommt genauso den durch Kriegshandlungen verwüsteten oder zerstörten Orten eine große Bedeutung zu: Sie sind in Relation zu dem Zerfall des Körpers von Kiekeritz, überhaupt seinem nahenden Tod, gesetzt. Somit lässt sich vielleicht von einer „Topographie des Todes“ im Roman sprechen; Die Darstellungen der körperlichen als auch der geistigen Verfassung des Protagonisten sind stark durch den Raum, in welchem Kiekeritz auftritt und agiert, determiniert. Somit muss die Entschlüsselung des Romans zum Teil genauso anhand einer Dechiffrierung der Psyche der Hauptfigur erfolgen. Hierbei werden besonders Jacques Lacans Theoreme zur *Topik des Imaginären* von großem Interesse für die Analyse sein. Ebendieser Themenkomplex von Körper-Psyche-Raum soll schließlich auch die zentrale Fragestellung eines Vergleichs zwischen *Lektion in einer toten Sprache* und Thomas Manns *Der Tod in Venedig* ausmachen, wobei erneut die Funktion der Schauplätze in beiden und für beide Erzählungen zu bedenken ist.

Ästhetik – Mythos – Tod: Themenanalyse anhand einer Psychographie des Protagonisten

Die symbolische Schnittstelle zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert wird oft erst mit dem 1. Weltkrieg, diesem zentralen und fatalen Ereignis für die europäische Geschichte, gezogen; Es ist ebendieses Ereignis, welches auch Kuśniewicz's Roman bestimmend durchzieht, und den zeitgeschichtlichen Zwist der beiden Jahrhunderte – dem, welches der Krieg beendet und dem, welches er einleitet – veranschaulicht. István Fried merkt in seinem Text zur Romanwelt Kuśniewicz's Folgendes an:

Das sich verabschiedende 19. Jahrhundert [...] und das [...] lockende 20. Jahrhundert haben sich noch nicht vollständig voneinander abgelöst; man kann eher Folgendes behaupten: Zwischen ihnen gibt es noch zahlreiche Berührungspunkte und auch bestimmte Tendenzen verknüpfen sich.¹

Es sind ebendiese Berührungspunkte, die genauso als Konfliktpunkte gemeint sind, welche in der Figur des Protagonisten von *Lektion in einer toten Sprache*, dem K.u.k. Ulanen-Oberleutnant Alfried Kiekeritz, manifest werden. Obschon er bereits ein Mensch des 20. Jahrhunderts zu sein scheint, wird während dem Verlauf des Romans wiederholt offensichtlich, dass sein Geist noch fest im 19. Jahrhundert verfangen ist; Genauer gesagt in der Literatur und der Ideenwelt jener künstlerischen Strömung, welche gemeinhin als „Dekadenzliteratur“ betitelt wird, und teilweise synonym mit dem „Symbolismus“ oder auch dem „Ästhetizismus“ verstanden werden darf.

Ist die im Titel angedeutete „Lektion“ in einer toten Sprache also einfach die poetische Sprache der Dekadenzdichtung, welche mit der Zeit antiquiert geworden und daher auch nicht mehr brauchbar ist? Oder hat man es dabei vielmehr mit einer „toten Sprache“ in mehrfacher Hinsicht zu tun? Sich nur auf eine einzelne Interpretationsdimension zu beschränken, ohne die Vielschichtigkeit des Romans und des Protagonisten einzubeziehen, wäre allzu reduktionistisch. Sie ist einerseits die Sprache eines schon Todgeweihten und in Beziehung dazu auch die Sprache einer vergangenen, „toten“ Zeitepoche, einer anderen Weltansicht, wie auch die tote Sprache nach Hofmannsthalscher Prägung aus dem Chandos-Brief, welche keine Verständigung mehr zulässt und ihre Funktion eingebüßt hat. Zu dieser Problematik hat István Fried noch auf einen anderen Blickpunkt trefflich hingewiesen:

Der Offizier verfügt nicht über jene Sprache, welche die Kulturalität des Zeitalters adressieren würde, beziehungsweise mit deren Hilfe man sich orientieren könnte. Einerseits aus dem Grunde, weil er die Sprache des Zentrums spricht, an der Peripherie jedoch das Zentrum die offizielle, formelle, Amts- und Behördensprache ist, die auch über zwingende, verbindliche Kraft verfügen, aber niemals innig, herzlich sein kann.²

Wenn Kiekeritz in der ästhetizistischen „toten Sprache“ einer alten, vergessenen Welt spricht, bedeutet das nämlich nicht etwa eine Verständigung mit seinem Umfeld, sondern zeigt viel eher auf, dass er von den restlichen Figuren der Handlung abgetrennt bleibt; Das oft seltsame Verhalten des Oberleutnants ist für seine Mitmenschen lediglich eine Quelle der Spekulation (wie auch der Faszination) angesichts seines Innenlebens, aber kein Anlass für eine genuine Freundschaft oder Bindung. Es wäre allerdings falsch anzunehmen, dass diese „Abtrennung“ nicht in erster Linie von Kiekeritz selbst ausgeht. Sein teilweise nietzscheanischer (wennschon

¹ Fried, István: Dichotomien der Grenzsituation. S. 311

² Fried, István: Souvenir – avenir – Die Mehrsprachigkeit des Romans von A. Kuśniewicz *Lektion in einer toten Sprache*. S. 23

Nietzsche im Roman nie explizit erwähnt wird) Elitismus, also das Bedürfnis sich wiederholt über andere Menschen zu erheben und diese, wenn auch meistens nur in Gedanken, lächerlich zu machen, legt davon Zeugnis ab. Wie beispielsweise in einer späten Szene des Buches, dem nächtlichen Eklat mit der Frau des Zirkusvorstehers, der auch die Rolle der Wahrsagerin zukommt, klar wird, beansprucht Kiekeritz insbesondere den Habitus eines Herrschers für sich:

