

Attila Bombitz ✓

RECYCLING

ZU ROBERT MENASSES *TRILOGIE DER ENTGEISTERUNG*

Robert Menasse entlehnt die poetischen Grundbegriffe seiner ersten Romane im Grunde genommen Hegel (sinnliche Gewissheit), Georg Lukács (selige Zeiten bzw. brüchige Welt) und Niki Lauda (Schubumkehr). Damit übt er hartnäckige Kritik an den Totalitätssehnsüchten des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Der Geist, der die Welt noch verbessern will, verwandelt seinen Glauben in bittere Diskurse. Grund dafür ist, dass die Welt erkennt: Sie muss sich verändern, kann es aber nicht. Die geistige Arbeit der Menschheit also ist ein purer Skandal. Menasse vertritt da die philosophische These über die Totalität der Weltganzheit – frei nach Hegel und Lukács –, und er demonstriert sein Weltmodell nach Lauda in Form einer lockeren Romantrilogie, die gleichzeitig eine Travestie des an Richtungslosigkeit zerfallenen Subjekts bietet. Gibt es noch philosophische Literatur? Kann sie überhaupt noch gültig sein? Menasse spielt auf einem weiten Feld: Das philosophische Werk, das in seiner *Trilogie der Entgeisterung* immer wieder thematisiert wird, bekommt eine konkrete Form. Er schafft keine Thesenliteratur, er illustriert seine Romane nicht mit philosophischen Hintergedanken; sein Thema ist nicht die Verbesserung der Welt. Menasse nimmt die alte Tradition des Erzählens und dessen Formen wieder auf. Er ist jenseits der Metafiktionalität wieder handlungsorientiert, die Gattung ist der gutbekannte Familien- und Bildungsroman. Menasse simuliert die alte Ordnung: Er hält Hegels *Die Phänomenologie des Geistes* in den Händen, er liest thesenhaft das Inhaltsverzeichnis von hinten nach vorne, er wiederholt dabei auch die Hegelschen Thesen des jungen Lukács, und mit dem technischen Fachbegriff ‚Schubumkehr‘ verweist er auf die Anomalien des Weltzustandes. Seine Protagonisten können noch einmal ein Leben führen wie einst die Figuren von Marcel Proust, Thomas Mann oder Heimito von Doderer, nur tun sie das bereits vor den Kulissen seiner „entgeisterten“ Romanwelt. Warum könnte man nicht gleich mit der möglichen Fortsetzung von Hegel auch ein drittes Mal in Form einer Trilogie spielen? Mittels ironischer Neuaufnahme der Widerspiegelungstheorie von Lukács und des bürgerlichen Epos? Mit Niki Lauda wird die Welt auf den Kopf gestellt: Alles ist zitierbar, das sind die Erfahrungen der brüchigen Welt, und dazwischen zeigt sich fokussiert der totale Zerfall des Subjekts. Deshalb können wir auf den letzten Seiten der Trilogie (des Romans *Schubumkehr*) nur über leere Lichteffekte einer Videokassette lesen: Das Ich hat sich inzwischen aufgelöst. Es gibt niemanden mehr, der zu sehen ist, aber auch niemanden, der sehen könnte. Der Grund für die Auslöschung des Subjekts ist in der sogenannten pseudo-philosophischen Entgeisterung zu suchen. Es wird noch immer das Ganze beansprucht, die Welt erlebt aber die letzten wahnsinnigen Stadien einer negativen Entwicklungsgeschichte, die globale Züge trägt.

Hegels idealistische Ansichten über die Entstehungsform des absoluten Geistes führen als Zitate bei Menasse zu einem „Satyrspiel“.¹ Ob wir an der neuen Jahrhundertbzw. Jahrtausendwende überhaupt noch von einem Glauben an die Geschichte, an ihre Sinngebung und inhaltliche Zielrichtung sprechen können, ist mehr als zweifelhaft. Hegels ‚Recycling‘ artikuliert sich da aber nicht im Sinne des postmodernen Nihilismus: Menasse beginnt sein totalistisches Erzählen immer wieder, seine Geschichten können einfach nie zu Ende gehen. Der sogenannte Anfang setzt die Fortsetzung voraus, ‚the show must go on‘ – und zwar auch ohne Sinn, nach den neuen Konditionen des Weltzustandes. Oder wie sich Leo Singer am Ende des Romans *Selige Zeiten, brüchige Welt* verabschiedet und damit direkt auf eine mögliche Fortsetzung hinweist: „Leo ging. Ein starker Wind kam auf. Solange Menschen Engel brauchen für ihre Gräber, dachte Leo, ist die Geschichte nicht zu Ende. Nicht zu Ende.“² Die Prophezeiungen über die Apokalypse des Geistes wie über den absoluten Geist sind für die Welt unrezipierbar. Die Welt ist an sich, wie es geschrieben steht, aber davon nimmt sie keine Notiz. Die Welt ist kein Objekt.

