

# Geisterlandschaft Galizien

Karl Emil Franzos, Leopold von Sacher-Masoch, Joseph Roth, Alfred Döblin, Bruno Schulz

Roman Lach (Braunschweig) & Thomas Markwart (Berlin)

Erstveröffentlichung

Ich suche das alles mit wohl sehr ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte – auf einer Kinder-Landkarte, wie ich gleich gestehen muß. Keiner dieser Orte ist zu finden, es gibt sie nicht, aber ich weiß, wo es sie, zumal jetzt, geben müßte, und ... ich finde etwas! (Paul Celan, *Der Meridian*)

Dass Landschaften, eingerichtet als politische und kulturelle Funktion, sich abheben von ihrer geografischen oder sozialen Realität, gar zum Mythos erklärt werden, gehört zum paradoxen Programm nationaler Selbstvergewisserung und -bestimmung seit der Aufklärung. Der moderne Landschaftsbegriff beruht auf einer ästhetischen und politischen Praxis, die empirischen Naturgegenständen Evidenz oder legitime (nationale wie individuelle) Identität – diesseits religiöser oder dynastischer Strategien – abzugewinnen hofft. In die Konstruktion von Landschaften sind mithin politische aber auch religiöse Erwartungen eingeflossen, die, jenen zeitliche Dimension oder Heilsgeschichte einprägend, mit der definitorischen Abgrenzung eines Naturraumes zugleich ein imaginäres Doppel kreieren.<sup>1</sup> Dem scheinbar realen Bild stellt sich nicht bloß die landschaftliche Vision als Versprechen von Heimat und Heil entgegen. Die v.a. literarisch konstituierte und mythisch verklärte Landschaft spiegelt und überformt reale Wahrnehmung bis zur Ununterscheidbarkeit. Ästhetisch wie politisch identifiziert, scheint Landschaft mithin nicht einfach topografische Gegebenheit oder gar nationalpolitische Wahrheit, sondern räumliches Paradox zu sein, das den vermeintlich empirischen Gegenstand mit seinem funktionalisierten wie mythischen Widersänger konfrontiert. Sie repräsentiert weniger Topografie, als Erwartungen, Hoffnungen oder Weltanschauungen. Als Produkt des Vorstellungsvermögens aufklärerischer Rationalität ersteht Landschaft zuletzt als mythischer Zeit-Raum, der, immer wieder fordernd und gespenstisch die Wahrnehmung verwirrend, Erwartungen, Hoffnungen und Utopien der vermeintlich realen Topografie einprägt.

Galizien, das verblichene habsburgische Kronland, verweigert sich zunächst dieser Tradition aufklärerischer Landschaftsverwaltung. Es besteht als politisch-administrative Konstruktion, als österreichische Verwaltungseinheit ohne nationalpolitische Idealisierung. Uneinheitlich gestaltet sich die Landschaft. Ihre Bewohner, unterschiedliche Sprachen sprechend, getrennt u.a. in Polen, Ruthenen, Juden, Deutsche, erkennen sich nicht als Galizier. Die Beschwörung Galiziens beginnt v.a. mit der habsburgischen Legitimationskrise nach der Niederlage gegen Preußen 1866 und steigert sich nach dem Untergang und Zerfall des österreichischen Imperiums 1918. Insbesondere sind es Literaten, die diese Landschaft als Mythos evozieren und unaufhörlich wiederbeleben. Zwei gegensätzliche Autoren, Karl Emil Franzos und Leopold von Sacher-Masoch, entdecken in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts Galizien als literarischen Gegenstand, doch sie bereisen und beschreiben nicht nur eine exotische Landschaft, sondern potenzieren und entgrenzen zugleich diese österreichische Provinz. Sie bereiten den galizischen Mythos, den habsburgischen<sup>2</sup> gleichsam antizipierend, und konstituieren einen Beschreibungs- und Erwartungsraum, in dem zunächst aufklärerische, rationale und koloniale Utopien sich mit mystisch-universellen Visionen kreuzen, um zuletzt als jeweilige Rechtfertigung universellen österreichischen Herrschaftsanspruchs versöhnt zu erscheinen. Mehr noch aber initiieren Franzos und Sacher-Masoch einen Heimat-Diskurs, der – provokativ genug, um sich bis heute fortzusetzen – Literaten rekrutiert, die ihre individuellen Identitätsansprüche oder politischen Erwartungen auf Galizien projizieren, das unsagbar Sichtbare mit der literarischen Überlieferung, den galizische Landschaft er- und zurichtenden Texten konfrontieren.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit demonstriert dieser Aufsatz an exemplarischen Autoren und Texten, wie sich der Galizien-Mythos nach dem Verschwinden österreichischer Herrschaft fort schreibt, zähe Überlebenskraft beweist. Joseph Roth, Alfred Döblin und Bruno Schulz bestärken diesen Mythos, schreiben gleichsam an einer galizischen Fortsetzungsgeschichte, die bestimmte Motive und Ideen wiederholt und variiert. Schreibend kreieren sie die imaginäre galizische Literaturlandschaft, eine zuletzt gespenstische Chimäre, die, abgelöst von verschollener kakanischer Realität oder nur unbefriedigender osteuropäischer Gegenwart, literarische Hartnäckigkeit beweist.

Seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts haben sich einige polnische und ukrainische Autoren aus unterschiedlichen Gründen vorgenommen, diese geisterhafte Landschaft wieder

zu entdecken.<sup>3</sup> Doch diese Landschaft, Galizien, verschwunden von den politischen Landkarten seit 1918, sperrt sich heute widerspenstig gegen alle Versuche einer Wiederbelebung; das literarische Wurzelwerk ihrer Motive und Bilder ruht tief versunken in aussterbender Erinnerung, und der Geografie ist die erwünschte Landschaft nicht abzumerken. „Manch einer von uns möchte das alles retten, zumindest in Verszeilen. Aber meist lassen sie sich nicht fassen und entgleiten. Lwiw ist wahrhaftig ein Geisterschiff.“<sup>4</sup> Bevor also einer dieser Autoren, Andrzej Stasiuk, sich dem so ersehnten wie verlorenen Galizien essayistisch annähert, rettet er sich in eine Ausflucht, die, kaschiert als poetologische Rechtfertigung, zunächst das Vorstellungsvermögen beauftragt.

Natürlich ist die Geographie nicht so wichtig wie das Vorstellungsvermögen, und sei es nur, weil sie öfter eine Falle als eine Zuflucht darstellt. Und trotzdem sind diese beiden voneinander so weit entfernten Bereiche inniger miteinander verknüpft als Verrücktheit und Vernunft. Nicht zuletzt deshalb, weil jede edlere Form der Tagträumerei sich immer den Raum zum Gegenstand wählt.<sup>5</sup>

Der polnische Autor bestellt sich mithin ein Instrument, das die überlieferte Landschaft mit dem Traum verbündet, rüstet das Vorstellungsvermögen gegen den konkreten geografischen Raum, um Galizien literarisch zu rekonstruieren. Denn die vorhandene Geografie zieht ihre politischen wie physischen Grenzen quer durch die imaginäre galizische Landschaft und zerreißt das ersehnte Bild, bevor noch die Vorstellungskraft der Wahrnehmung beigeprungen ist. Nicht nur die politische Identifikation, Galizien findet sich heute zersplittert zwischen Polen und Ukraine, auch die topografische versagt: Der Karpatenbogen mag noch als die westliche Grenze Galiziens gelten, im Osten aber verwischt der Horizont jeden Unterschied, in Richtung Russland verläuft sich die Landschaft ins Unendliche.<sup>6</sup> „Nach Osten hin war sie [die große Ebene] endlos. Im Westen wurde sie von einer blauen, nur an klaren Sommertagen sichtbaren Hügelkette begrenzt.“<sup>7</sup> Ist somit dieser Topografie nichts zu entnehmen, außer jenen verborgenen Markierungen, die nur dem versierten, dem träumenden Beobachter oder vielmehr Leser als Koordinaten zu dienen vermögen, so vervollständigt nicht nur der Traum allein die Perspektive auf das verblichene Galizien, sondern erweist sich dieser heimliche Ort zugleich als eine mythische wie politische Landschaft – mythisch, weil nur noch wundersame zeitenthobene Geschichten von ihr erzählen, politisch, weil sie verknüpft scheint mit einer europäischen Vision, dem Mythos einer friedlichen Gemeinschaft der Völker und Kulturen, einer übergreifenden Zivilisation;<sup>8</sup> ein Mythos, der selbst der literarischen Überlieferung angehört.

Doch nicht nur verschreibt die Imagination der realen Topografie den galizischen Traum, der Geschichte in eine politische Vision einschmilzt, sie rekonstruiert zugleich das literarische Gedächtnis, sortiert und überprüft jene überlieferten Motive und Beschreibungen, die seit dem 19. Jahrhundert Galizien zu bestimmen oder mehr noch zu identifizieren suchen. Unversehens stößt diese literarhistorische Erkundung auf Phänomene, die Vergangenheit und Gegenwart merkwürdig spiegeln und Ähnlichkeiten demonstrieren. Beschwören heute insbesondere polnische und ukrainische Autoren Galizien als eigentümliche historische Landschaft, die sowohl Identität versichern, „Wurzeln“<sup>9</sup> bloßlegen als auch die kulturelle Zugehörigkeit zu Westeuropa bezeugen soll, so wiederholt sich gleichsam die vergangene Ausgangslage, geistern widergängerisch die alten Probleme von zivilisatorischer wie religiös-politischer, rationaler und mystischer Sehnsucht in den neuen Texten. Es scheint geradezu, dass die politischen wie auch topografischen Orientierungs- und Identitätsprobleme zum einzig bestimmenden Anhalt geraten, die Klammer bilden zwischen den Texten des 19., 20. und 21. Jahrhunderts.

\* \* \*

Vehement, wie niemand vor ihm, rückte Karl Emil Franzos Galizien in die literarische Aufmerksamkeit Europas, entdeckt dem europäischen Zentrum eine ferne, einzuholende Peripherie; doch er evoziert kein eindeutiges Bild, kein simples kolonialistisches oder touristisches Schema. Ambivalent, zwiegespalten in Ärger und Forderung, Realität und utopische Vision, erscheint das literarische Abbild Galiziens in Franzos' Erzählungen und Romanen. Er kreiert einen literarischen Raum, der sich zugleich abzulösen beginnt von der konkreten geographischen Situation, wo die imaginäre Topografie eine eigenständige Existenz zu führen beginnt. Nicht für den ästhetischen Reiz der Landschaft interessiert sich der 1848 an

der russischen Grenze geborene und in der galizischen Kleinstadt Czortkow aufgewachsene deutsch-jüdische Autor. Im doppelten Sinne gerät ihm Galizien zum literarischen Auftrag: Lokalisiert er Galizien in „Halb-Asien“, im von ihm halb pejorativ, halb optimistisch bezeichneten Übergangs- und Grenzbereich zwischen Europa und Asien, „europäische[r] Bildung und asiatische[r] Barbarei“, „europäische[r] Humanität und“ dem „Zwist der Nationen und Glaubensgenossenschaften“<sup>10</sup> und nicht zuletzt zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, so ist das Ziel seiner literarischen wie kulturellen Mission bezeichnet: Die Aufklärung und Zivilisierung eines bisher unbestimmten Raumes durch Beschreibung, die Eroberung, gleichsam literarische Kartografie,<sup>11</sup> der vermeintlichen Leere durch probate Kulturzeichen. Franzos setzt literarisch Wegmarken einer erhofften Zukunft, einer emanzipierten Kultur, die, wie er hofft, als europäisch-aufklärerische Idee gerade im (vorgeblichen) Grenzbereich sich behaupten muss – an einer Grenze, die paradox von europäischer Ideologie erst gezogen wird. Doch seine antagonistischen Formeln gehorchen nicht nur humanistischer Bildung – Begriff und Funktion der Barbarei sind den Griechen abgeläuscht<sup>12</sup> –, statuieren nicht bloß einen Zwiespalt, stereotyp für das kolonialistische und selbstgerechte Westeuropa des 19. Jahrhunderts, sondern Franzos begibt sich auf einen Kriegszug, der das heimatliche Terrain zu unterwerfen hat.