Mit den Fingerspitzen berührte er ihren tief gebeugten Kopf. Ihr Gesicht hatte sie in den Händen verborgen. Sie kam ihm völlig verbraucht, alt, mißhandelt und sehr kläglich vor. Er spürte, erriet, vermutete unter dem bei jeder Bewegung glänzenden und raschelnden Mantel, den sie am Hals zuhielt, ihre welken, herabhängenden Brüste und empfand sie als widerlich. [...] Ekelhaft! dachte er und wandte den Kopf ab. Und noch etwas [...] – es ist die mir so gut bekannte Szene aus dem Bild König Kophetua und das Bettlermädchen von Burne-Jones. Mag schon sein, doch müßte man grundsätzliche Korrekturen und Retuschen anbringen; sie betreffen weniger den König als das Bettlermädchen.³

Die Möglichkeit Gnade und Mitleid zu spenden ist dabei gleichzeitig mit der Abscheu vor dem Unterliegenden gepaart, und diese Ambivalenz zeigt einen grundlegenden Wesenszug der Persönlichkeit des Oberleutnants auf.

An mehreren Stellen im Roman wird er nämlich durch die Anzeichen eines sadistischen Komplexes charakterisiert, wobei dieser fast nur in seiner Vorstellung tatsächlich zur Geltung kommt, und auch oftmals in sein (vermeintliches) Gegenteil, eine masochistische Neigung, umschlägt. Ein Erklärungsmuster für diesen doppelgesichtigen Komplex bietet uns Kiekeritz während einem seiner Monologe sogar selbst, auch anhand seiner Faszination mit den künstlichen Gestalten, welche ihn „heimsuchen“, und über die er Dr. Stieglitz aufzuklären versucht. Diese Szene, das Gespräch während der ärztlichen Untersuchung, welche einige Schlüsselstellen zum Verständnis des Romans überhaupt enthält, könnte auch als die titelgebende, also konkret stattfindende, „Lektion“ in einer toten Sprache interpretiert werden. Der Protagonist expliziert hier seine ästhetisch-theoretische, wie auch philosophische Gedankenwelt. Es lohnt daher diesen Abschnitt näher zu betrachten: „*Wissen Sie, warum mich diese Spekulationen und Symbole interessieren? Salome zum Beispiel oder Maria Aegyptiaca? Weil ich ständig Zeugen um mich herum fühlen muß. Verstehen Sie mich? Nein?*“⁴

Wodurch sich dieses Bedürfnis nach Zeugenschaft, welches bei Kiekeritz bereits die Ausmaße einer Monomanie angenommen hat, erklärt, wird besonders in seiner Sterbeszene mit der Bahnwärterin Lisa Kut, wobei er in ihr eine „*Dienerin des Gottes Seth*“⁵ zu erkennen meint, verständlicher. Die Kunstgegenstände, oder genauer die durch dieselben symbolisierten Figuren, welche ihm als ständige Begleiter, als „Souvenirs“ im wort-wörtlichen Sinne, also als Erinnerungen dienen, legen Zeugnis von seinem nahenden Tod ab; Aber nicht nur das, sie

³ Kuśniewicz, Andrzej: Lektion in einer toten Sprache. S. 155

⁴ Ebd. S. 125

⁵ Ebd. S. 173

betten seine ihm schmerzlich bewusste Sterblichkeit, auch in einen bestimmten Kontext, einen ästhetischen Sinnbezug zu seiner Umwelt ein. Die Kunst wird für Kiekeritz zu einem ontologischen Instrument, um Erkenntnis über jenen ihm bevorstehenden Zustand zu erlangen, welcher "als solcher" nicht fassbar ist, von dem nur eine vage Ahnung besteht. Da sich der Tod (als vollständige Abwesenheit der Möglichkeit zur Erkenntnis) nur dürftig abstrahieren lässt, vermischt sich der Versuch auf dem Umweg der Ästhetik Wissen über ihn zu erlangen, und ihn somit erträglicher zu machen, notwendigerweise mit Erfahrungen aus dem Leben; Genauer aber mit der Thanatoerotik der Dekadenzdichtung. Hierdurch lässt sich auch jenes Momentum verstehen, in welchem sich dem Gedanken an den Tod eine lusterfüllte Vorstellung beimischt. Bei Kiekeritz beziehen sich diese ambivalenten Vorstellungen nämlich auf zwei für ihn eng miteinander verknüpfte „Zugänge“ zum Tod: „*Ich meine [...] sowohl das Zufügen als auch das Erleiden [des Todes].*“⁶ Beide Aspekte finden sich in den Phantasien des Oberleutnants, die den Roman durchziehen, wieder, das „Zufügen“ beispielsweise im Topos der Jagd, das „Erleiden“ eher in Verbindung zur Salomé oder zur Diana von Ephesos. Diese Verknüpfungen, welche einen thematischen Hauptangelpunkt des Buches darstellen, hat auch Ralf-Peter Ritter in einem Teil seines Aufsatzes zu *Lektion in einer toten Sprache*⁷ hervorgehoben:

Szwandas Kunst des richtigen Jagens assoziiert sich bei Kiekeritz mit der Jagd auf den Menschen (S. 35), mit der Lust am Töten als einer sexuellen Lust. In dieser frühen assoziativen Verbindung von Eros und Thanatos spricht der Text die tiefere Bedeutung der nachfolgenden »aufgefundenen« Bilder und angeschauten Kriegsszenen aus, nämlich Kiekeritz' lustvolles Betrachten des nackten Körpers des fliehenden russischen Kriegsgefangenen durch das Zielfernrohr am Schluß des Textes. Hier, kurz vor seinem Tod, wird der Oberleutnant Kiekeritz vom Betrachter mythoider Bilder ganz zum Aktanten des Mythos.⁸