Leo betrachtete die dicken Bücher auf seinem Schreibtisch. Was haben sie verändert? Nichts. Was haben sie bewirkt? Nichts. Nicht einmal, daß ich diese Arbeiten lese. Und wie viele haben jahrelang gearbeitet, deren Arbeiten ich nicht einmal kenne? Was haben sie bewirkt mit ihrem jahrelangen fleißigen Arbeiten? Nichts, nicht einmal, daß ich ihre Namen kenne, oft nicht einmal eine Professur an irgendeinem Philosophischen Institut.³

In der Romantrilogie wird die Originalität in ein ironisches Licht gerückt und der ganze theoretische Systemaufbau in Frage gestellt. Die Theorie und ihre misslungene Praxis bilden den Hintergrund, vor dem das Leben der Figuren auch Zitat ist; Zitat ist die Welt, Zitat ist der Roman. Alles ist eine Frage der Geschichte und der Redeweise: Kann noch etwas Neues gesagt, geschaffen werden? Mit der biblischen Paraphrase „Am Anfang war die Kopie“ wird die postmoderne Zitiertechnik übertrieben: Das fiktive Werk der Trilogie über die *Phänomenologie der Entgeisterung* erscheint dennoch als ein wirkliches Werk unserer Wirklichkeit. Die klassische Trilogie wird um eine Studie ergänzt und verwandelt sich somit in eine Tetralogie. Robert Menasse verleiht seinem Protagonisten programmatisch ein reales Leben, schreibt eine Biographie für ihn und publiziert selbst dessen endphilosophisches Werk nach Hegel: *Die Phänomenologie der Entgeisterung* in der Zeitschrift *manuskripte* (111/1991).

Die subjektive Sehnsucht nach dem Systemaufbau entspricht dem objektivierten „Entgeisterungs“-Wollen. Leo Singer, der selbsterwählte Philosoph und Hegel-Nachahmer, versucht diese ideenlosen Ideen wenigstens in seiner Lebensführung zu legitimieren. Menasses erster Roman *Sinnliche Gewissheit* (1988) mit seinen textimmanenten und metafikcionalen Aussagen ist als Einführung, als Vorstadium zum totalen Roman

¹ Vgl. Engler, Jürgen: Geist und Leben – spiegelverkehrt. In: neue deutsche literatur 7 (1992), S. 155–158, hier S. 157.

² Menasse, Robert: *Selige Zeiten, brüchige Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1997, S. 374.

³ Ebd., S. 180–181.