Mein hauptsächlichster Zweck ist allerdings nur die Schilderung jener Kulturverhältnisse [...]. Ich habe mich bemüht, den Geist der Bildung und des Fortschritts auf seinem Kriegszug im Osten als ergebener, aber ehrlicher Berichterstatter zu begleiten [...]. Aber ich begnüge mich nicht, bloß über die Siege und Niederlagen der Kultur zu berichten, sondern ich erlaube mir auch, ihr meine bescheidenen strategischen Ratschläge zu geben, und halte mich durch meine genaue Kenntnis des Terrains einigermaßen dazu berechtigt. Ich deute auf jene Positionen hin, die zunächst erobert werden müssen, wenn die bisherige Scheinherrschaft der Kultur im Osten zu einer wirklichen Herrschaft werden soll.<sup>13</sup>

Andererseits kehrt sich das literarische Vermessen des Landes in das Innere des Literaten. Galizien avanciert gleichsam zum Innenraum, zur Projektionsfläche des Bewusstseins und seines sukzessiven Gegenteils. Hier muss Franzos sein Identitätsprojekt als allgemeingültiges Modell beweisen, sein stets empfundenes Fremd- oder Anderssein einfließen in eine Kulturgemeinschaft emanzipierter Völker. In Czernowitz, der Hauptstadt der Bukowina, erfüllt sich für einen Moment Franzos' Identitäts-Traum, „kein ‚Anderer‘ mehr, sondern ein Deutscher unter Deutschen“ zu sein, „meine Angehörigkeit zum Judentum spielte in meine Empfindungen kaum mehr hinein“. <sup>14</sup> Persönliche und landschaftliche Heilsgeschichte verschmilzt Franzos ununterscheidbar zur galizischen Utopie. Nicht nur will er sichtbar, kenntlich werden im galizischen Spiegel, sondern mehr noch als zivilisiertes und zivilisierendes Individuum sich bestätigen; die kolonisierende Konstruktion einer Kulturlandschaft erwächst aus persönlichem Disziplinierungs- und Identifizierungsprogramm. Galizien erscheint nicht bloß als das imaginäre Feld eines literarischen Zivilisierungsprogramms, sondern mehr noch als Bühne des Franzos'schen Selbst, wo die persönlichen Konflikte inszeniert werden und das subjektivierende Verfahren, die unaufhörliche Selbstbestätigung eines deutsch-jüdischen Autors zwischen Assimilationsbedürfnis und wachsendem Antisemitismus, literarische Rechtfertigung und objektivierende Erfüllung erstrebt. <sup>15</sup> Mithin erscheint der literarische Anspruch stets eingeschränkt und domestiziert durch den aufklärerischen wie persönlichen Auftrag, rechtfertigt Beschreibungslust sich in ihrem zivilisatorischen wie individuellen Nutzen.

Diesem Projekt ist ein unlösliches Paradox eingeschrieben und als Problem aufgebüdet: Die intendierte kulturelle und topografische Bewältigung Galiziens scheint befleckt von einem herrschaftlichen, kolonialistischen Anspruch, der unbefragt westeuropäische kulturelle und zivilisatorische Normen auf fremdes Gelände überträgt und darin Rechtfertigung zu finden glaubt. <sup>16</sup> Doch als galizischer Jude auf Emanzipation wie Assimilation hoffend, sucht Franzos zugleich das kulturelle und nationale Selbstbewusstsein der galizischen Völker zu erwecken, eine eigenständige Identität, die sich aber sogleich österreichischer Herrschaft zu unterwerfen hat – gleichsam als Schutzmacht herzustellender Gemeinschaft. Und nur deutsche Kultur könne dieser unheimlichen Landschaft Stimme verleihen, zur europäischen Identität verhelfen. „Das Kulturstreben unter jenen Völkern zu wecken und zu fördern, ihrer nationalen Kultur der Stab zu sein, an dem sie sich aufranken kann – das ist die Aufgabe der Deutschtums im Osten.“ <sup>17</sup> Als Anhänger Schillers und Lessings betrachtet Franzos jene Kultur als ein Instrument der Toleranz und Aufklärung, eben jener ästhetischen Erziehung,

die er Galizien verschreibt, und somit als das einzig adäquate Mittel, die jeweilige eigentümliche Identität zu befördern und zugleich die unterschiedlichen und gegensätzlichen Völker und Religionen, Ruthenen, Deutsche, Juden und Polen, die in Galizien nebeneinander leben, gemeinschaftlich zu verbinden.

Bedrohlich erscheint Franzos der leere Raum Galiziens, und ist ihm zugleich kulturelle und narrative Herausforderung: Galizische Ödnis schreckt den Zweck suchenden Blick, verärgert durch ihre lauernde, möglicherweise anhaltende Sinnlosigkeit und stiftet andererseits die Franzos'sche Mission. Geradezu zum Rechtfertigungsgrund seiner literarischen Existenz gerät Franzos die unbestimmte Leere, zur negativen Daseinsberechtigung wie Projektionsfläche. Denn nicht anders als Andrzej Stasiuk, dessen Blick in der galizischen Steppe haltlos irrt, bis der Horizont ihn fängt,<sup>18</sup> übersieht Franzos die Landschaft, bemerkt sie nur als abwesende, als geografisches Negativ ohne kulturelle oder topografische Merkmale. Entblößt von ästhetischen Reizen erscheint sie ausschließlich als Nutz-Raum, nur als schlecht kultiviertes Ackerland.

Wer im Waggon von Lemberg nach Czernowitz dahinfährt, mag leicht versucht sein, Ostgalizien, für menschenärmer zu halten, als es ist. Meilenweit öde Heide oder dürrtiger Ackerboden, einige Hütten in der Ferne, aber selten ein großes Dorf.<sup>19</sup>

Wird der Blick, der Landschaft nach Kategorien kulturellen Nutzens bemisst, allein von Menschenwerk, Produkten kultivierender Arbeit beeindruckt, so scheint sogleich die Perspektive gerichtet: Franzos interessiert nur der soziale Raum, die in die Landschaft eingepprägten Formen zivilisierten Zusammenlebens. Mehr noch: Franzos beschriftet die vermeintliche öde Fläche, zeigt Galizien als literarisches Phantom, entsprungen seiner literarischen Imagination.

Franzos' Blick auf die galizische Landschaft ist konfiguriert durch die Eisenbahn, welche zum zentralen Symbol seines Erzählens avanciert. Nicht nur erschließt er in seinen mehrbändigen Kulturbildern aus „Halb-Asien“ den gesamten osteuropäischen Raum entlang der Eisenbahnstrecken, sondern sein Erzählen selbst folgt der kultivierenden und rezipierenden Bewegung der Eisenbahn, sie gerät ihm zum sowohl narrativen als auch pädagogischen Prinzip. Sie erschließt eine Landschaft, der die Schienen als Wegzeichen und Richtungsweiser dienen, ist Voraussetzung seiner Reise und zugleich beginnende Verwirklichung seines aufklärerischen Programms. Am Fortschritt der Eisenbahn ermisst sich für Franzos die Kultivierung des Ostens.

In diesem Morast gedeiht keine Kunst mehr und keine Wissenschaft, vor Allem aber kein weißes Tischtuch mehr und kein gewaschenes Gesicht.

Wie gesagt, zweimal trifft man da auf Europa, zweimal auf Halbasien. Und dabei braucht man nirgendwo Halt zu machen. Der Blick aus dem Coupéfenster genügt, höchstens auch noch das Betreten der Bahnhof-Restaurations und der Genuß der landesüblichen Speisen und Getränke.<sup>20</sup>

Die Eisenbahn gewährt gleichsam einen Schutzraum der Zivilisation, von dem aus vorsichtige Erkundungen des ungezähmten Außen sich unternehmen ließen; das Bahnhofsrestaurant fungiert als Grenzbereich oder Schleuse, die das Fremde, grotesk angeordnet im zivilisatorischen Rahmen, als Barbarisches richtet. Der Blick aus dem Eisenbahnfenster gerät Franzos – wie auch späteren Chronisten der galizischen Landschaft – zur Voraussetzung ihrer Erfassung: Erst der Blick aus der Eisenbahn ermöglicht Franzos die doppelte Wahrnehmung, die sowohl negative Konstitution wie auch Utopie Galiziens. Die technisch bedingte Flüchtigkeit der Wahrnehmung potenziert die landschaftliche Eigenschafts- und Kulturlosigkeit. Und der die Wahrnehmung einzig fixierende Horizont muss sich zwangsläufig zur Vision verwandeln, dort lauert die versprochene Landschaft, das zivilisatorisch beglückte Galizien.

Doch die Eisenbahn bereitet nicht bloß eine Wahrnehmung, der, Details ignorierend, nur die feste Horizontlinie als Orientierung dient. Indem ihre Bewegung selbst beständig gegen den Horizont drängt, gewissermaßen den Horizont<sup>21</sup> in ihrem beschränkten Raum vorwegnimmt und einlöst, erhebt sie sich zum Symbol des technischen und v.a. zivilisatorischen Fortschritts. Tritt das komfortable Eisenbahnabteil als Versprechen und Garant der Kultur auf, so unterwerfen andererseits die Schienen das Land, um es gleichsam kartografierend als Landschaft zu bezeichnen und zu kultivieren. Auf ihren bereiteten Bahnen können nur die Industrie und das allgemeine Glück folgen.

Auf einem Ölbild, das nach einer Skizze des polnischen Malers Jan Matejko in den 1880er für die Aula der Lemberger Universität angefertigt wurde, findet sich das Franzos'sche Programm gewissermaßen veranschaulicht. In einer Reihe von 11 Bildern, dem „Triumph des Fortschritts“ gewidmet, befindet sich auch die allegorische Darstellung, *Die Erfindung der Eisenbahn*, welche das technische Funktionsprinzip der Dampflokomotive mythisch verklärt und zugleich Sinn und Perspektive der Eisenbahn demonstriert:

Die Schienen durchqueren eine weitgehend ländliche, eintönige bäuerliche Landschaft. Unserem rasenden Trio [auf dem Karren stehen an Vulkan und Venus erinnernde Figuren, davor ein kleiner nackter, geflügelter Knabe] schauen ein sähen-der Bauer sowie ein Paar an einem im Pflug eingespannten Ochsen demütig zu. Nur in einer weiteren Ecke des Bildes sind zwei große Industrieschlote zu sehen. Die Fahrtrichtung der Karre ist auch nicht unbedingt sehr einfach zu bestimmen: In einem weiten Bogen bewegt sie sich den Schienen entlang zunächst von Westen nach Osten, um sich dann, nach der Kurve, wieder in die Richtung von Osten nach Westen zu setzen.

Der Mann auf der Karre versinnbildlicht das Feuer, die Frau verkörpert das Wasser, der zielstrebige Knabe ist der Dampf, das zukunftsreiche Kind der beiden. Alle zusammen sind sie Figuren und Figuranten einer neuen Mythologie, der des Fortschritts, der hier als der vorwärts fliegende Pfeil dargestellt ist.

Vollständiger hätte man den Stellenwert der Eisenbahn in und für Galizien zu deren Geburtsstunde nicht schildern können.<sup>22</sup>

Das konventionelle Bildprogramm Matejkos erfasst die Bedeutungen, die Franzos der Eisenbahn zuweist: Einerseits gilt sie als das mythologisch beladene Symbol technischer Menschheitsbeglückung, andererseits erschließt sie – hier bildbeherrschend – den östlichen Raum gleichsam in einem Zirkel, der die Peripherie an Westeuropa anschließt und zugleich das Fremde ausschließt. Nicht der Osten ist ihr Ziel, sondern die Ausweitung westlichen Fortschritts. Dem Reisenden bleibt Galizien unsichtbar, und seine Wahrnehmung ersetzt das Unheimliche durch die vertrauten Bilder technischer Zivilisation. Die Eisenbahn schiebt sich ihm gleichsam ins Bild, wird zur Landschaft, zum einzigen Zweck seiner Betrachtung. Ihre technische Bedingung stets offenbarend, exemplifizieren die Kulturbilder und Erzählungen Franzos' geradezu Wolfgang Schivelbuschs Kommentar über den panoramatischen und zugleich imaginären Blick, den die Eisenbahn Reisenden vorschreibt.