In der Anmerkung zum Mythos wird damit noch auf einen weiteren wesentlichen Punkt zum Verständnis der zentralen Problematik des Romans hingedeutet. Wie bereits angemerkt zeigt sich in der ästhetizistischen Monomanie, dem Bedürfnis nach „Zeugen“, auch der Versuch für sich selbst einen Sinnzusammenhang, sowohl mit der Umwelt als auch mit dem Verhältnis zur eigenen Sterblichkeit, herzustellen. Es ist ebendieser Zusammenhang, der den Eintritt in einen „Raum“ des Empfindens ermöglicht, welcher für Kiekeritz zu jeder Zeit zugänglich sein soll – der mythische Raum. Als „Aktant des Mythos“ aufzutreten bedeutet genauso eine mythopoetische Handlung, einen der grundlegendsten Aspekte der Sinnstiftung, zu vollziehen. Ernst Cassirer hat in einem seiner Aufsätze die Logik des mythischen Raumes wie folgt beschrieben:

⁶ Ebd. S. 125

⁷ N.B.: Ritters gesamter Aufsatz behandelt nicht nur Kuśniewicz' Text.

⁸ Ritter, Ralf-Peter: *Mitteleuropa und die Postmoderne*. S. 104

Was zunächst den mythischen Raum angeht, so entspringt einer einerseits der charakteristischen mythischen Denkform, andererseits dem spezifischen Lebensgefühl, das allen Gebilden des Mythos innewohnt und ihnen ihre eigentümliche Tönung verleiht. [...] Jeder Ort und jede Richtung ist [...] mit einer bestimmten mythischen Qualität behaftet und mit ihr gewissermaßen geladen. [...] Was hier gesucht und was hier festgehalten wird – das sind nicht geometrische Bestimmungen, noch sind es physikalische ‚Eigenschaften‘; es sind bestimmte magische Züge, [...] Merkmale, nach denen der Mythos die Orte im Raume gegeneinander absondert und nach denen er die Richtungen im Raume unterscheidet.⁹

Wohl gemerkt: Die von Kiekeritz internalisierte Struktur seines „eigenen“ mythischen Raumes ist in diesem Zusammenhang nicht etwa mit dem magischen Weltverständnis eines archaischen Kulturkreises gleichzusetzen; Sie zeigt sich aber als System der Sinnordnung, welches unter eigenen Gesetzmäßigkeiten funktioniert und dessen „Mythos“ immer wieder mit den gleichen archetypischen Bildern operiert. Der Signifikanz des mythischen Raumes überhaupt sollen im Folgenden zwar noch einige Ausführungen gewidmet sein, an dieser Stelle lohnt es jedoch im Hinblick auf den Mythos als Bedeutungsträger auch andere Elemente der Romanhandlung nicht zu vernachlässigen.

Dieser persönliche Mythos ist hier also nicht als etwas Endgültiges, Einförmiges zu verstehen, sondern als eine Konstruktion, welche sich ständig und in vielgestaltiger Weise erneuert oder „re-aktualisiert“. Für den von Bildern und Vorstellungen verfolgten Kiekeritz nimmt dieser Modus der Wirklichkeitswahrnehmung im Verlauf der Handlung eine zusehends irrationale, beinahe psychotische Dimension an; Soweit, dass auch von einer unmittelbaren, krankhaften Vermischung von Realität und mythischer Wirklichkeit gesprochen werden kann. Diese Vermischung kulminiert in der klimaktischen Sequenz des Romans – In der Tötung eines jungen Kriegsgefangenen durch Kiekeritz, wie auch in seinem eigenen Tod bei der Bahnwärterin Lisa Kut.

Der Mythos, beziehungsweise die Handlungsweise, welche den Mythos nachbildet, um damit selbst mythisch zu werden, zeigt sich hier erneut als Bewältigungsform der Todesproblematik. Der Lust an der Betrachtung des jungen Mannes, weiters auch der erotischen Vorstellung einer Zusammenkunft mit ihm, ist für Kiekeritz die innere Notwendigkeit des Tötungsaktes beigemischt. Diese beiden Affekte stehen sich aber nicht etwa im Weg, sondern verschärfen einander noch gegenseitig. Hier greift das mythische Momentum in der Psyche des Oberleutnants ein und er denkt explizit an die bei Ovid wiedergegebene Erzählung von Diana und Aktäon: *„Du hast dich unvorsichtigerweise umgesehen, mich hinter dem Buchenstamm bemerkt und unglücklicherweise, wie Aktäon, der die im Bach badende Diana erblickte, das Urteil über dich gefällt.“¹⁰* An dieser Stelle muss allerdings ein fataler und für den Roman überhaupt bestimmender Aspekt dieser Konstellation erwähnt werden. Das Eintreten in den

⁹ Cassirer, Ernst: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*. S. 27

¹⁰ Kuśniewicz, Andrzej: *Lektion in einer toten Sprache*. S. 167

mythischen Raum durch die konkrete Nachstellung der ovidischen Szene ist weder für Kiekeritz noch für den jungen Mann mit einer „Metamorphose“, einer transformatorischen Auswirkung verknüpft, sondern mündet vielmehr in einem sinnlosen Tod. Einem Passus Leopold Andrians folgend, sterben sie „ohne erkannt zu haben.“¹¹; Das soll heißen: Sie sterben, ohne dass ihr Tod im Rahmen der hier endenden Zeitepoche eine Rolle oder Bedeutung annimmt. Obwohl sie dem Tod an der Front entgehen, fallen sie dennoch dem Gesamtzusammenhang des Weltkriegs zum Opfer. Auch der Kiekeritz prophezeite „*Baum des Lebens*“¹², welcher seinem toten Körper entwachsen soll, tritt nicht in Erscheinung. Viel eher wird mit diesem Tod auch die alte, untergegangene Welt zu Grabe getragen und durch das Kreuz aus „unbefruchtetem“ Blut, welches die Bahnwärterin Lisa Kut auf den Sarg des Oberleutnants zeichnet, markiert.