zu betrachten. Doch *Sinnliche Gewissheit* ist zugleich eine Art Endstadium, und auch der noch nicht angekommene Roman Gilanian muss bereits da ankommen: Der Protagonist des ersten Romans namens Roman Gilanian berichtet als deutschsprachiger Lektor an der Universität Sao Paulo in erster Person Singular über sein alltägliches, gelangweiltes Leben. Er hat bereits den Dokortitel erworben, und trotz der stark begrenzten geistigen Arbeitsmöglichkeiten in seiner österreichischen Heimat will er seine intellektuelle Tätigkeit fortsetzen, er nimmt also die ihm angebotene Lektoratsstelle am germanistischen Lehrstuhl in Brasilien an. Zwar birgt die biographische Lesart viele Gefahren in sich, es ist aber bekannt, dass die Lebensgeschichte von Roman Gilanian im Roman viele Ähnlichkeiten mit der des Autors aufweist: Menasse unterrichtete ebenfalls jahrelang in Sao Paulo. Der Chronotopos ‚Brasilien‘ ist also nicht ganz erfunden. Wichtiger sind die stereotypenfreie und realistische Darstellung der brasilianischen Lebenswelt, das reflektierte Spiel mit brasilianisch-portugiesischen Wortwendungen, die auch einen „brasilianische[n] Autor“ aus Menasse machen könnten.⁴ Roman monologisiert über diese „fremden“ Phänomene in grammatisch-kausalen Übungssätzen und erlebt dabei sein sinnliches Gewissheitsstadium. Er leidet unter dem uninteressierten Nichtstun und dem subjektlosen Dasein, das aber in kultischer Irritation auf ständige Erfüllung wartet. Die Handlung spannt sich im Wechsel von Frauennamen und Lokalen, Sex und Onanieren, G’schichtl-Erzählen. Die inneren Monologe enthalten Leidenstraden über die Hindernisse des absoluten Geistes, systemkritische Aussagen über die Kriterien des Romanschreibens, autopoetische Reflexionen über den Mystifizierungszwang der Zufälle. Brasilien als Welt erscheint im Roman ohne Karneval- und Fußballbezüge, in der minderheitsartigen Symbiose ehemaliger österreichischer Flüchtlinge jüdischer Abstammung und Ex-Nazis wird ein neues, postmodernes Österreich in Brasilien kreiert. „Brasilien (als Zuflucht- und Einwanderungsland) ist dennoch nicht zufällig der Ort des Romaneschehens, denn hier ist es den Deutschsprachigen, vor allem den Österreichern möglich, sich wie daheim zu fühlen“⁵ – und zwar dadurch, dass die ideologischen und moralischen Oppositionen sich in dem „verösterreicherten“ Brasilien auflösen. Roman, der Protagonist, findet in der Beschäftigung mit seinem Romanentwurf die Möglichkeit des Auswegs aus dieser existenziellen Sackgasse:

Doch die natürliche Vorstellung, daß ehe ich mich an die Arbeit begeben, ich mich zuerst über das *Wie* verständigt haben mußte, hatte eine chaotische Vorstellung vom Ganzen und Furcht vor dem Scheitern in mir bewirkt. Jeder Gedanke, den ich hatte, jede Idee, die ich notierte, vermehrte nur den Wust der Einzelheiten, in denen ich keine Ordnung erblicken konnte.⁶

⁴ Pfersmann, Andreas: Der Weltgeist zu Besuch im Brasilien Robert Menasses. In: Die Welt erscheint unverbesserlich. Zu Robert Menasses *Trilogie der Entgeisterung*. Hg. von Dieter Stolz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1997, S. 252–263, hier S. 253.

⁵ Beckermann, Thomas: Versuch, die Auslöschung eines Bildes zu beschreiben. In: Stolz 1997, S. 79–101, hier S. 80.

⁶ Menasse, Robert: *Sinnliche Gewissheit*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1988, S. 239.

Romans Lieblingsfigur in seiner Lebenswelt ist Leo Singer, der in der Bar Esperança (in der Bar jeder Hoffnung) seine Lehre über die sinnliche Gewissheit propagiert. Leo Singer dient ihm als Muster für seinen Roman, in dem die Schicksalsgeschichte eines Geistesmenschen mit tragischem Ausgang erzählt werden soll. Dieser Roman wird zum zweiten Roman von Menasse, also Romans Roman, *Selige Zeiten, brüchige Welt*, in dem auch der allwissende Erzähler aus seinem langen Schlaf in der Moderne erweckt wird – nicht ganz unproblematisch. Der auferstandene Geist des Erzählens kann mit dem Problem, wie denn Geschichten, Motive, Stoffe miteinander zusammenhängen (sollten), nichts mehr anfangen. Zuerst entsteht der Roman des Romans (*Sinnliche Gewissheit*) über die Zufälle des Lebens, dann der tatsächliche Roman (*Selige Zeiten, brüchige Welt*), wo auch Roman als Protagonist in bestimmten „sich-erinnernden“ Szenen auftritt. Nachträglich verwirklicht Menasse selbst Leo Singers sekundäres Werk (*Die Phänomenologie der Entgeisterung*) als Satellit der Trilogie, und zum Schluss wird Romans Heimkehr aus Brasilien nach Österreich in einem intermediatisierten Roman (*Schubumkehr*) dargestellt. Dieser „letzte“ Roman hat keinen direkten Erzähler mehr: Die Geschichten, Motive und Stoffe folgen in einer Art Dekomposition aufeinander, die zerstreute und virtuose Erzählsituation wirkt gleichzeitig anachronistisch und ironisch. Der mittlere Teil, *Selige Zeiten, brüchige Welt*, will ein Großkonstrukt nach dem Muster des modernen Romans sein; der allwissende Erzähler beschwört die Gattung des polyphonen und essayistischen Romans herauf, er analysiert, erklärt und kommentiert und bietet dem Leser oft mit didaktischem Ziel unmissverständliche Bedeutungsvarianten. Karl-Markus Gauß schreibt in seiner Rezension: „Kühn ist schon der Anspruch, mit dem [Menasse] antritt, versucht er doch nichts Geringeres, als die große epische Form neu zu beleben und den Zusammenhang einer heillos zerfallenen Welt in der Totalität des Romans wiederherzustellen.“⁷