Die Tiefenschärfe der vorindustriellen Wahrnehmung geht hier ganz wörtlich verloren, indem durch die Geschwindigkeit die nahegelegenen Objekte sich verflüchtigen. Dies bedeutet das Ende des *Vordergrundes*, jener Raumdimension, die die wesentliche Erfahrung vorindustriellen Reisens ausmacht. Über den Vordergrund bezog sich der Reisende auf die Landschaft, durch die er sich bewegte. Er wusste sich selber als Teil dieses Vordergrundes, und dies Bewusstsein verband ihn mit der Landschaft, band ihn in sie ein, soweit in die Ferne sie sich erstrecken mochte. Indem durch die Geschwindigkeit der Vordergrund aufgelöst wird, geht diese Raumdimension dem Reisenden verloren. Er tritt aus dem ‚Gesamtraum‘, der Nähe und Ferne verbindet, heraus. [...] Der Raum, aus dem der Reisende heraustritt, wird diesem zum Tableau [...] Der panoramatische Blick gehört, im Unterschied zum traditionellen Sehen à la Ruskin, nicht mehr dem gleichen Raum an, wie die wahrgenommenen Gegenstände. Er sieht die Gegenstände, Landschaften usw. durch die Apparatur hindurch, mit der er sich durch die Welt bewegt.<sup>23</sup>

Dem Franzos'schen Reisenden indes hatte der Eisenbahnblick nicht nur die schrecklich öde galizische Landschaft dargeboten, sondern jeden ästhetischen oder bemerkenswerten Gegenstand zerstört, das Panorama entleert. Als weißes Tableau fordert die Ferne, die jenseits des Coupéfensters ausschweift, ihren Betrachter geradezu heraus, sie mit Visionen und utopischen Projekten zu füllen, als Landschaft imaginär zu konstruieren. Vorbereitet durch die ästhetische Distanz, die die Eisenbahn gewährt, erzeugt und verdoppelt jener flüchtige Blick die Landschaft: Dem eintönigen, unkultivierten, unsichtbaren entwächst der zu zivilisierende, formbare Raum in gestellter Sichtbarkeit. Der Horizont besteht als Grenze zwischen diesen Räumen, er initiiert die aufgeklärt-rationale Einbildungskraft Franzos', die Landschaft nach eigenen Wünschen, als Spiegel persönlicher Identität einzurichten. Doch selbst der Horizont muss sich zur symbolischen Fiktion verkehren, zu einem utopisch wie gespenstisch drohenden Noch-Nicht. Mithin erweist Franzos' Kulturmission in und für Galizien sich v.a. als Erziehungsprogramm, das, persönlichen Identitäts- und Assimilationsvorstellungen folgend, die Bildung der „halbasiatischen“ Bewohner und die Kultivierung der Landschaft zu



einem gegenseitigen Bedingungsverhältnis verfügt und dem emanzipiert zivilisierten Bürger die entsprechende Kulturlandschaft anpasst. Die Bedeutung Galiziens besteht für Franzos ausschließlich in einer Potenzialität, die sich nur in der Zeit, als Fortschritt verwirklichen kann. Einzig adäquate Reiseform dieses Noch-nicht-Raums ist das flüchtige Durcheilen; die Geschwindigkeit verschleißt den stets entgleitenden Horizont mit der Landschaft, fortwährend hebt diese sich auf und wiederersteht als utopische oder koloniale Vision. Nicht nur also stiftet die Eisenbahn das Koordinatensystem eines prinzipiell strukturlosen Raums,<sup>24</sup> sie erschließt mehr noch die Landschaft als Herrschafts- und Kulturraum, der nun erst und nur so seine Zugehörigkeit zu Europa unter Beweis zu stellen vermag.

Aufgehoben und erlöst erscheint die galizische Landschaft für Franzos zuletzt an einem Ort, der – nicht mehr Galizien – Ziel der Eisenbahnlinie ist und zugleich den ideellen Horizont markiert. Endhaltebahnhof der Eisenbahn wie der Franzos'schen Teleologie, gerät Czernowitz zum Versprechen einer gelungenen Kultivierung. Hier, am südöstlichen Rand der österreichischen Monarchie, in der Hauptstadt der Bukowina, beweist die Utopie sich als irdisches Paradies; hier, in der äußersten Peripherie, findet Österreichs Herrschaftsanspruch beglückende Rechtfertigung, zeigt sich Franzos sowohl die österreichische Ideallandschaft, die verwirklichte josephinische Utopie, wie der einzuholende Identitätswurf. Hinter dem östlichen Galizien leuchtet wieder der Westen:

Die Heide bleibt hinter uns, den Vorbergen der Karpathen braust der Zug entgegen und über den schäumenden Pruth in das gesegnete Gelände der Bukowina. Der Boden ist besser angebaut und die Hütten sind freundlicher und reiner. Nach einer Stunde hält der Zug im Bahnhofs zu Czernowitz. Prächtig liegt die Stadt auf ragender Höhe. Wer da einfährt, dem ist seltsam zu Muthe: er ist plötzlich wieder im Westen, wo Bildung, Gesittung und weißes Tischzeug zu finden. Und will er wissen, wer dies Wunder vollbracht, so lausche er der Sprache der Bewohner: sie ist die deutsche. Und er sehe zu, zu welchem Feste sie rüsten; Zu einem Feste des deutschen Geistes. Der deutsche Geist, dieser gütigste und mächtigste Zauberer unter der Sonne, er – und er allein! – hat dies blühende Stücklein Europa hingestellt, mitten in die halb-asiatische Kulturwüste! Ihm sei Preis und Dank!<sup>25</sup>

Franzos' Zivilisationsgedanke zeigt sich als identitätsstiftender: Galizien sei gleichsam nicht bei sich, solange es nicht österreichische Kulturlandschaft geworden ist, nicht den zivilisatorischen Standard der Bukowina erreicht hat. Czernowitz, bukowinisches Gegenstück zur österreichischen Hauptstadt, bildet mit Wien zusammen eine zivilisatorische Klammer, die die noch in Angriff zu nehmende Kultivierung erfasst und zugleich einlöst. Galizien besetzt das Dazwischen, meint Noch-nicht-Bukowina, „Halb-Asien“ auf dem Weg zur Zivilisation oder eben auch „Zwischeneuropa“, wie es der deutlich in der habsburgischen Tradition stehende Forst-Battaglia<sup>26</sup> nennen wird. Galizien erweist sich als konstituierte wie temporäre Landschaft, als fortwährende Subjektivierung Franzos', als unentrinnbares Sagen und Zeigen eines prekären, Erwartungen und somit Konflikte ausgelieferten *Ichs*. Und so ist die faktische Topografie der ausführlichen Beschreibung nicht wert, denn Franzos bemisst die Landschaft stets nach seiner Kulturvision. Nicht sowohl „Eingrenzung eines Fremdraums“,<sup>27</sup> die vermeintlich koloniale Einhegung Osteuropas interessiert Franzos, als vielmehr die Projektion einer Landschaft, die Utopisches beheimatet und zugleich persönliche Konflikte, Biografisches, mithin das – unvollendete – Selbst gleichnishaft aufführt. Sowohl das unbehagliche Fremde wie das hinter konkreter Topografie leuchtende Zukunftsbild ermöglichen und rechtfertigen ihm die Beschreibung, versichern die Identität Franzos' als um Anerkennung ringender Deutsch-jüdischer Schriftstellers. Zuletzt verblasst gleichsam der koloniale Impetus hinter dem literarischen Entwurf Galiziens.

In Franzos' letzter Erzählung *Leib Weihnachtskuchen* von 1896 verkehrt sich der kulturhegemoniale Optimismus, die zivilisatorischen Wege kultivieren nicht das Land, zerstören es vielmehr. Hatte die Eisenbahn in seinen früheren Texten ihr Schienennetz wie ein utopisches Koordinatensystem über die Landschaft gelegt, sah sich mit ihr die Hoffnung auf verbindliche Kultur und Emanzipation real wie symbolisch verknüpft, so zerschneidet die geplante Eisenbahn jetzt nicht nur den Garten des ruthenischen Bauern Janko, sondern zerstört zuletzt, indem sie allein die Profitgier der Dorfbewohner erregt, jene Gemeinschaft, welche sie doch befördern sollte. Gerade der Kartograf, der die Landschaft markiert und definiert, sie gleichsam beschreibt, gerät jetzt zur Negativfigur, zum zerstörerischen Kolonisator. Das zivilisatorische Projekt, das in Galizien seine humanitären Zwecke zu bezeugen und durchzusetzen

hatte, erweist sich jetzt als fragwürdig, scheitert nicht nur an festsitzenden Vorurteilen, sondern mehr noch am eigenen totalen Anspruch. In Galizien, Testfeld westeuropäischer Zivilisation, demonstrieren jene von Franzos mit geradezu religiöser Inbrunst verehrten und stereotyp ausgehärteten Kulturideale nicht bloß ihre Untauglichkeit, sondern vielmehr die Gewalttätigkeit des mit ihnen verbundenen teleologischen Geschichtsbewusstseins. Scheitert das Franzos'sche Erziehungskonzept, so kollabiert zugleich die landschaftliche Konfiguration, jene lineare und zeitliche Verdoppelung des Raumes. Die projizierte Zukunftslandschaft vernichtet Galizien, ihre utopische Gewalt, die sich noch an der ästhetischen Negation realer galizischer Landschaft durch Franzos zeigt, gerät zur realen Zerstörung, zur ausweglosen Katastrophe.

Doch gerade die Beschreibung einer misslingenden Vision unterstreicht die Bedeutung Franzos' als Schöpfer eines literarischen Galizien, das ambivalent, als provokatives wie gespenstisches Bild sich fortschreibt. Und das Gespenstische gerät geradezu zum Merkmal dieser literarischen Vision: Schreibt Franzos einerseits gegen die Schrecken der Öde und Leere an, sucht er sie literarisch einzuräumen, so kreiert er zum anderen das optimistische Gegenbild als literarischen Widergänger. Dieser Zwiespalt von Wahrnehmung und idealem Postulat konstituiert das Bild Galiziens programmatisch und nachhaltig und manifestiert nicht zuletzt das sogenannte moderne, ambivalente Selbst. Franzos bestellt Galizien mit den Erwartungen und Hoffnungen, die fordernd und provokativ zum Motiv späterer Galizienliteratur geraten. Er statuiert das Modell,<sup>28</sup> die literarisch unterworfenen und zugleich konstituierte Landschaft und zuletzt, wie der letzte Text *Leib Weihnachtskuchen* andeutet, die galizische Resistenz, die Selbstbehauptung eines tragischen Ich.

\* \* \*

Vergessen scheint der vielleicht bedeutendste Schilderer der galizischen Landschaft im 19. Jahrhundert. Vollkommen sieht dieser sich von einer Passion verdrängt, die ihm ihren Namen verdankt.<sup>29</sup> Seitdem der Psychiater Richard von Krafft-Ebbing 1886 in seinem Buch *Psychopathia sexualis* sexuelle Abweichungen, u.a. auch den Masochismus, klassifizierte, erschöpfte sich der zweifelhafteste Ruhm Leopold Sacher-Masochs im zähen, stets repetierten Stereotyp, das zu allem Überdruß der Autor auch beständig bedienen zu müssen glaubte. Dabei sind es gerade seine galizischen Landschaftsbilder, die nicht nur seinen literarischen Wert bezeugen, sondern ihn zum Antipoden Karl Emil Franzos' befördern. Nicht nur übersteigen die Landschaftsbeschreibungen Sacher-Masochs die Franzos'schen quantitativ – er deliriert gleichsam in ausufernden Phantasmagorien –, sondern die Landschaft tritt Sacher-Masoch vermeintlich voraussetzungslos entgegen, ungeformt von jeglicher zivilisatorischer Mission. Doch verschreibt Franzos der Landschaft eine utopische Eigentlichkeit, so läßt Sacher-Masoch, der 1836 in Lemberg als Sohn des österreichischen Polizeidirektors geboren wurde,<sup>30</sup> galizische Landschaft wiedererstehen im allegorisch-symbolischen, überpersönlichen Bild. Auch ihm erscheint Galizien als amorphe, gewalttätige Topografie, doch nicht, um sie zu zivilisieren. Er entwirft die landschaftliche Folie einer mythisch-universellen Vision, beschwört den geschichtlichen Raum als Tiefendimension und bestellt den Schrecken als ethische Herausforderung.

Ausdrücklich und in gewisser Hinsicht auch traditionsbegründend demonstriert Sacher-Masoch sein Beschreibungsmuster zu Beginn der Erzählung *Der Kapitulant*. Die abstrakte, vollkommen jeder Struktur entblößte Schneewüste, der sich der Erzähler hier ausliefert, bezeichnet exemplarisch Sacher-Masochs Konzept der galizischen Landschaft. Das Erzählen<sup>31</sup> beginnt, wenn der ‚kultivierte‘ Erzähler – und Sacher-Masoch bedient sich fast immer eines solchen, um in seine exotischen Welten einzuführen – an das Ende eines Weges und in ungebahnte Natur gerät, sei es nun Urwald, wie in der Erzählung *Der Wanderer*, oder eben beschneite Steppe:

Vor uns liegen nur noch beschneite Hügel wie die starren Wogen eines weißen Meeres. [...] Hinter uns versinkt das Dorf, der rote Wald, die letzten Spitzen der kahlen Berge leuchten noch einmal auf, auch sie versinken wie Hügel und einzelne Bäume. Die unbegrenzte Ebene hat uns aufgenommen. Vor uns nichts als Schnee, hinter uns Schnee, über uns wie Schnee der weiße Himmel, um uns die tiefste Einsamkeit, der Tod, die Stille.<sup>32</sup>

Doch gleich zu Beginn der Erzählung *Der Kapitulant* scheint die Landschaft bewältigt und aufgehoben. Das Unbeschreibliche gerinnt im Ozean-Vergleich, die galizische Ebene wird als ungeformte, elementare und ursprüngliche Natur etabliert.