Phantasmatische Raumgestaltung und die Topographie des Todes in *Lektion in einer toten Sprache*

Dem Folgenden vorangehend muss angemerkt werden, dass in einem dermaßen vielschichtigen und thematisch verdichteten Werk wie diesem nicht nur eine einzige, „homogene“ Form des Raums bestehen kann, und somit darf auch eine Interpretation desselben nicht darauf verfallen nur eine einzige Dimension zu berücksichtigen. Vielmehr handelt es sich um unterschiedliche „Ebenen“ des Raumes, welche, mal geographisch-physisch, mal innerlich-psychisch oder auch rein sozial konstruiert, im Kontext der Handlung, der Figurenkonstellationen und der Themenkomplexe des Romans miteinander in „Kommunikation“ treten. Darunter soll verstanden sein, dass das Werk diese Vielfältigkeit an Räumen entwirft, um darauf aufbauend eine Struktur entwickeln und konkretisieren zu können – Sie dienen sozusagen als Substrat für sämtliche Elemente des Buches. Robert Petsch hat in seinem Aufsatz Raum in der Erzählung eine ähnliche Idee der Raumkomposition folgendermaßen dargelegt:

Der Raum muß erfüllt sein und streckenweise durch diese Erfülltheit auf uns wirken. In diesem Sinne setzt er sich, besonders in größeren Gebilden, aus unzähligen erfüllten, d. h. scharf umrissenen, anschaulich und gefühlsmäßig bestimmten Raumfetzen und -teilen zusammen, die wieder untereinander durch Folge, Gegensatz und Gleichlauf dauernd Verbindungen eingehen und über sich selbst auf immer größere Einheiten hinausweisen, [...] Der erfüllte Raum ist vor allem Sinn- und Wertträger und wendet sich durch das Gefühl an unsere innere Teilnahme.¹³

¹¹ Andrian, Leopold: Der Garten der Erkenntnis. S. 58

¹² Kuśniewicz, Andrzej: Lektion in einer toten Sprache. S. 7

¹³ Petsch, Robert: Raum in der Erzählung. S. 41

Demnach kann in der ästhetischen Kreation keine Art von Raum unabhängig von einer Anderen, ihr vielleicht analogen oder entgegengesetzten Art, stehen, da sie immer auch durch den Charakter ihrer Konstruiertheit gelesen werden muss.

Die Konzeptionen des Raumes dienen in *Lektion in einer toten Sprache* nicht nur zur simplen Verortung des Geschehens, sondern prägen sich in mehrfacher Weise aus, um sowohl die Handlung als auch den thematischen Überbau des Buches zu strukturieren. Ein solches Verhältnis des Raumes zur Erzählung führt Petsch weiters so aus: „*Durchweg muß die Raumbildung als ein Stück epischen Geschehens und Werdens, zusammen mit der Zeit in ein „sprechendes“ Verhältnis [...] zur Handlung gebracht werden.*“¹⁴ Obschon also mehrere „Ordnungen“ solcher Raumbildung bestehen, muss an dieser Stelle zunächst und vor allem auch der geographische Raum als Bedeutungsträger bedacht werden. Dieser – das Galizien des beginnenden 20. Jahrhunderts – ist dabei gerade in Relation zu seiner Einbettung in der K.u.k. Monarchie, also in Anbetracht seiner historischen Beschaffenheit und Rolle, zu interpretieren. In solchem Kontext lässt sich Galizien als Grenzbereich verstehen, welcher dem inhaltlichen Gesamtzusammenhang eine ihm zugrunde „Leinwand“ bietet. Der geographische Raum gewinnt nämlich, durch die simple Tatsache, dass er dem psychischen Innenleben wie auch der physischen Verfassung des Protagonisten als Spiegel dient, seine Signifikanz; Und umgekehrt lässt sich, im Hinblick auf diese beiden wesentlichen Aspekte der Figur Alfred Kiekeritz, der Raum im Roman genauso in seinen unterschiedlichen Bedeutungsdimensionen aufschlüsseln. Was in diesem Zusammenhang die psychische Ebene anbetrifft, so ist es erneut lohnenswert die ästhetischen Interessen des Oberleutnants genauer zu betrachten. Diese reflektieren exakt, und in ähnlicher Weise wie der gesamte Raum Galizien es auch für seinen Körper tut, jene seelischen Komplexe, welche sein Denken und Fühlen am meisten strukturieren. Beispielsweise wird die Figur der Salomé von Kiekeritz mit der ambivalenten Geschlechtlichkeit, genauer sogar der „Ungeschlechtlichkeit“, assoziiert. Diese Problematik der Sexuierung¹⁵ interessiert ihn allerdings sicherlich nicht nur aufgrund einer Faszination für Obskürität und künstlerische Abwegigkeit, sondern ist vielmehr ein weiterer Indikator seiner eigenen, nur halbherzig unterdrückten, homosexuellen Neigung. Ähnlich verhält es sich mit der Diana von Ephesos, welche, gleichzeitig als Göttin der Fruchtbarkeit und des Todes verstanden, Kiekeritz wiederholt zur Projektionsfläche sadistischer als auch masochistischer Vorstellungen dient:

¹⁴ Petsch, Robert: Raum in der Erzählung. S. 36

¹⁵ Nach Jacques Lacan bedeutet dieser Begriff die Zuordnung zu einer Geschlechtsidentität.