Die Beziehung der Teile zum Ganzen ist im Folgenden variationsfrei: Die drei Romane verfügen über eigene, autonome, aber zielgerichtete Handlungslinien, denen sich weitere kleinere Handlungen in großer Zahl anschließen. Sie sind jedoch leicht zu verfolgen, das Erzähl- wie das Lesetempo sind schnell einzuschätzen, man kann sich gut unterhalten bei den neurotischen Abenteuern der Protagonisten, und sogenannte intellektuelle Ansprüche können ebenfalls leicht befriedigt werden, weil bereits bekannte und vergessene Zitate, Verweise, intertextuelle Bezüge wieder erkannt oder identifiziert werden können. So sind gleich die ersten Sätze der *Sinnlichen Gewissheit* negierte Evokationen der sogenannten modernen Romantradition:

Hier ist nicht Einfried, das Sanatorium.

Mein Vater war kein Kaufmann.

Lange Zeit schon bin ich nicht mehr früh schlafen gegangen.⁸

Wir sollten da Thomas Mann, Adalbert Stifter, Marcel Proust erkennen, wobei die negative Form auf die Abwesenheit der großen Klassiker verweist. Die einzelnen Kapi-

⁷ Gauß, Karl-Markus: Ein großer österreichischer Roman. Kontroverse zu Robert Menasses Roman *Selige Zeiten, brüchige Welt*. In: *Literatur und Kritik* 259–260 (1991), S. 106–108, hier S. 106.

⁸ Menasse 1988, S. 7.

tel in *Schubumkehr* werden per Motti eingeführt. Das erste, von Franz Joseph Czernin, artikuliert auf ironische Weise die rezipientenorientierte Intertextualitätstheorie: „Wenn wir glauben, etwas wiederzuerkennen, sind wir nur besonders vergesslich.“⁹ Die berühmte Madeleine-Szene und die Erinnerungen an Combray von Proust sind auch in *Schubumkehr* zu finden: Roman, der zurückgekehrte Protagonist, muss einsehen, dass das, was er liest, weitererzählt werden kann, und zwar so, als wenn er selbst das Erzählte erlebt hätte. Was er jedoch selbst erlebt und weiter erzählt, erscheint so, als wenn er es irgendwo bereits gelesen hätte:

[Roman] hatte eine unglaubliche Geschichte glaubhaft verbürgt, und sie liebten diese Geschichte gegen die Absicht, mit der er sie erzählt hatte. Er erzählte diese Geschichte nach und nach all seinen Freunden, die Reaktionen waren immer die gleichen. Immer wehrloser registrierte er jedesmal aufs neue Begeisterung und Bewunderung, zumindest Anerkennung für seine Mutter. *Grotesk, wahnsinnig*, diese Eigenschaftswörter verwendete er bald nicht mehr, und so schien es, als ob es nun die Eigenschaftswörter *unkonventionell, mutig, selbstbestimmt* wären, die er listig aussparte, um sie zu evozieren. Am Ende wußte er selbst nicht mehr, ob es die Wahrheit war, die er erzählte, oder Phantasie, Karikatur oder Legende. Er war gezwungen gewesen, das Bild, das er von seiner Mutter gehabt hatte, zu ändern, und es entstand tatsächlich ein neues: Er begann, zumindest wenn er von ihr erzählte, auf sie stolz zu sein – nur weil sich das, was sie getan hatte und machte, so publikumswirksam erzählen ließ.¹⁰