Wer in leichter Gondel im stillen Meere schwimmt, das Element mit sich spielen, die schattenhaft gezeichneten Ufer des festen Landes, der Inseln hinter sich versinken läßt, die Luft über sich, ein zweites Meer mit wogenden Wolken ahnungsvoll schaut, wird mich vielleicht verstehen, wenn ich von der galizischen Fläche, dem winterlichen Schneeocean, der Fahrt in dem flüchtigen Schlitten berichte.<sup>33</sup>

Und sogleich hat der Erzähler die passende Stimmung, die adäquate existenzialistische Idee parat: „Es zieht die Menschenseele wehmütig sehnsuchtsvoll an, der Ozean wie die Ebene [...] man sieht die Natur in ihrer Nacktheit, den Kampf ums Dasein, man fühlt den Tod näher [...]“. <sup>34</sup> Jede Bewegung friert ein, der Schlitten, mit dem der Erzähler durch die Ebene gleitet, scheint verlangsamt, beinahe angehalten. Ungeschützt, auf nichtgespurtem Weg, scheint der Erzähler dem Bild ausgeliefert, er verliert sich im erhabenen Raum, der absolut und ewig erscheint, jegliche Gegenständlichkeit transzendiert. Nur Vergänglichkeit, Auflösung kündigt sich als einzig mögliche Veränderung an:

Wir glitten dahin wie im Traume. Die Pferde schwammen nur im Schnee, der Schlitten folgte lautlos. Seitwärts lief eine kleine graue Maus über das Schneefeld. Weit und breit blickte kein Schornstein, kein hohler Baumstamm, kein Maulwurfshügel hervor und sie lief so behutsam emsig vor sich hin. Wohin? Jetzt war sie noch ein kleines dunkles Pünktchen. Dann war es wieder einsam um uns. Es schien, daß wir nicht vorwärts kamen. Es veränderte sich nichts vor uns, nichts hinter uns, nicht einmal der Himmel. Er steht starr, wolkenlos, einfarbig, wie frisch mit Kalk getüncht, er bewegt sich nicht, er schimmert nicht einmal. Nur die Luft wird immer abendlicher, schärfer, sie schneidet wie Glas.<sup>35</sup>

Der Schnee potenziert und pointiert die Leere dieser Welt, feiert die Landschaft als abstraktes Prinzip. Kulturelemente tauchen in der Leere auf, nur um wieder darin zu versinken. Gegenüber Franzos' galizischer Ödnis, die nur Vorwand ist zur Formulierung eines zivilisatorischen Entwicklungsprogramms, widmet Sacher-Masoch sich ausgiebig seiner leeren Schneewelt, die positiv gedeutet ästhetische wie ideelle Landschaft ist.<sup>36</sup> Angestrichen in der Farbe moderner, postreligiöser Transzendenz, nivelliert diese weiße Landschaft jeden Unterschied und jedes strukturierende Element, löscht jede Identität. Zeit und Raum sind aufgehoben im allgegenwärtigen Schnee. Scheinbarer Stillstand, nicht mehr wahrnehmbare Bewegung, markiert das Prinzip dieser Beschreibung, durch die sie sich diametral von Franzos' teleologischer Textbewegung abgrenzt. Sacher-Masochs Galizien ist nicht Zukunftslandschaft, nicht Projekt, wie für Franzos, sondern überzeitliche Urlandschaft. Doch diese Urlandschaft droht im Ausdruckslosen, Indifferenten zu verschwinden, ihre Erzählbarkeit wird garantiert durch das Beschwören ihres symbolischen Raums: Die wuchernde Allegorese bewältigt das verführerische wie bedrohliche Nichts durch eine Interpretation, die die Anschauung zum Denkbild domestiziert – ein Denkbild, das beständig an elementaren Gründe zerrt. Auch Sacher-Masoch gerät die Landschaft zum Anlass, jedoch nicht, um fixe Zivilisationsideen zu beglaubigen, sondern eine mystische Spekulation zu beginnen:

Der Schnee ist ein Element geworden, in dem wir mit aller Anstrengung schwimmen, um nicht zu ertrinken, das wir athmen, das uns zu verbrennen droht. In der furchtbarsten Bewegung wird die Natur starr und eisig. Wir selbst sind nur Theile der allgemeinen Kälte und Starrheit. Man begreift, wie das Eis eine Welt begraben hält, wie man aufhört zu leben ohne zu sterben, ohne zu verwesen. Ungeheure Elephanten, riesige Mammuths liegen darin unversehrt aufgespeichert für die Suppentöpfe fleißiger Gelehrter. Man erinnert sich an vorweltliche Diners und lacht. Man wird überhaupt lachlustig. Kitzeln reizt ja zum Lachen und die Kälte kitzelt furchtbar, ununterbrochen, grausam. Scheintodte in der Nase gekitzelt nießen und werden dann lebendig. Alles friert. Die Gedanken hängen wie Eiszapfen am Gehirn, die Seele bekommt eine Eisdecke, das Blut fällt wie Quecksilber. Man denkt nicht mehr seine Gedanken, man fühlt nicht mehr wie Menschen fühlen, Moral und Christenthum hängen uns wie erstarrter Nebel in den Haaren, das Elementarische an uns wird gewaltsam herausgekehrt. Wie zornig werden wir, wenn uns ein Nagel nicht in die Wand will, wir zerschmettern ihm wohl mit einem Streich das metallene Haupt, wir werfen einen engen Stiefel in die Ecke und überhäufen ihn mit den merkwürdigsten Schimpfworten. Hier ist es ein Kampf um das Dasein, aber man kämpft ihn wie ein Element geduldig, stumm, resignirt, beinahe gleichgültig. Jenes Leben, das



wir so sehr lieben, ist erstarrt, wir sind ein Stein, ein Stück Eis, eine erstarrte Luftblase mehr in dem Kampf der Elemente.<sup>37</sup>

Scheinbar ekstatisch verliert der Erzähler sich an die Landschaft, ihm zerfließt die Grenze zwischen Innen und Außen. Er exemplifiziert das reine, willenlose „Subjekt der Erkenntnis“, das Sacher-Masochs philosophischer Lehrmeister Arthur Schopenhauer gesetzt hat, die „ästhetische Anschauung der Dinge“.<sup>38</sup> Und vernichtet die Beschreibung die Landschaft, vermerkt die Narration nur noch das gefrierende Ich eines Erzählers, der nun selbst seine kulturelle Identität zu verlieren, zum formlosen Naturelement zu vereisen glaubt, so hallen Bemerkungen Schopenhauers über die Voraussetzungen reinen, objektiven Erkennens nach.

Man betrachtet alsdann nicht mehr das Wo, Wann, Warum, Wozu an den Dingen; sondern einzig und allein das Was. (Das ist die Idee.) Auch darf nicht das abstrakte Denken, die Begriffe der Vernunft das Bewußtseyn einnehmen. Sondern, statt alles diesen, ist die ganze Macht des Geistes auf die Anschauung gerichtet, ist ganz in diese versenkt: das ganze Bewußtseyn wird ausgefüllt durch die ruhige Kontemplation des grade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, [...] es ist eine sinnvolle Teutsche Redensart, daß man sich ganz in einem Gegenstand *verliert*: d.h. eben man verliert sein eignes Individuum, seinen Willen, aus dem Gesicht: die Stimmung wird *rein objektiv*: das ganze Bewußtseyn ist nur noch der klare Spiegel des dargebotenen Objekts, ist das Medium darin dieses in die Welt als Vorstellung tritt: man weiß von *sich* nur insofern man von dem Objekt weiß: man bleibt dabei nur noch bestehn als *reines Subjekt des Erkennens*: man weiß, für den Augenblick, nur noch daß hier angeschaut wird; aber nicht mehr *wer* der Anschauende ist: das ganze Bewußtseyn ist durch ein einziges anschauliches Bild gänzlich erfüllt und eingenommen.<sup>39</sup>

Die Sacher-Masoch'sche Auslegung des Naturbildes verwandelt sich in einen weltanschaulichen Monolog, der über Kampf und Vernichtung räsoniert. Und unversehens führt die Exkursion nicht mehr nur in die galizische Schneelandschaft, sondern in eine erste, vor- und überhistorische Welt,<sup>40</sup> die – gleichsam negative Grundierung aller Natur – jene der Anschauung aufhebt, auslöscht. Sacher-Masoch begegnet hier nicht nur dem großen überindividuellen ‚Nichts‘, das der Ideenwelt Schopenhauers entsprungen ist, sondern hat sich eine Sprache geschaffen, der das Naturbild zugleich Vehikel ist für ein philosophisches Programm, das erzieherisch Drohung und mögliche Strafe braucht. Der Erzähler kann, bei allem Witz, sich nicht verleugnen. Doch das angeblich inkommensurable Naturbild hat sich zur Droh- und Ideenkulisse versprachlicht. Der erzählte Untergang in eisige Vor- und Unterwelt, die fingierte Niederlage im „Kampf um das Dasein“, konstatiert nur die masochistische Regel,<sup>41</sup> die allegorische Bewältigung galizischer Natur hat paradox die Überwältigung zu begründen – als philosophisches Exerzitium, das, gleichsam existenzielle Regression, jeden kulturellen und intellektuellen Ausdruck zu korrigieren hat.

Wie Franzos verdoppelt Sacher-Masoch die Landschaft, doch das Anschauungsbild wiederholt sich nicht verbessert in einer zivilisatorischen Utopie, die am Horizont harret. Der Erzähler versinkt vielmehr in der Landschaft, ihre Tiefensedimente entblößen ihm das andere wesentliche Antlitz; die romantische Vertikalbewegung als mystisch-symbolische Archäologie verdrängt die rationale Teleologie Franzos'. Mehr noch, die technische Gewalt, mit der Franzos der Landschaft beizukommen hofft, verkehrt sich in Sacher-Masochs Erzählung, die galizische Natur wendet sich nicht sowohl gegen die zivilisierenden Akteure, sondern absorbiert diese vielmehr: Sacher-Masoch beschreibt die galizische Landschaft als Urgewalt, die – gleichsam nihilistisches<sup>42</sup> *memento mori* – menschliche Kultur an ihren vermeintlichen Urgrund zu erinnern hat, und zugleich inszeniert ist als tragische Landschaft, Hintergrund einer persönlichen Bewährung wie politischer Rechtfertigung.

Doch die einleitende, eigenmächtige Landschaftsschilderung steht zunächst merkwürdig beziehungslos zum Gegenstand der Erzählung, der Lebensgeschichte des Kapitulant. Von der Geliebten zu Gunsten des Gutsherrn verschmäht und zur Entsagung gezwungen, engagiert sich der Kapitulant<sup>43</sup> für die Rettung des habsburgischen Kronlandes vor den polnischen Insurgenten. Die individuelle Geschichte einer Versagung und Demütigung erhebt sich zu einer exemplarischen, gerät zur Affirmation österreichischer Herrschaftsidee, denn der Kapitulant demonstriert eine tragische Selbstdisziplinierung, die als politisches Ethos die habsburgische Bürokratie bis hin zum Kaiser verpflichtet. An Adalbert Stifter erinnernd, wird ein persönlicher Verzicht zur ethischen Haltung erhoben, die Erhaltung der österreichischen Monarchie gerät zur persönlichen Forderung, zur individuellen Selbstverteidigung.

Geprägt vom naturhaften Widerstreit ebenso wie von der Schwierigkeit österreichischer Selbstvergewisserung, jenem Konflikt von universellem Anspruch und wachsender nationaler Forderung, demonstriert der Kapitulant nicht nur seine rissige Gruppenzugehörigkeit, er zählt zu einer Gruppe ruthenischer Bauern und ist doch zugleich herausgehoben als ihr Anführer. Grotesk ist der Zwiespalt seinem Äußeren eingezeichnet.<sup>44</sup>

Ein Mann, der nicht zu übersehen war – im Gliede sowenig als in der Gemeinde, als hier am Feuer der Bauernwache. [...] Die runde hohe Lammfellmütze verlieh seinem feinen Kopfe die Würde eines Rabbi und die Wildheit eines Janitscharen [...]. Der ganze Mann war so fest, soldatisch, und in ihm klang alles wie zerbrochen [...]. So mögen die christlichen Märtyrer auf dem Rost gesprochen haben und im heißen Sand der Arena.<sup>45</sup>

Ambivalent erscheint der Kapitulant, er entspricht der galizischen Landschaft und ist ihr zugleich entgegengesetzt, seine urwüchsige elementare Wildheit sieht sich gebannt von resignativem wie naivem Pflichtgefühl, Bedrohung und Bewältigung sind in ihm unbewusst zusammengezwungen: „Er verstand also gar nicht, dass ihn der Kampf der Elemente, die Gefahr abhalten könnten zu tun, was er für seine Pflicht hielt; das war merkwürdig.“<sup>46</sup> Angesichts überwältigender Natur, trotziger ruthenischer Frauen, scheint nur die pflichtbewusste Verteidigung der österreichischen Monarchie letzten existenziellen Halt zu garantieren im Kampf der Elemente wie der Geschlechter. Allein Österreich vermag, wie es scheint, Form und Identität zu stiften; seine Herrschaft erscheint gerechtfertigt durch eine Natur, der nur durch Pflicht und Disziplin, mithin Kernbegriffen österreichischer Ideologie, beizukommen ist.