Er stellte sich jemanden vor (und in dieser Gestalt, unter einem Pseudonym unkenntlich gemacht, zweifellos sich selbst in seinen geheimsten Wünschen), ausgespannt an einem Holzgestell oder einem primitiven Prototyp des Kreuzes, und dem Gerät gegenüber – Augen, nur die riesigen Augen der Göttin, die reglos alle Stadien der Qual bis zum Totenkampf verfolgten.¹⁶

Daran lässt sich erneut erkennen, dass hier besonders die Ambivalenz und die Koinzidenz von Gegensätzlichkeiten eine Rolle spielt.

Die Signifikanz der Diana von Ephesos im Roman ermöglicht allerdings auch ein tieferes Verständnis für den Raum der Handlung, den Schauplatz des Buches – Galizien. Anschließend an die Eröffnungsszene des Handlesens wird die „*sehr abergläubische*“¹⁷, beinahe noch magisch geprägte Weltsicht der ärmlichen galizischen Landbevölkerung (abschätzig) erwähnt, in dem unausgesprochenen Kontrast zu einer vollends „aufgeklärten“ Geisteshaltung, die vielleicht von den Bewohnern einer im Zentrum der K.u.k. Monarchie gelegenen Stadt¹⁸ verkörpert werden soll. An einer späteren Stelle findet eine Parallelisierung zu diesem Verhältnis statt, gerade als es um Kiekeritz Überlegungen zur Diana von Ephesos geht: Bedenkt man, dass es sich hierbei um eine Sonderform der Diana/Artemis, also um eine von der in anderen Teilen Griechenlands verehrten Göttin abweichenden Ausprägung handelt, wird diese Parallelisierung klarer.

Die Diana von Ephesos wird somit zuvorderst als Göttin einer peripher gelegenen Region verstanden und für Kiekeritz ist Ephesos in derselben Weise ein „Rand-Ort“, wie auch Galizien im Roman dargestellt wird; Gelegen an einer Grenze, an welcher sich das Verschmelzen unterschiedlicher Kulturkreise ereignet. Ephesos und der Rest Griechenlands müssen hier allerdings dezidiert als „mythische“ Räume verstanden werden, insofern sie nur in den Vorstellungen des Oberleutnants eine tatsächliche Bedeutung annehmen, was allerdings nichts an ihrer Funktion als Spiegel für den geographischen Raum, welcher von den Figuren des Romans tatsächlich bewohnt wird, ändert.

Das Verhältnis des „realen“, äußeren Raums zum dem „vorgestellten“, inneren Raum erstreckt sich aber genauso auf eine Verknüpfung zwischen Landschaft und Körperlichkeit: Dem tuberkulösen, physisch zerrütteten Kiekeritz gleichen die vom Krieg verwüsteten Dörfer und Städte Galiziens. Der kranke Körper, welcher in diesem Fall auch eine krankhafte Psyche hervorbringt, wird durch solche Orte reflektorisch wiedergegeben. Das „Außen“ ist notwendigerweise jener Punkt, in welchem ein „Selbst“ spürbar wird, und der Körper fungiert dabei als Träger des Bewusstseins, als Raum, welcher jeglicher Einwirkung durch dasselbe „Außen“ unterliegt. Dabei wird die Umwelt mit einem phantasmatischen Drang aus dem

¹⁶ Kuśniewicz, Andrzej: Lektion in einer toten Sprache. S. 98 – 99

¹⁷ Ebd. S. 15

¹⁸ Man denke an das im Roman mehrfach erwähnte Wien, oder an Kiekeritz Heimatstadt Graz.

Inneren beladen, denn Kiekeritz' ästhetizistische Manien, wie auch seine Todesfaszination, dringen für ihn kontinuierlich in das reale Geschehen um ihn herum ein und geben ein Zerrbild der Wirklichkeit wieder. Das imaginär-phantasmatische (bei Kiekeritz: das Empfinden seines kranken Körpers) besetzt das Reale (den Raum, der auch die Tatsächlichkeit des Todes wiedergibt) mit einer symbolisch-vermittelnden Instanz. Im Denken Jacques Lacans, auf den ich mich im Folgenden stützen möchte, ist ein solcher Vorgang, der sogenannte „Eintritt in die symbolische Ordnung“, ein wesentlicher Aspekt der Subjektgenese:

Das soll bedeuten, daß in der Beziehung zwischen dem Imaginären und dem Realen und in der Konstitution der Welt, wie sie daraus resultiert, alles von der Stellung des Subjekts abhängt. Und die Stellung des Subjekts [...] ist wesentlich durch seinen Platz in der symbolischen Welt charakterisiert, anders gesagt in der Welt des Sprechens.¹⁹

Dieser Akt der Signifizierung im Denken und Sprechen ermöglicht es auch das Reale ertragbar zu machen, weil es "mittelbar" geworden ist. Daran lässt sich also erneut der für den Oberleutnant so typische Mechanismus der Bewältigung des Todes über den Umweg der Ästhetisierung und Mythisierung wiedererkennen. Für Kiekeritz sind die Salomé oder die Diana von Ephesos in anderer, tieferer Weise „wirklich“ als seine realen Mitmenschen, da sie, als Abbilder innerer Vorstellungen verstanden, Teil jenes Prinzips sind, welches sein dekadentes Lebensgefühl bestimmt. Hierin liegt der ganze Sinn des „mythischen Raumes“ in *Lektion in einer toten Sprache*. Dem Protagonisten, für den von der ersten Szene des Buches, der Prophezeiung der Wahrsagerin, an, kein Überleben vorstellbar ist, bleibt nur die Flucht zu fiktiven Figuren, welche ihm als Zeugen seines langsamen, gequälten Ablebens dienen sollen, in einer bestimmten Art von Raum, also einer Wirklichkeitsvorstellung, die nur ihm selbst vorbehalten bleibt.