Doch der Kapitulant steht nicht nur in einem komplementären Verhältnis zur Natur, sondern auch zum Erzähler. Sacher-Masoch entwirft eine antagonistische Konfiguration, in der nicht allein nihilistische Natur und Pflicht sich heillos gegenüberstehen, sondern Erzähler und Protagonist zwei allgemeingültige und widerstreitende Prinzipien verkörpern: Erkenntnis und Handeln erscheinen als kontrastive Stereotype, ihren Zusammenhang hat die Natur zu verbürgen – oder eben die Erzählung. Sowohl Erzähler als auch Kapitulant repräsentieren das tragische habsburgische Prinzip,<sup>47</sup> ‚westliche‘ Reflexion und galizische Praxis widerstreiten und bedingen sich in unerlöster Einheit.

Sacher-Masochs Landschaftskonzept vermengt ein existenzialistisch-vitalistisches, ästhetizistisches und nicht zuletzt politisches Programm, entwirft eine Dialektik von Untergangssucht und Bewältigung. Im Gegensatz zu Franzos, der österreichisch-deutsche Kultur als zivilisatorische Utopie begreift, betrachtet Sacher-Masoch Österreich nicht bloß als Ausdruck und Instrument der Selbstdisziplinierung, sondern mehr noch als wesentlichen Teil eines irrationalen Natur-Ganzen. Seine Landschaftsbeschreibung liefert nicht zuletzt eine Apologie österreichischer Herrschaft, gestützt auf eine universelle Mythologie. Und Galizien, wo vorgeblich ursprünglicher elementarer Kampf als universelles antagonistisches Prinzip wütet, hat diesen Anspruch zu demonstrieren. Beschreibt Sacher-Masoch Galizien als sowohl heterogene, widersetzliche wie mythische Urlandschaft, so begründet er jenen anderen, Franzos entgegengesetzten und ergänzenden, antiaufklärerischen Galizien-Mythos, den u.a. Alfred Döblin und Joseph Roth fortschreiben werden.

\* \* \*

In seiner frühen Reiseschilderung *Reise nach Polen* vereint Alfred Döblin zwei Traditionen galizischer Literatur: Indem er seine Reisebeschreibung – eine Suche nach den eigenen jüdischen Wurzeln, die er in den 20er Jahren unternimmt – durch die Eisenbahn strukturiert, folgt er zunächst Karl Emil Franzos. Was dieser projiziert, scheint hier erfüllt: Eine beglückte Kulturlandschaft ist von der Bahn aus zu besichtigen:

Weite Wiesen und Ackerflächen kommen. Ein Glück, im weichen Wagen allein zu sitzen, die Flächen um sich. Alles ist gemäht, es stehen Heuschöber, gelbgrüne Stoppel. Kleine geweißte Häuser tauchen auf mit schwarzen Giebeldächern, Rudel von Häuschen mit grünen Moosdächern im Sonnenschein. Welche freundlichen Bilder. Eine Baumgruppe, hochwipflig, abgeschlossen, beschützt zwei Häuschen aus Holz; Hunde springen zwischen den Stämmen. Bisweilen wird die Landschaft von Seen und Tümpeln durchsetzt. Nach einer Stunde fahre ich durch dichten Laubwald, der steht grüngelb, braun und voll. Schwärzliche Kiefer, ganz junges Laub, sitzen im

Unterlaub. Diese großen Wälder erscheinen oft und öfter, finstere Massive, unterbrochen von weiten Strecken, die nur einzelne Kiefern tragen. Auf den seltenen Feldern – der Wald wird gerodet – brennen rote Flammen und lagert roter Rauch, von Kraut, Wurzeln und Astwerk. Das Stampfen des Zuges hört sich an, als galoppiere ein Pferd über Steine.<sup>48</sup>

Eine malerische Idylle wird vorgeführt – aber zugleich Döblins Hingabe an die Ästhetik der Zugfahrt. Erhoben zum Medium ästhetischer Wahrnehmung, konstituiert und strukturiert die Eisenbahn nicht nur die Wahrnehmung, sondern ist Voraussetzung des ästhetischen Blicks. Ihre Geschwindigkeit zerlegt die wahrgenommene Landschaft in schnell abfolgende Einzelbilder, die in starken, kontrastiven Farben sich behaupten, entzündet mithin expressionistische Bildlichkeit. Im Abteil geborgen, verliert der Betrachter sich an eine intensive, halluzinatorische Landschaft, wo im ästhetischen Bann Kultur und Natur versöhnt erscheinen. Doch der im Farbenrausch, im Taumel ästhetischer Landschaftswahrnehmung gefangene Blick wendet sich zurück auf den Beobachter, als ob dieser vor dem Verlöschen bewahrt werden müsste. Jenseits der mythisch sich versteigenden, allen Unterschied einholenden Verzückung droht Fremdheit, die durch rhetorische Behauptungen bestätigt und zugleich gebannt werden sollen.

Nichts kann mich hindern, dies für eine deutsche Landschaft zu halten. Das ist die Provinz Sachsen. Ich fahre nach Norden, nach Hause. Und es hebt mich in ein freudiges Gefühl, und aufmerksam beobachte ich lange die Landschaft, erkenne sie wieder. [...] Ich sehe alles wieder. Was für eine wirre Landschaft liegt dahinten. [...] Und jetzt habe ich die Illusion fest: Es ist Erde, es ist Erde, wo gibt es polnische, russische, deutsche Erde. Es ist wahrhaftig die selbe Erde, auf der ich gewachsen bin. Was hab ich mich fremd zu fühlen. Wenn es Nacht wird, werde ich im Zug durch das Dunkel brausen, und das wird die Erde sein, und die Luft, die dann vorbeisaust, ist die von überall, von Moskau, New York, Hindustan, Berlin, und wir sind von den selben Eltern. Die Funken der Lokomotiven glühen und wirbeln in der Dämmerung. Nur ganz nahe sehe ich blattgrün an den Bäumen. Die Wälder, die nahen und fern, haben sich geschwärzt, die Felder versinken braunschwarz. Das Licht der Coupélampe, ihr Spiegelbild steht blendend in der Fensterscheibe, schwebt hell und heller über den weißlichen Himmel mit seinen finsternen Schlieren. Über eine riesige dunkle Bodenplatte fahren wir, Wege durchschneiden wir.<sup>49</sup>

Wie Sacher-Masoch beschwört Döblin ein mystisches Raumerlebnis, das – im synästhetischen Rausch – sowohl das Ich mit der Landschaft verschmilzt wie auch ideologischer Rechtfertigung bedarf, durch behaupteten Sinn erklärt und gebändigt werden muss. Das universelle Gemeinschaftserlebnis, das die gesamte Erde in galizischer Landschaft zusammenzieht, bleibt stets in Frage gestellt durch den postulierenden Charakter der eingestreuten rhetorischen Floskeln: „Was hab ich mich fremd zu fühlen?“ Döblins Landschaftswahrnehmung steht in einem permanenten Konflikt mit dem entworfenen utopischen Bild. Die Imaginationsbilder überschreiben die Wahrnehmung, interpretieren den rauschhaften Zustand als Bestätigung einer individuellen Sehnsucht. Dieser Konflikt von Wahrnehmung und utopischer Behauptung radikalisiert sich in der ekstatischen und zugleich absurden Aufzählung von New York, Moskau, Hindustan. Galizien wird behauptet als Ort aufgehobener Grenzen und überwundener Entfremdung, als umfassende Heimat. Doch wie schon bei Franzos kollidiert die Wahrnehmung mit ihrer Rechtfertigung, findet sich Galizien als absurdes Zugleich von Gegenständlichkeit und Vision, als imaginäre Landschaft. Eingebendet in die Imagination findet sich zuletzt das Ich, bestätigt in einer Landschaftswahrnehmung, die ausgelöscht im nächtlichen Dunkel nur noch den Betrachter bestehen lässt – als womöglich einzigen Garanten von Heimat.

Und nun und nun. Immer heller wird mein Lampenspiegelbild im Fenster. Über die Felder draußen fällt, huscht die breite Lichtmasse meines Wagens; die Querlinie meiner Fensterstange rinnt darüber wie ein Finger, der die Felder berührt. Und jetzt, wie ich mich erhebe. Und jetzt, wie ich mich erhebe, taucht ein ungeheurer Schatten draußen auf, mit Kopf und Mütze. Das bin ich. Ich noch einmal. Der Schatten liegt draußen auf den Wegen, fliegt gebrochen über ein Brückengeländer. Ich im Zuge und ich draußen. Ich erkenne mich. Ich gerate in eine geheimnisvolle frohe Stimmung. Oh die hellen Feuerfunken, prächtig.<sup>50</sup>

Sacher-Masochs ekstatisches Ausgeliefertsein scheint hier aller Bedrohung enthoben, gerät zu einer mystischen Heimkehr, einer Aufhebung jeder Art von begrenzter Örtlichkeit, Landschaft existiert nicht mehr als topografisch Abgegrenztes, sondern ist zunächst allgemein ‚Erde‘, um sich dann gänzlich aufzuheben, in einen Innenraum zu verwandeln – Galizien verschwindet in mystischer Ich-Erfahrung.

\* \* \*

Ironisch widersetzen sich Joseph Roths Galizien-Erzählungen zivilisatorischen wie mystischen Anstrengungen, einer festsitzenden Tradition, die galizische Landschaft ekstatisch in ihren Stellvertretern feiert. Aus überlieferten literarischen Versatzstücken kreiert Roth eine gleichsam komödiantische Landschaft, die sich grotesk dagegen sperrt, in utopischer oder weltanschaulicher Vision zu verlöschen. Galizien gerät ihm zur absichtslosen Welt, in der die Elemente der Zivilisation ihrer ursprünglichen Bedeutung enthoben, einverleibt oder zu Spielmöglichkeiten, Karikaturen werden. Es besteht jedoch nicht nur als antizivilisatorischer Entwurf oder gelassen heitere Utopie, nicht bloß als Resistenz, an der alle kulturellen Bemühungen straucheln, sondern bezeichnet eine verborgene, zu entdeckende Landschaft. Sucht Roth, 1894 im galizischen Brody geboren, die heimatlichen Landschaft zu entziffern, so gleicht seine Schreibweise einem archäologischen Verfahren, das, der Oberfläche misstrauend, die unscheinbaren aber bedeutsamen Zeichen aus dem vermeintlich leeren Tableau scharrt – gewissermaßen kindliches Nachbuchstabieren einer nebulösen, gefährlichen Chiffre. Absurd liefert die Landschaft noch jene optischen Instrumente, die dialektisch von gefährlicher Wahrnehmung, den phantasmagorischen galizischen Visionen zeugen.

Aus schwarzen Strichen auf weißer Ebene bestanden die Nadelwälder. Nebel verdeckte die Ferne und die Hügel, die Gewässer lagen gurgelnd unter dicken Fenstern, rings um die Brunnen erhoben sich Kreise aus geschliffenem, starkem, gefährlichem Glas.<sup>51</sup>

Nicht grausame Drohkulisse inszeniert Roth, noch bannt er galizische Winterlandschaft in einer Allegorie universell-tragischer Weltanschauung. Von Sacher-Masoch aber scheint die Perspektive übernommen: Wendet sich der Blick gegen den Erdboden, so wird zunächst Wahrnehmung, die als panoramatische, gerichtet auf den Horizont, sukzessiv aufgehoben schien, als vertikale, fokussierende Tiefensicht rehabilitiert, ihre Schärfe potenziert sich noch durch die Undeutlichkeit oder Verborgenheit der Landschaft. Wo Franzos angewidert „tiefes Halbasien, wo Alles Morast ist, nicht bloß die Heerstraßen im Herbst“,<sup>52</sup> konstatiert, entdeckt Roth im Schlamm das Kennzeichen, geradezu das Wesen Galiziens. Er formt die Landschaft und verkehrt zugleich ihren endlosen Horizont in eine ebenso unergründliche Tiefe, zeitliche in eine räumliche Dimension. Denn wo v.a. westeuropäische zivilisatorische Bemühungen in morastigen Erdschichten versinken, da ist Geschichte absorbiert, in der Landschaft restlos aufgehoben. Und wenn, wie Roth in seinem Zeitungsartikel *Reise durch Galizien* bemerkt, die Opfer des ersten Weltkriegs, „westeuropäische Leiber in galizischer Erde zerfallen, um sie zu düngen“, dann verwandelt Historie, gänzlich unheroisch in den organischen Zyklus eingefügt, sich sogleich in galizische Früchte, in Mais: Denn „aus faulenden Gebeinen der zerschossenen Tiroler, der Niederösterreicher, der deutschen Soldaten aus dem Reiche [blüht] der Kukuruz dieses Landes“.<sup>53</sup>

Aber galizischer Schlamm verdaut nicht nur zivilisatorische Rationalität, verbirgt und enthüllt nicht bloß abgelagerte Überreste gewalttätiger Historie, eine andere, erhabene Geschichts-Landschaft. Die grenzenlose galizische Ebene scheint nur täuschende Oberfläche einer zerklüfteten Tiefe, eines uralten und zugleich zeitlosen Raums.<sup>54</sup>

In der Ferne leuchtet der Schlamm wie schmutziges Silber. Man könnte die Straßen in der Nacht für trübe Flüsse halten, in denen sich Himmel, Mond und Sterne tausendfältig und verzerrt spiegeln wie in einem sehr schmutzigen Kristall. Zwanzig mal im Jahr schüttet man Steine in den Schlamm, ungefüge, grobe Steinblöcke, Mörtel und rostbraune Ziegel, und nennt es Schotterung. Aber der Schlamm bleibt doch am Ende siegreich, er verschlingt die Steinblöcke, den Mörtel, die Ziegel, und seine trügerische Oberfläche heuchelt glatte Ebenen, wo ganze Höhenzüge schlummern unter glucksenden Wassern, ein von Engpässen qualvoll durchfurchtes Kettengehügel.<sup>55</sup>

Unversehens erweist sich das versunkene Land als zur Geisterlandschaft ruinierte Geschichtsvision Franzos'; das gebahnte Zivilisationsprojekt, einst der utopischen Hoffnung entworfen, zeigt sich hier endgültig begraben – verschüttet werden Straßen wie Schienen. Der schmutzig-silbrig glänzende Schlamm jedoch gewinnt ästhetische Autonomie, bleibt das einzig Wirkliche, diesseits aller historischen und kulturellen Illusionen. Indem er alle fremden Ansprüche überwindet und relativiert, fungiert er als unüberwindliche und definatorische Grenze Galiziens – und erweist sich noch als ästhetische Barriere, an der imaginäre Visionen zerschellen. Er verhüllt nicht die eigentliche Landschaft, sondern bezeugt sowohl die Praxis, jene gleichmütig träge Absorption kulturellen und zivilisatorischen Wollens, als auch die verborgene Schönheit Galiziens; symbolisiert das Land wie seine Einwohner.