Wenn der Raum Galizien demnach als Abbild eines erkrankten „Körpergefühls“ dient, wie steht es dann mit dem Verhältnis zwischen Raum und Körper selbst? Wie bereits angemerkt ist es auch der Körper, welcher, als Träger des Bewusstseins, für das Subjekt einen Raum darstellt. Weiters ist die Empfindung an dem und durch den Körper-Raum immer unmittelbar, sie ist „real“, und muss deshalb symbolisch aufgeladen werden, was mit dem formstiftenden Aspekt der Sprache ermöglicht wird; Diese Symbolisierung bedeutet gewissermaßen den Tod des Körpers als unvermitteltem Raum.²⁰ Für Lacan sind bei dem Verständnis dieses Prozesses besonders zwei Faktoren von größter Wichtigkeit – Zunächst die reale Dimension des Körpers, welche vor der Symbolisierung besteht: „*Das ist also schlicht und einfach die Realität, die sich*

¹⁹ Lacan, Jacques: Die Topik des Imaginären. S.219

²⁰ Lacan verknüpft den Eintritt in die Sprache ebenso mit einer Art von Tod, gerade wenn er, von Hegel her, das „Wort als Mord am Ding“ denkt. Siehe hierzu weiters: Ruhs, August: Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse.

in nichts begrenzt, die das Objekt einer Definition noch nicht werden kann, die weder gut ist, noch böse, aber zugleich chaotisch und absolut, ursprünglich.“²¹ – Und anknüpfend daran, das Subjekt, welches sich selbst und den eigenen Körper innerhalb der Sprache verorten muss: „*Der Bezirk dieser Beobachtung, [...] – die Eigenschaft des Sprechens, als Akt des Sprechens, ist ein Funktionieren, das einem schon bestehenden, typischen und bedeutungsvollen Symbolsystem koordiniert ist.*“²² Das „chaotische“ Reale wird in die Ordnung des Logos eingeschlossen, auch wenn dieser Prozess niemals vollständig erfolgen kann – Genauso schafft sich Kiekeritz, indem er sein zwiespältiges, einerseits masochistisches, andererseits sadistisches, Begehren in ästhetizistische Phantasmen projiziert, einen Körper welcher vollständig von der Vorstellung des Todes bestimmt wird. Darin erklärt sich die „Dreifaltigkeit“ seiner exzessiven, allumfassenden Todesfaszination auf neue Weise: Eine tote Sprache, welche den kleinstmöglichen Raum, den dem Tod geweihten Körper, bewohnt, welcher sich wiederum von seinem Umfeld, der „toten“ Landschaft des Krieges, bespiegelt findet, oder selbst bespiegeln lässt.

Die "Lektion" hierüber findet nicht nur im Buch statt, sie ist auch selbst das Buch, der ästhetische Raum, welcher durch die Rezeption eröffnet wird. In seinem äußerst umfassenden Werk *Andrzej Kuśniewicz‘ synkretische Romanpoetik* äußert Hans-Peter Hoelscher-Obermaier eine ähnliche These: „*Für den Leser wiederum mag der ganze Roman eine Lektion in der für ihn bereits toten und künstlichen Sprache der Jahrhundertwende sein, deren Morbidität vor allem in der Psyche des Helden zum Ausdruck kommt.*“²³ Schließlich sind, ebenso wie der thematische Gesamtzusammenhang des Buches, alle verschiedenen, hier besprochenen Raumbenen im Text vom Gefühl des Untergangs und des nahenden Ablebens durchdrungen.

Die Todesproblematik zwischen dem *Tod in Venedig* und der *Lektion in einer toten Sprache* – Ein Vergleich

Thomas Manns *Der Tod in Venedig* entstand 1911, noch einige Jahre vor dem 1. Weltkrieg, welcher den Dreh und Angelpunkt von Kuśniewicz‘ Roman darstellt. Thematisch finden sich hier zahlreiche Überschneidungen, und das bereits an den Oberflächen der Werke; Dabei wären vorrangig zu nennen: Die Faszination und Allgegenwärtigkeit des Todes, damit einhergehend der physische Verfall und die Krankheit, die Behandlung ästhetischer und kunsttheoretischer

²¹ Ebd. S.217

²² Ebd. S.225

²³ Hoelscher-Obermaier, Hans-Peter: *Andrzej Kuśniewicz‘ synkretistische Romanpoetik*. S.210

Fragestellungen, wie auch das unterdrückte homoerotische Begehren. Aber diese Überschneidungen erstrecken sich genauso auf weniger offensichtliche Bezüge, besonders wenn man die Wichtigkeit der Raumgestaltung in beiden Werke bedenkt. Es ist also nicht nur möglich, sondern erscheint sogar lohnenswert, einen solchen Vergleich „vom Raum her“ anzustellen.

Beide Bücher verhandeln auf spezifische Weise den Anbeginn des 20. Jahrhunderts und ein damit einhergehendes Gefühl der Unsicherheit in der Moderne, angesichts des Zerfalls der alten Welt und der Werte, für welche diese stand. Auch die jeweiligen Protagonisten weisen zahlreiche Gemeinsamkeiten auf: So sind sie beide Intellektuelle mit einem stark ausgeprägten Hang zu den schönen Künsten – Aschenbach als Schriftsteller, Kiekeritz als Kunstsammler. Weiters teilen sie den aristokratisch-elitistischen Habitus und verstehen sich gewissermaßen, gerade im Fall von Kiekeritz, als Adlige des Geistes. Und auch Aschenbach spricht von sich selbst als „Kriegsmann“ mit einer soldatischen Vergangenheit, analog zum Oberleutnant Kiekeritz: *„Auch er hatte gedient, auch er sich in harter Zucht geübt; auch er war Soldat und Kriegsmann gewesen...“*²⁴

Zu ihren spezifischen Situationen im Handlungsverlauf der Texte kann außerdem gesagt werden, dass sich beide außerhalb ihrer Heimat befinden, und aus unterschiedlichen Gründen, Aschenbach aufgrund seines Alters, Kiekeritz wegen seiner Krankheit, physisch geschwächt auftreten.