In seinem Romanfragment *Erdbeeren* von 1929 vermerkt Roth ein anderes galizisches Symbol, das gleichsam dem Schlamm entwachsen ist als stolze wie unscheinbare Selbstbehauptung: In Galizien

wuchsen die schönsten Erdbeeren. Sie verbargen sich nicht bescheiden, wie es sonst ihr Charakter ist. Sie stellten sich den Suchenden in den Weg. Sie zitterten auf dünnen, aber starken Stengeln. Sie warfen voll und wuchsen nicht aus Demut so tief am Boden, sondern aus Stolz. Man mußte sich bücken, um sie zu erreichen. Nach Äpfeln, Kirschen und Birnen muß man sich strecken und klettern.<sup>56</sup>

Wieder senkt sich der Blick auf die Erde, bezwungen von dieser anderen galizischen Frucht. Doch kaum bezeichnet, wird die Erdbeere sogleich mit Attributen versehen, die sie zum landschaftlichen Symbol befördern. Geradezu anthropomorphisiert, reckt sie sich selbstbewusst in den Weg, sie zu ernten, verlangt Demut,<sup>57</sup> zugleich aber verheißt sie das süße Glück des realen Galiziens. Nicht panoramatische Übersicht, die Franzos einzig angemessene Wahrnehmung schien, nicht Landschaft verdoppelnde Imagination vermöchten jenes Glück zu entdecken, das nur dem galizischen Tiefen-Blick sich enthüllt. Die Erdbeere gehört der galizischen Bildwelt an, doch verbunden mit der Erde, verkehrt sie deren unterirdischen Schrecken in eine unschuldige Idylle, diesseits teleologischer Heilsversprechen. Gänzlich zum Zeichen erstarrt, offenbart sie sich nicht zuletzt als antikes Symbol, als Nahrung des goldenen Zeitalters, so wie Ovid sie in den *Metamorphosen*<sup>58</sup> beschreibt.

Zwar drängen die Erdbeeren den Blick – im komischen Kontrast zur heroischen Weitsicht – auf den Boden, zuletzt aber erweist sich selbst die optische Wahrnehmung als unzureichend, der Augensinn wird ersetzt durch den von rationaler Sinnhierarchie herabgewürdigten – erotisierten – Geschmack. Doch die vegetativen, dem Bereich des Niedrig-Komischen angehörigen Sinne offenbaren nicht bloß das Geheimnis der Landschaft, vielmehr erlösen sie die Schrecken beladene, abgründige galizische Erde, schwimmen sie hinweg:

An den Erdbeeren klebten kleine Erdklümpchen, die man mit freiem Aug' nicht sah und die man also in den Mund steckte. Es knirschte zwischen den Zähnen, aber der Saft, der aus der Frucht rann, schwemmte die Erde weg, und das weiche Fleisch streichelte den Gaumen.<sup>59</sup>

Joseph Roth beschwört östliche Peripherie, österreichisches Grenzland, wie vor ihm Franzos und Sacher-Masoch, doch im Gegensatz zum überlieferten Pathos berichtet sein unabgeschlossener Schelmenroman von einer heiter skurrilen Welt, die beständig und endlos in sich selbst kreist, geschichtslos nur den jahreszeitlichen und organischen Zyklus kennt. Markiert von Iterativen, bedroht dieser Kreislauf sogar das epische Verfahren; lineare Narration versinkt ebenso heillos, wie alle anderen Identitätskonzepte und -geschichten. Und unversehens erweist das Fragment sich als der adäquate literarische Ausdruck einer Landschaft, unendlich in Zeit und Raum. Aber hier scheitert nicht allein die narrative Totale, sondern selbst die Wahrnehmung stößt an ihre Grenzen. Stets gerinnen Roth Landschaftsbilder zu Bedeutungszeichen; Beobachtung verwandelt sich ihm in die Lektüre eines Zeichensystems, dessen Bedeutung dennoch unsicher und geheimnisvoll bleibt. Roths Galizien zeigt sich nicht als Wahrnehmungs-, sondern als Zeichen-Landschaft, als grotesk-mystisches Sinnbild einer ursprünglichen und unergründlichen Existenz.

Zuletzt offenbart sich der Schlamm gar als narratives Prinzip, metaphorische Entsprechung einer Schreibweise, die die tradierten Bilder, die Visionen Franzos' und Sacher-Masochs integriert und aufhebt. Galizien konstituiert sich als Erzählung, untergraben von anderen Erzählungen, als Folie und Gegenstand eines modernen Schreibverfahrens, das Tradition zerstört, um sie sogleich im Witz, in narrativen Schichten aufzubewahren.



\* \* \*

Unaufhörlich kreisen Bruno Schulz' phantasmagorische Erinnerungen um die galizisch-polnische Kleinstadt, wo, gleich orientalischer Märchenlandschaft, Tatsächliches jederzeit ins Wunderbare sich verwandelt, bizarrer Spuk dem Realen auflauert. Nicht gelassene Ironie beherrscht die aufgeführte galizische Szenerie, sondern eine wahnwitzige und unendliche Recherche nach der verlorenen Kindheitswelt. Schulz' imaginative Rekonstruktionen graben sich nicht in historische Sedimente, entwerfen keine im vertikalen Doppel geschichtete Landschaft, die auf der Oberfläche vegetatives Idyll bereithält, noch sucht er nach dem unschuldigen, gegen westliche Moderne aufbewahrten Galizien. Seine Texte provozieren und verwirren sich an der dubiosen Zusammenstellung, der grotesken Amalgamierung gegensätzlicher Elemente, verfangen sich in engen Stadtgrenzen, gesprengt nur durch wuchernde Imagination. Gehört Galizien seit 1918 zu Polen, so eskalieren in der Stadt die Widersprüche, reißt sich ins Stadtbild ein disparates, unauflösliches Zugleich von polnischer Gegenwart, österreichischer Vergangenheit und modernem Kapitalismus: Diese paradoxe Kontamination historischer Wirklichkeiten erzeugt ein paradoxes, in Geschichten zerrissenes Galizien. Ungetrennt von räumlichen oder zeitlichen Distanzen, drängeln sich hier eng nebeneinander unterschiedliche Welten.

Während in der Altstadt noch immer der nächtliche illegale Handel mit seinem feierlichen Ritual betrieben wurde, hatten sich in diesem neuen Viertel alsbald die modernen, nüchternen Formen des Kommerzialisismus entwickelt. Der Pseudoamerikanismus, der dem alten und morschen Stadtboden aufgepfropft worden war, hatte hier eine üppige, wenn auch leere und farblose Vegetation des minderwertigen, armseligen Schwulsts emporschießen lassen. Man sah hier billige, miserabel gebaute Häuser, deren karikatureske Fassaden mit monströser Stukkatur aus risigem Gips beklebt waren, den alten, windschiefen Vorstadthäuschen waren hastig zusammengepfuschte Portale verpasst worden, die sich erst bei näherer Betrachtung als erbärmliche Imitation großstädtischer Anlagen entpuppten.<sup>60</sup>

Diese Kleinstadt, die ungenannt stets Drohobycz meint, wo Bruno Schulz 1892 geboren wurde und den größten Teil seines Lebens verbrachte, exemplifiziert das nun polnisch umetikettierte Galizien, prägnant sind ihr die historischen Brüche eingezeichnet.<sup>61</sup> Somit interessiert Schulz nicht die im galizischen Immergleichen dämmernde Altstadt, sondern Übergangsbereiche, Zwischenwelten, wie das fadenscheinige, halbseidene und doppelbödige Viertel um die Krokodilstraße, beschrieben in gleichnamiger Erzählung. Lauern hier verwirrende märchenhafte Zwischenräume, wuchern zweifelhafte Wirklichkeiten aus der Präsenz unterschiedlicher Gegenwarten, so wird nicht bloß beharrlich misstrauische Beobachtung, sondern Schulz' hypertrophe Imagination provoziert. Seine präzise Wahrnehmung,<sup>62</sup> wilde Inkohärenz bändigend und zugleich anstiftend, stolpert über die unpassende Realität und übersteigt sich im Traumbild. Weil nichts zu erklären ist, ereifert sich diese Genauigkeit und überzeichnet fantastisch ihren Gegenstand, dass in der Imagination passen möge, was in der Realität kollidiert, nur Talmi ist. Aus der Undurchschaubarkeit des Durchschaubaren erzeugt und reproduziert sich beständig der narrative Prozess, er bedarf notwendig der zwiespältigen unstimmmigen Realitätsbilder, selbst die fantastischen Visionen sind geprägt von andauernder Skepsis.

Kartografisch nähert der Erzähler sich diesem Viertel, doch der Stadtplan dient nicht messender Orientierung, unterwirft die Stadt nicht als Grundriss, flächiges Wegesystem, sondern verkehrt seinen Sinn: Er markiert den Ort der Verheißung, präsentiert das unerforschte Weiß als Aufhebung seines rationalen Maßes, einzige Rechtfertigung seiner Existenz und Ursprung des Erzählens.

Auf diesem Plan, der im Stil barocker Prospekte gehalten war, leuchtete die Gegend um die Krokodilstraße in dem leeren Weiß, mit dem man auf geographischen Karten üblicherweise die Umgebung der Pole kennzeichnet, der Länder, die noch unerforscht sind oder deren Existenz nicht gesichert ist.<sup>63</sup>

In Papier hat sich Sacher-Masochs Schneewüste verwandelt, die Öde unterwirft sich nicht der Karte, sondern beherrscht sie vielmehr. Die weiße Leere öffnet den städtischen Prospekt der Schulz'schen Imagination, einer Vision, die keine utopische Gegenwelt entwirft, sondern die Stadtlandschaft mythisch steigert, mit literarischen Zitaten belädt, um sie mit dem träumenden Erzähler zu verschmelzen.

Doch in der Erzählung *August* wuchert die halb imaginierte Stadt der östlichen Vorkarpathen über sich hinaus, zerrinnen ihre Grenzen: „Die Vorstadthäuser waren bis über die Fenster im üppigen Blütengewirr der kleinen Gärten versunken. Vom großen Tag vergessen, wucherte hier reichlich und still allerlei Grün, Blumen und Unkraut [...].“<sup>64</sup> Die Vorstadt gerät zur wunderbaren wie bedrohlichen Wildnis, unkenntlich einer tradierten Lektüre, die nur ein ödes, unscheinbares oder unzugängliches Galizien kennt.

Auf diesen Gartenschultern war die liederliche weibische Üppigkeit des August bis in die stillen Klüfte der mächtigen Kletten ausgeübert und hatte sich mit haarigen Blattblechen und wuchernden Zungen fleischigen Grüns breitgemacht. Dort sperrten die wulstigen Klettenungetüme ihre Glotzaugen auf, wie breit hingehockte, von den eigenen, wahnsinnig gewordenen Röcken, halb aufgefressene Weibsbilder [...]. Niemand wußte, daß gerade hier der diesjährige August seine große heidnische Orgie feierte.<sup>65</sup>

Im ekstatischen Landschaftsbild vermischen sich fantastische und vegetative Welt, sprießt die Imagination geil im metaphorischen Pflanzenbild und gebiert einen Mythos, der eine wahnsinnige, mit der Natur kopulierenden heidnischen Muttergottheit beschwört, als exaltiertes Sinnbild weniger Galiziens als vielmehr des befruchtenden und fruchtbaren Imaginations- und Schreibprozesses.