Genauso wie sich bei den Protagonisten zahlreiche Ähnlichkeiten finden lassen, verhält es sich auch mit den verschiedenen Raum-Ebenen. Dabei gilt es zunächst sich auf die Funktionen des geographischen Raumes in beiden Büchern zu fokussieren. Wie bereits angemerkt sind Venedig für Aschenbach und Galizien für Kiekeritz eigentlich „fremde“ Orte, die aber gleichzeitig einen Teil der seelischen Verfassung, in welcher sie sich befinden, widerspiegeln. Sie stellen eine Art von Exil für die Protagonisten dar und werden von diesen mit ästhetizistischen Phantasien und theoretisch-philosophischen Vorstellungen aufgeladen, dienen demnach als Katalysatoren für innere Entwicklungszusammenhänge. So ermöglicht erst die Reise nach Venedig jene existenzielle Krise, von der sich Gustav Aschenbach befallen sieht, vollends zur Entfaltung kommen zu lassen; Und in nicht unähnlicher Weise ist das galizische „Kriegsexil“, gepaart mit seinem verfallenden Körper, dem Oberleutnant Kiekeritz ein Hauptgrund seiner psychischen Zerrüttung. Man hat es hier also gewissermaßen mit Figuren zu tun, welche im Grunde auch an einer „Entwurzelung“ zu leiden haben. Aber diese Entwurzelung ist nicht etwa einfach mit einer Sehnsucht nach der Heimat verknüpft, sondern

²⁴ Mann, Thomas: Der Tod in Venedig und andere Erzählungen. S.66

zeugt im Gegenteil vielmehr von einem geradezu metaphysischen Drang nach dem Fremden und Unverständlichen.

Wodurch und inwiefern lässt sich ein solcher Drang bei diesen eigentlich eher traditionalistisch eingestellten Figuren verstehen? Vereinfacht dargestellt handelt es sich hierbei um eine Sehnsucht nach Ursprünglichkeit und Ewigkeit – Kiekeritz und Aschenbach sind ganz und gar „moderne“ Typen, deren Verhältnis zu ihrer Zeit und Umwelt ein äußerst konfliktreiches ist. Beider Gedankengänge sind immer wieder von Rekursen auf die Gedankenwelt der antiken Griechen geprägt, bei Kiekeritz kommt noch das Frankreich des 19. Jahrhunderts hinzu. Diese Flucht vor der banal und sinnlos empfundenen Gegenwart steuert also genauso für Aschenbach auf einen Modus der Wirklichkeitswahrnehmung zu, welcher bereits im Kontext von *Lektion in einer toten Sprache* in Verbindung mit einem Eintreten in den „Raum des Mythischen“ gedacht worden ist. Für Thomas Manns Protagonisten hat dieser Raum aber nicht so sehr mit einem Bewältigungsmechanismus des Todesbewusstseins zu tun²⁵, sondern ist vor allem Ausdruck einer ästhetischen Neigung, eines Ideals von Schönheit, und der damit verbundenen, wenn auch teils unterschwelligem, sexuellen Begierde. Wie im Fall von Kiekeritz mischt sich dieser erotischen Sehnsucht aber ein verunmöglichendes Moment bei, denn der „mythisch schöne“ Jüngling Tadzio stellt für den alternden Aschenbach vorrangig ein Symbol der unerreichbaren Ewigkeit und der verlorenen Jugend dar. Die Ahnung des nahenden Ablebens spielt also doch auch in der Psyche beider Figuren eine wesentliche Rolle.

Dieser Umstand lässt erneut auf die Wichtigkeit der Schauplätze der beiden Bücher schließen. Venedig und Galizien treten als Räume des grassierenden Todes und des Verfalls hervor, in denen das Innere der Protagonisten nach außen gekehrt wird. Ähnlich wie die Auswirkungen des Krieges analog zu der körperlichen Verfassung von Kiekeritz stehen, spiegelt auch die Cholera-Epidemie in Venedig das chaotisch-unbestimmte in Aschenbachs Seele wider. Man hat es hier mit Orten der Dekadenz zu tun, welchen ein poetologisch-symbolischer Gehalt beigegeben wird. Schon Venedig ist, durch seine Proximität zum Wasser, von einer enormen, buchstäblichen Gefahr des Untergangs bedroht. Das dekadente Lebensgefühl ist schlussendlich das, was die beiden Texte am wesentlichsten verbindet. Jenseits ihrer Funktion als inszenatorische „Hintergründe“ werden diese Räume im ästhetischen Gesamtzusammenhang der Werke aber auch selbst zu Akteuren, welche die Handlung vorantreiben und mehrere, unterschiedliche Dimensionen derselben unterstreichen. Sie sind als die imaginär-phantasmatischen Verörtlichungen eines alten, sich dem Ende zuneigenden Zeitgeistes

²⁵ Bei Aschenbach kann man im Übrigen nicht von einer dermaßen exzessiv ausgeprägten Todesfaszination wie bei Kiekeritz ausgehen.

wiedergegeben, und die beiden Hauptfiguren, welche in ihnen ihre „letzte Reise“ unternehmen, gehen auch durch, in und mit ihnen zugrunde.