Die halbnackte Irre richtet sich langsam auf und steht da, wie eine heidnische Gottheit auf kurzen Kinderbeinen, und ihrem zorngeschwellten Hals, dem vor Wut dunkelrot angelaufenen Gesicht, worauf die Arabesken der geschwollen Adern wie barbarische Malerei erblüht sind, entreißt sich ein tierisches Gebrüll [...], stößt in wilder Konvulsion ihre fleischige Scham zornig und hitzig gegen den Stamm des Holunders, der unter der Zudringlichkeit dieser hemmunglosen Entflammtheit leise knarrt, vom ganzen armseligen Chor zu widernatürlicher, heidnischer Fruchtbarkeit verdammt.<sup>66</sup>

Hier scheint der organische Zyklus, den Roth galizischer Landschaft als gleichmütiges Gesetz verschrieb, eruptiv zur orgiastischen Gewalt gesteigert, die rhythmischen Prinzipien von Wachsen und Vergehen in einen sexuellen Akt getrieben, der keine Wiederholung kennt, nur absolute Synchronie, den einen Höhepunkt. Aber Schulz' anthropomorphe Beschreibung der Pflanzenwelt, jene schier mythische Ununterscheidbarkeit vegetativer und menschlicher Bereiche, unterwirft den Gegenstand der Sprache, die v.a. sich selbst bezeugt als Medium einer entgrenzten, mit umfassender Lektüre verbündeten, aus Zitaten schöpferisch wuchernden literarischen Welt. Galizien als politischer, österreichischer und weltanschaulicher Mythos verschwindet sukzessiv hinter den üppig ausschlagenden sprachlichen Zeichen; zuletzt verselbstständigt sich das Beschreibungssystem zum privaten Kosmos, wo unterschiedslos Beobachtung, Imagination und angelesene Mythen verschmelzen, das zugleich sich nicht sowohl realer Landschaft einschreibt, sondern als imaginativer wie temporärer Akt besteht. Schulz herrscht über seine Welt und verfängt sich gleichzeitig in ihr; seine beständige Skepsis, die im grotesken Konglomerat der Zeichen, im demonstrativ unstimmgigen, unaufgelösten Bild sich zeigt, schafft Distanz und garantiert den ewigen Fortlauf der Erzählung. Das Schulz'sche Erzählen gründet im brüchigen Galizien und erschafft es zugleich; der galizische Zwiespalt, den Franzos, Sacher-Masoch und noch Roth bearbeiteten, weitet sich hier zum schöpferischen Universum, zur imaginären, redundanten Sprachwelt, wo biografische Rekonstruktion, individuelle Mythen und Bilder, Lektüre wie Beobachtung sich einzig zur literarisch konstituierten und ewig zweifelhaften Schulz'schen Identität verdichten.

\* \* \*

Dem ukrainischen Schriftsteller Juri Andruchowytch jedoch dienen jene grotesken Bilder als Beschreibungsmuster einer rettungslos verlorenen Landschaft. Ihm ersteht die paradoxe Schulz'sche Bilderwelt wieder, das unstimmgig zusammengesetzte Städtchen, der seinem Vogelwahnsinn ergebene Vater<sup>67</sup> und exemplarische Galizier, nur um – dem Spott preisgegeben – von der Vergeblichkeit aller Wiederbelebung zu künden, nur um die galizischen Gespenster endlich zu begraben.

In dieser kleinstädtischen Welt der Häuser und Hinterhöfe bin ich aufgewachsen, zwischen Veranden und Mansarden, die vor gut hundert Jahren modern waren. Ja,

genau vor hundert Jahren – es handelt sich ja um das vorige *fin de siècle*, die Zeitenwende, die man in der Provinz gemeinhin als nicht so dämonisch empfand wie etwa in Wien. Zur Zeit meiner Geburt lag diese Welt schon größtenteils in Trümmern, somit kann ich mich nicht an das Ganze erinnern, ich erinnere mich aber noch gut an jene seltsam gebeugten alten Männer und Frauen, die im galizischen Dialekt fluchten und lateinische Sprüche aus dem Gymnasium auswendig hersagen konnten und sich noch in den Jahren Chruschtschows und der *Beatles* so kleideten, als wären sie gerade aus der Tür getreten, um den Erzherzog Franz Ferdinand zu begrüßen. [...]

Es schien, als hätten sie sich in einem Geheimbund zusammengeschlossen, so einem esoterischen kaiserlich-königlich Klub „Bruno Schulz“, obgleich ihre Konspiration viel zu auffällig war, sie kam so offen und hilflos daher und erwies sich als völlig dysfunktional, genau wie ihre lateinischen Sprüche. Als Kind liebte ich es, sie zu belauern, ihre Vogelmimik zu beobachten. Oder ihre Art zu sprechen nachzuäffen, all diese Tonverzerrungen, phonetischen Verrenkungen, lexikalischen Kuriosa. Ich mochte sie nicht besonders, wahrscheinlich, weil ich spürte, wie der Tod in ihrem Organismus überhand nahm; das stieß mich ab. Später tauchten sie in meinen Alpträumen auf, mit Säcken und Stöcken, mit ihrem Altersgeruch.

Doch jetzt habe ich mich zu sehr von diesen Gespenstern hinreißen lassen.“<sup>68</sup>

**PD Dr. Roman Lach** (geb. 1969), bis Nov. 2010 wiss. Assi. an der TU Berlin, seit 15. November 2010 an der TU Braunschweig; Dissertation an der TU Berlin 2001 mit *Characters in Motion – Einbildungskraft und Identität in der empfindsamen Komödie der Spätaufklärung* (erschieden bei Winter 2005); Habilitation an der TU Braunschweig 2010 im Rahmen des Projekts *Kulturgeschichte des Liebesbriefs* an der TU Braunschweig zu *Der maskierte Eros – Rituale der Literaturliebe in Liebesbriefwechseln des realistischen Zeitalters: Otto von Bismarck und Johanna von Puttkamer, Leopold von Sacher-Masoch und Aurora Rümelin sowie Emilie Mataja, Adalbert und Amalia Stifter, Ernst Haeckel und Frida von Uslar Gleichen*. Forschungsschwerpunkte u.a. europäische Komödie im 18. Jahrhundert. Liebesbriefkultur im 19. Jahrhundert, historischer Roman und Realismuskonzepte im 19. Jahrhundert

Kontakt: roman.lach@posteo.de

**Dr. Thomas Markwart** (geb. 1967), Dissertation an der TU Berlin 2002 mit *Die theatralische Moderne. Peter Altenberg, Karl Kraus, Franz Blei und Robert Musil in Wien* (erschieden Hamburg 2004); Lehrbeauftragter am Institut für Literaturwissenschaft und am Institut für historische Urbanistik der TU Berlin. Mitarbeit an *Theorie der modernen Lyrik*, hg. von Norbert Miller und Harald Hartung, München 2003, Mitarbeit an Redaktion und Kommentierung der Edition *Wilhelm Heintze: Aufzeichnungen. Der Frankfurter Nachlass*, hg. von Markus Bernauer, Norbert Miller u.a., München 2003/04. Forschungsprojekt: *Literarische Repräsentationen deutsch-jüdischer Identität im 19. Jahrhundert*.

Kontakt: thomas.markwart@gmx.de

### Anmerkungen

- 1 Seit ihrer ästhetischen und philosophischen Entdeckung als Alpen- und Freiheitslandschaft gilt die Schweiz als exemplarisches Muster moderner Landschaftskonstitution. Stets sieht sie sich konfrontiert mit touristischen, politischen, ästhetischen Abbildern und entsprechenden Erwartungen. Cf. Hentschel, Uwe: *Mythos Schweiz. Zum deutschen Philhelvetismus zwischen 1700 und 1850*. Tübingen: Niemeyer 2002, weiters Josef Nadler, Hugo von Hofmannsthal oder Johannes Bobrowskis Sarmatien, das auch Jurko Prochasko, Galiziens Grenzen erweiternd, als mythische Topografie und politische Vision beschwört. Zur Raumtheorie allgemein cf. die Übersichtsarbeit von Dünne, Jörg: *Forschungsüberblick „Raumtheorie“*. In: [www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf](http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf), aufgerufen am 01.12.2010 sowie Ders./Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie: Grundlagen aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, pp 19-43.
- 2 Cf. insbes. Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Salzburg: Müller 1966. Dagegen Gauß, Karl-Markus: *Ins unentdeckte Österreich 1998*. Auch der kritische Aufsatzband, Plener, Peter/Zalán, Péter (Hg.): *„[...] als hätte die Erde ein wenig die Lippen geöffnet [...]“ – Topoi der Heimat und Identität*. Budapest: ELTE Germanist. Inst. 1997 sowie Wodak, Ruth (Hg.): *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.
- 3 Die bemerkenswertesten unter ihnen sind Andrzej Stasiuk mit seinem sentimental, galizische Gegenwart und Kindheitserinnerung verschmelzenden Reise-Roman: Stasiuk, Andrzej: *Die Welt hinter Dukla*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000; und Juri Andruchowitsch mit seiner postmodernen Geschichtssatire: Andruchowitsch, Juri: *Die zwölf Ringe*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005.
- 4 Andruchowitsch, Juri: *Das letzte Territorium*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, p. 34. Lwiv, Lemberg, bezeichnet die alte Hauptstadt Galiziens.
- 5 Stasiuk, Andrzej: *Logbuch*. In: Andruchowitsch, Juri/Stasiuk, Andrzej: *Mein Europa. Zwei Essays über das sogenannte Mitteleuropa*. Übers. v. Sofia Onufriv u. Martin Pollack. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, pp. 75-145, hier p. 79.
- 6 Landmann, Salscia: *Mein Galizien. Das Land hinter den Karpaten*. München: Herbig 1995; Martin Pollack: *Nach Galizien. Von Chassiden, Huzulen, Polen und Ruthenen. Eine imaginäre Reise durch die verschwundene Welt Ostgaliziens und der Bukowina*. Wien: Brandstätter 1994.
- 7 Roth, Joseph: *Erdbeeren*. In: Ders.: *Werke 4. Romane und Erzählungen 1916–1929*. Hg. v. Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, pp. 1008-1036, hier p. 1008.
- 8 Andruchowitsch 2003, p. 34, bezeichnet diese Vision als Mythos, dem er skeptisch begegnet: „Die idyllische und schmerzlose Überlagerung von Kulturen ist ein Mythos, und ich bin nicht sicher, ob dieser Mythos nicht schädlich ist.“
- 9 Prochasko, Jurko: *Die Sarmatische Zivilisation*. In: Pollack, Martin (Hg.): *Sarmatische Landschaften. Nachrichten aus Litauen, Belarus, der Ukraine, Polen und Deutschland*. Frankfurt/M.: S. Fischer 2005, pp. 233-248, hier p. 236.
- 10 Franzos, Karl Emil: *Einleitung*. In: Ders.: *Aus Halb-Asien. Kulturbilder aus Galizien, Südrussland, der Bukowina und Rumänien*. Stuttgart, Berlin: Cotta <sup>6</sup>1927, Bd. 1, p. XIII.
- 11 Das kartografische Dispositiv gleicht dem Franzos'schen Verfahren. Der Kartograf oder Landvermesser betrachtet die Landschaft nicht, wie Stockhammer, Robert: *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*. München: Fink 2007, p. 35f. bemerkt: „Denn der Landvermesser sieht von allem ab außer von demjenigen, was er durch das Fadenkreuz absieht. Obwohl er sich im Gelände bewegt, steht er durchaus dem Kartographen nahe, der mit dem Rücken zum Fenster sitzt.“ Franzos' aufklärerisches Programm dient als Perspektiv, gleichsam als Fadenkreuz, Landschaft zu erschließen und im zivilisatorischen Zeichen aufzuheben.
- 12 Nippel, Wilfried: *Griechen, Barbaren und „Wilde“*. Alte Geschichte und Sozialanthropologie. Frankfurt/M.: Fischer 1990, sowie Borst, Arno: *Barbaren, Geschichte eines europäischen Schlagworts*. In: Ders.: *Barbaren, Ketzler und Artisten. Welten des Mittelalters*. München, Zürich: Piper 1990, pp. 19-31.
- 13 Franzos <sup>6</sup>1927, p. XVf.
- 14 Franzos, Karl Emil: *Mein Erstlingswerk: Die Juden von Barnow*. In: Ders.: *Kritik und Dichtung*. Hg. v. Fred Sommer. New York, Berlin, Bern, et al.: Peter Lang 1992, p. 136.
- 15 Cf. Ansell, Oskar: *Zweigeist – Karl Emil Franzos*. Potsdam: Dt. Kulturforum 2005.
- 16 Cf. auch Lützel, Paul Michael (Hg.): *Der postkoloniale Blick. Deutsche Schriftsteller berichten aus der dritten Welt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, sowie: Ders.: *Die Schriftsteller und Europa von der Romantik bis zur Gegenwart*. München: Nomos 1992.
- 17 Franzos <sup>6</sup>1927, p. XIX.
- 18 „Mit Ebenen kann ich nicht viel anfangen. Die Hauptbeschäftigung dort besteht darin, den Horizont zu beobachten. Der Blick ruht keinen Moment aus, irrt ständig umher und findet bei einer entsprechend weiten Perspektive keinen festen Koordinaten und Bezugspunkte. Was bedeutet schon ein einzelner Baum?“ Stasiuk 2004, p. 82.
- 19 Franzos, Karl Emil: *Leib Weihnachtskuchen und sein Kind*. In: Ders.: *Galizische Erzählungen*. Berlin, Weimar: Aufbau 1980, p. 96.
- 20 Ders.: *Von Wien nach Czernowitz*. In: Ders.: *Aus Halb-Asien*. Bd. 2. Stuttgart, Berlin: Cotta 1927, p. 198.
- 21 Cf. auch Koschorke, Albrecht: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
- 22 Prochasko, Jurko: *Westukraine – die Entgleisung aus der Moderne*. In: Ders./Prochasko, Taras/Blaszczuk, Magdalena: *Galizien-Bukowina-Express. Eine Geschichte der Eisenbahn am Rande Europas*. Hg. v. Alfred Pranzel. Wien: Turia + Kant 2007, p. 88f. Der ukrainische Essayist und Übersetzer Jurko Prochasko fährt jene Eisenbahnstrecke nach, welche Franzos noch als teleologisch, als zivilisatorisches Versprechen galt.
- 23 Schievelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Zeit und Raum im 19. Jahrhundert*. München, Wien: Hanser 1977, p. 61.
- 24 Selbst in Franzos' Landschaftsbeschreibungen, die nicht Steppe, sondern die Waldkarpaten zu veranschaulichen suchen, geht konventionell romantisches Naturempfinden ein eigentümliches Bündnis mit zivilisatorischem Anspruch ein.

„Darum bog ich auch bald von der staubigen Straße ab und folgte den Nebenwegen, die mir beliebten, und dann dem Bette eines raschen, klaren Flusses. Aufwärts stieg ich und sah zu, wie mir die Wasser entgegenschäumten, und

lauschte ich recht in das Gischen und Brausen, so verstand ich, was sie riefen: Empor! Empor!, und dazwischen murmelten die sanfteren Wellen am Uferrand: Schön ist's oben, o wie schön! Mit keinem anderen Glücklichen dieser Erde hätte ich tauschen mögen, da ich meinen Stecken weitersetzte.

Der Fluß kam von Westen her, und so ging ich westwärts. Von diesem Führer geleitet, kam ich nach wenigen Stunden in ein Dorf.“ Franzos, Karl Emil: *Der Stumme*. In: Franzos 1980, p. 5.

Nicht die unbeschreibliche Steppe, der erst die Eisenbahn Zeichenlinien einprägt, sondern die gebirgige, abwechslungsreiche Landschaft der Waldkarpathen demonstriert Franzos' Landschaftsauffassung: Erscheint ihm Landschaft nur als Weg, als lineare Strecke gerechtfertigt, so tritt der hier beschriebene Genuss nicht als enthusiastische Feier des Sublimen und Überwältigenden auf, ist keinesfalls Hingabe an die Landschaft, sondern bezeugt die rationale und aufklärerische Freude an Orientierung und Fortschritt. Allein in der Zivilisation muss Natur ihre Erfüllung finden, und versöhnt scheinen Natur und Kultur in der kartografischen Idylle Franzos'.

- 25 Franzos 1927, p. 213f.
- 26 de Battaglia, Otto Forst: *Zwischeneuropa. Von der Ostsee bis zur Adria. Teil I. Polen, Tschechoslowakei, Ungarn*. Frankfurt/M.: Verlag der Frankfurter Hefte 1954.
- 27 Strohmaier, Alexandra: „Barnow in Halb-Asien“. Zur Konstruktion des Raumes in den Texten von Karl Emil Franzos. In: Ernst, Petra (Hg.): *Karl Emil Franzos. Schriftsteller zwischen den Kulturen*. Innsbruck, Wien, Bozen: Studien-Verlag 2007, pp. 11-36, hier p. 18. Franzos behauptet durchaus die Fremdheit Galiziens, romantisch feiert er die naturwüchsige Kraft ihrer Einwohner. Das Andere ist für Franzos, wie Strohmaier meint, nicht nur das „Un-Heim-liche“, das es auszugrenzen gilt, sondern eigentlicher Anlass seines Schreibens, unaufhörliche Subjektivierung. Cf. dagegen Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg 2000. Auf der Grenze zwischen Inklusion und Exklusion lazierend, demonstriert Franzos weniger die scheiternde Ausgrenzung des Fremden, sondern mehr noch den Konflikt als subjektives Verfahren permanenter Selbst-Erkenntnis.
- 28 Galizien kann auch als Dispositiv beschrieben werden. „Ohne jegliche Begründung im Sein realisiert“, schließen Dispositive immer einen Subjektivierungsprozess ein, da sie ihr Subjekt selbst hervorbringen müssen“. Agamben, Giorgio: *Was ist ein Dispositiv?* Zürich, Berlin: diaphanes 2008, p. 23f.
- 29 Cf. ausführlich Deleuze, Gilles: *Sacher-Masoch und der Masochismus*. In: Sacher-Masoch, Leopold v.: *Venus im Pelz*. Frankfurt/M.: Insel 1980, pp. 163-281. Deleuze beschreibt den Masochismus bekanntermaßen als Vertragsverhältnis.
- 30 Biografisches cf. Farin, Michael (Hg.): *Leopold von Sacher-Masoch. Materialien zu Leben und Werk*. Bonn: Bouvier 1987.
- 31 Sacher-Masochs Erzählperspektive erinnert an Ivan Turgenevs Erzählungen *Aufzeichnungen eines Jägers*, die sich eines kultivierten Jägers in interner Fokalisierung bedienen, um die russische Welt der leibeigenen Bauern zu beschreiben.
- 32 Sacher-Masoch, Leopold v.: *Der Kapitulant*. In: Ders.: *Mondnacht. Erzählungen aus Galizien*. Berlin: Rütten & Loening 1991, p. 85.
- 33 *Ibid.*, p. 83.
- 34 *Ibid.*
- 35 *Ibid.*, p. 85f.
- 36 Cf. Steiner, Uwe: *Farbe als Lehre – Farbe als Fetisch – Farbe als Passion. Die Farbe Weiß von Goethe über Stifter bis zu Handke*. In: *Artheon. Mitteilungen der Gesellschaft für Gegenwartskunst und Kirche* (11. September 1999), pp. 3-11.
- 37 Sacher-Masoch 1991, p. 88.
- 38 Schopenhauer, Arthur: *Metaphysik des Schönen*. München: Piper 1985, p. 54.
- 39 *Ibid.*, p. 54f.
- 40 Die halb ironisch evozierten „riesige[n] Mammuths“ wiederholen geisterhaft das Franzos'sche Bild vom russischen Reisenden als Mammuth aus der Erzählung *Von Wien nach Czernowitz*, versenken es gleichsam in die urchimlichen Schichten Galiziens als *objektiven* Bestand. Cf. Franzos 1927, Bd. 2, p. 200. „Ein Großgrundbesitzer aus Südrubland, der wie ein dickes Mammut nach Marienbad gegangen und wie ein dünneres Mammut zurückkehrt.“
- 41 „Doch hier ist nun alles Überredung und Erziehung.“ Da ist „ein Opfer, das seinen Henker sucht, das ihn zu diesem Zweck erst bilden und überzeugen muß, um einen Bund für das allersonderbarste Unterfangen mit ihm eingehen zu können.“ Gilles Deleuze beschreibt jene Sacher-Masoch'sche Dialektik, die eben nicht nur das masochistische Verhältnis von Sklave und Herrin bestimmt, sondern auch die Einrichtung des Naturbildes. Denn Sacher-Masoch diktiert der Natur sein Programm. Deleuze 1997, p. 176.
- 42 Die zeitgenössische Kritik stört sich nicht sowohl prüde an der Unmoral als vielmehr am vermeintlichen Nihilismus Sacher-Masochs. Cf. Thaler, Karl v.: *Nihilismus in Deutschland [1870]*. In: Farin, Michael (Hg.): *Leopold von Sacher-Masoch. Materialien zu Leben und Werk*. Bonn: Bouvier 1987, pp. 43-51.
- 43 „'Kapitulant' bezeichnet einen Soldaten, „der freiwillig eine doppelte oder dreifache Dienstzeit – in Österreich Kapitulation genannt – ausgedient hat“. Sacher-Masoch 1991, p. 90.
- 44 Dass Sacher-Masochs Erzählungen sich in Frankreich Ende des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreuen, mag sich durch Sacher-Masochs Vorliebe für groteske Figurenzeichnung und universelle Antagonismen erklären. Deutlich scheint eine Affinität zu Baudelaires Konzept eines karikaturesken Subjekts, dessen Deformierung – zugleich Ausdruck und Ursache seines Stolzes – sein Anderssein bezeichnet.
- 45 Sacher-Masoch 1991, p. 93f.
- 46 *Ibid.*, p. 93.
- 47 Cf. Kaufmann, Kai: *Slawische Exotik und Habsburger Mythos*. Leopold von Sacher-Masochs Galizische Erzählungen. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 52/1 (2002), pp. 175-190, bes. p. 186.
- 48 Döblin, Alfred: *Reise in Polen*. München: dtv 1987, p. 181.
- 49 *Ibid.*, pp. 181-183.
- 50 *Ibid.*
- 51 Roth 1989, p. 1031f.
- 52 Franzos 1927. p. 198.



- 53 Roth, Joseph: Reise durch Galizien. In: Ders.: Werke 2. Das journalistische Werk 1924–1928. Hg. v. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990, p. 281.
- 54 In Gregor von Rezzori Fantasieland „Maghrebinien“, in dem sich Züge seiner galizischen Heimat vermischen mit denen anderer an Europa grenzender Länder, wird Roths Schlammotiv aufgegriffen, aber zugleich zu einem burlesken Capriccio „östlicher“ Stereotypen zugespitzt: „Die Kultur des Landes ist alt. Vor einigen Jahren, zum Beispiel, beschloss man, die wichtigste Verkehrsader der Hauptstadt Metropolsk, genannt die Kalea Pungaschilor (das ist: die Straße der Taschendiebe) zu pflastern. Arbeiterkolonnen räumten den Schlamm beiseite. Dabei stellte sich heraus, dass diese Straße bereits früher einmal gepflastert gewesen war. Rezzori, Gregor v.: Maghrebinische Geschichten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1953, p. 9.
- 55 Roth 1990, p. 283.
- 56 Erdbeeren, p. 1011.
- 57 Der Masochismus erscheint hier als Witz, Demut kennzeichnet die Roth'sche Wahrnehmung, großspurigen utopischen Visionen sich verweigern.
- 58 Ovid: Metamorphosen. I, 101ff.
- 59 Roth 1989, p. 1011f.
- 60 Schulz, Bruno: Die Krokodilstraße. In: Ders.: Die Zimtläden. Übers. v. Doreen Daume. Hanser: München 2008, p. 131f.
- 61 Cf. Ficowski, Jerzy: Bruno Schulz. 1892–1942. Ein Künstlerleben in Galizien. München: Hanser 2008.
- 62 Dass Schulz' Sprache nicht aus expressionistischem Rausch, vielmehr aus pointierter Beobachtung rührt, hat erst Doreen Daumes Neuübersetzung der *Zimtläden* ins Deutsche erkennen lassen.
- 63 Schulz 2008, p. 130.
- 64 Ibid., p. 13f.
- 65 Ibid., p. 14f.
- 66 Ibid., p. 16f.
- 67 In der Erzählung *Die Vögel* rettet sich der Vater des Erzählers vor der betrüblich verfallenen Welt in die Imagination, sich in einen Vogel zu verwandeln: „Zu jeder Tageszeit konnte man ihn sehen, wie er, zuoberst auf der Leiter hockend, sich an der Zimmerdecke, an den Gardinenstangen über den Oberlichtern, an den Kugeln und Ketten der Hängelampen zu schaffen machte. Nach Art der Maler benutzte er die Leiter wie riesige Stelzen und fühlte sich wohl in der Vogelperspektive, in der Nähe des gemalten Himmels, der Arabesken und Vögel an der Zimmerdecke [...] Entsetzt versuchte mein Vater, sich armschwingend zusammen mit der Vogelschar in die Lüfte zu erheben.“ In: Schulz 2008, p. 41 u. p. 49.
- 68 Andruchowitsch, Jury: Mittelöstliches Memento. In: Andruchowitsch/Stasiuk 2004, pp. 9-11.