Wie bereits in den jeweiligen Titeln anklingt, stehen diese Texte also ganz und gar unter dem Zeichen des Todes. Er ist die zentrale, grundlegende Problematik, welche hier verhandelt werden soll, und seine Unausweichlichkeit klingt bereits am Beginn beider Werke an, wenn auf das baldige Ableben der Protagonisten hingedeutet wird. Für Aschenbach ist das die seltsame Begegnung mit dem Fremden an einem Friedhof, für Kiekeritz sogar die konkrete Vorhersagung seines Todes, worauf seinem Körper der, letztlich ausbleibende, Baum des Lebens entwachsen soll. Aber während Thomas Mann es Gustav Aschenbach zugesteht in der Betrachtung seines Objektes der Begierde zu sterben („*Und wie so oft machte er sich auf, ihm zu folgen.*“²⁶) und somit, in seinen letzten Momenten, den „Anhauch des Ewigen“ zu verspüren, ist Kiekeritz eine solche Offenbarung nicht vergönnt – Sein Tod wird letztendlich als sinnlose Angelegenheit dargestellt, eine Einsicht, zu welcher er auch selbst kommt: „... *er bedeckte das Gesicht mit beiden Händen und sagte laut und sehr deutlich: »Unsinn! Das ist doch alles unsinnig und absurd!«*...“²⁷ Hieran zeigt sich womöglich auch der wesentlichste Unterschied im Grundton beider Werke. Die im *Tod in Venedig* noch bestehende Hoffnung auf die "rettende Kraft" des Schönen, auf Erkenntnis in Form des Jünglings Tadzio, bleibt in *Lektion in einer toten Sprache* aus.

Conclusio

Betrachtet man die Gestaltung, den thematischen Rahmen und die Handlungszusammenhänge des hier behandelten Romans von Andrzej Kuśniewicz, fallen zuallererst die Bezüge zur dekadenten Literatur des 19. Jahrhunderts stark ins Gewicht. Die von Alfred Kiekeritz vertretenen Ansichten, seine Faszination mit zahlreichen und vielgestaltigen Erscheinungen des Ästhetizismus, stellen ohne Zweifel einen der prägnantesten Aspekte seiner Charakterzeichnung dar, und lassen auch, besonders die Diana von Ephesos betreffend, wiederholt Schlüsse auf seine psychische Verfassung zu. Gerade was letzteren Punkt angeht, kann über diesen Roman sicherlich nicht gesprochen werden, ohne noch einmal auf die zentrale Thematik und Problematik des Todes einzugehen. Das Sterben von Kiekeritz, welches sich im Grunde über das gesamte Buch erstreckt, denn er stirbt einmal innerlich und einmal physisch, lässt sich genauso mit dem Sterben einer „alten Ordnung“ gleichsetzen, die, nur noch in einer

²⁶ Ebd. S. 87

²⁷ Kuśniewicz, Andrzej: *Lektion in einer toten Sprache*. S. 173

toten Sprache sprechend, bereits in ihren Todeswindungen gelegen hat, und nun am Ereignis des 1. Weltkriegs endgültig zugrunde geht. Damit sei noch einmal auch auf die enorme Signifikanz des Handlungsortes, dem sich, als Auswirkung des Krieges und gemeinsam mit Kiekeritz selbst, ebenso auflösenden Galizien, hingewiesen. Durch das Verständnis dieses Raumes, welcher als Ausgangspunkt für alle anderen Raumebenen im Roman eine Basis einnimmt, wird erst die Möglichkeit viele thematische Aspekte genauer zu analysieren geschaffen. Allen voran ist dabei die Wichtigkeit des „mythisch-imaginären“ Raumes, welcher, den Protagonisten betreffend, einen Ausdruck seiner ästhetisierten und enorm verzerrten Wirklichkeitswahrnehmung darstellt, zu erwähnen. Galizien wird der Ort an dem sich für Kiekeritz der Tod, das ultimative Objekt seiner Faszination und seines Begehrens, wieder und wieder aktualisiert. Wie aufzuzeigen war, verhält es sich in ähnlicher Weise auch mit dem Schauplatz von Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*. Beiden Texten und beiden Protagonisten ist der Tod als thematischer Zentralpunkt zugrunde gelegt – Aber auch die jeweiligen Raumebenen sind hiervon betroffen, und diese Topographie des Todes ist ohne Zweifel eines der prägendsten Elemente in den Werken.

Literaturverzeichnis

Primärquellen:

Kuśniewicz, Andrzej: Lektion in einer toten Sprache. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1987

Mann, Thomas: Der Tod in Venedig und andere Erzählungen. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag GmbH 1992

Sekundärquellen:

Andrian, Leopold: Der Garten der Erkenntnis. Zürich: Manesse Verlag 1990

Cassirer, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. In: Ritter, Alexander (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. S. 17 – 35; Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975

Fried, István: Dichotomien der Grenzsituation. Die ‚Romanwelt‘ von Andrzej Kuśniewicz. In: Balogh, András / Varga, Péter (Hg.): „das Leben in der Poesie“. Festschrift für Magdolna Orosz zum 60. Geburtstag. S. 311 – 318; Budapest: Printer-Partner Kft. 2011

Fried, István: Souvenir – avenir – Die Mehrsprachigkeit des Romans von A. Kuśniewicz Lektion in einer toten Sprache. In: Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. 2014, Band 59 (1). S. 15 –25; Budapest: Akadémiai Kiadó 2014

Hoelscher-Obermaier, Hans-Peter: Andrzej Kuśniewicz‘ synkretistische Romanpoetik. München: Verlag Otto Sagner 1988

Lacan, Jacques: Die Topik des Imaginären. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. S. 212 – 225; Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 2006

Petsch, Robert: Raum in der Erzählung. In: Ritter, Alexander (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. S. 36 – 44; Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975

Ritter, Ralf-Peter: Mitteleuropa und die Postmoderne. Zu einem Kulturphänomen am Ausgang des realen Sozialismus in der polnischen und tschechischen Literatur. Die Erinnerung des Vergangenen und die Gestaltung des Verschwindens. In: Neue Literatur. Zeitschrift für Querverbindungen. 1993 (2). S. 97 – 113; Bukarest: Druckerei Concordia 1993

Ruhs, August: Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse. Erhard Löcker GesmbH Wien 2010