Wenn das Illusionstheater innerhalb eines Werkes zerstört wird, ist auch der klassische Begriff „Trilogie“ nur ein Scherz. Der Roman *Sinnliche Gewissheit* verfügt über drei definitive Themenbereiche: 1. Legitimationsfrage des Geistesmenschen in einer entgeisterten Welt, 2. Schwierigkeiten des Erzählens, das dieses Thema widerspiegeln sollte, 3. postneorealistic und essayistisches Eingebettetsein in das hartnäckig Alltägliche. Der erste Teil der Trilogie will also in hohem Masse der Widerspiegelungstheorie des Romans (nach György Lukács) entsprechen. Der Protagonist Roman besucht regelmäßig die Bar Esperança, in der der Stammgast Leo Singer seine Theorie über die Entgeisterung der Menschheit „lehrt“. Die Lebenswelt in Sao Paulo, aber auch die in Wien scheint diese Theorie zu bestätigen: „Die Menschen bilden sich lediglich ein, bereits das letzte Stadium der Hegelschen Entwicklungstheorie, ‚das absolute Wissen‘, erreicht zu haben.“¹¹ Die Barbesucher jedoch erzählen einander im Stadium der sinnlichen Gewissheit eigene und schon übertragene Lebensgeschichten. Eine existenzielle Erklärung für das G'schichtl-Erzählen gibt Judith Katz, die sogleich Opfer dieser Erklärung wird. Ihre These lautet: Das Wesentliche des Menschenlebens hängt von seiner Erzählbarkeit ab. Menasse findet in der Figur von Judith Katz eine echte Raisonneuse, deren Lebensgeschichte aber nur mit Hilfe des zweiten Romans *Selige Zeiten, brüchige Welt* rekonstruiert werden kann. Judith Katz ist die einzige Person, die die Geschehnisse in der Welt, in ihrer Umgebung einfach zum Schweigen, zum Verschweigen des eigenen Wesentlichen

⁹ Menasse, Robert: *Schubumkehr*. Salzburg und Wien: Residenz 1995, S. 5.

¹⁰ Vgl. Menasse 1995, S. 50.

¹¹ Amon, Michael: Zufall, daß Robert Menasse mich angerufen hat? In: Wiener Journal 94–95 (1988), S. 33.

bringen kann. Ihr Leben hängt also von der unbequemen Rekonstruktionsarbeit des brüchigen Erzählens der zwei vorliegenden Romane ab, die Judiths Lebensgeschichte in verschiedenem Masse proportionieren: Der eine erklärt, ergänzt, variiert, widerspiegelt also den anderen. Und tatsächlich, Menasses Figuren erzählen vom Leben im Allgemeinen so, als wenn dies das eigene, subjektive Erleben voraussetzen würde. Es wird natürlich reflektiert: Diejenigen, die sich nach spannenden Geschichten sehnen, erzählen letztendlich gar nichts.

„Ach, ja?“ Judith lachte auf. „Erzählen Sie! Dann erzähl ich eine, dann er“, sie nahm mich [Roman] um die Hüfte, „dann jeder hier eine, und draußen herrscht die Pest, und wir müssen uns Geschichten erzählen, ein Decameron live, bis die Gefahr gebannt ist und wir in die Literaturgeschichte eingegangen sind.“¹²

Roman Gilanians eigener Lebensweltroman lässt sich nach dieser stark karikierten immanenten Poetik realisieren: Am Ende der *Sinnlichen Gewissheit* kommt trotz der großartigen Leiden das ersehnte Werk zustande, Roman schafft den Roman gegen die entfremdete und zurückentwickelte Welt, und im Erzählen gewinnt das eigene Leben – wie das der anderen – Form. Roman, der Protagonist, schreibt also seinen Roman zu Ende, der unter dem Namen von Robert Menasse 1991 erscheint. Sind also Roman Gilanian und Robert Menasse ident? Oder geht es hier um einen Spiegelungseffekt? Und nimmt im Laufe des Spiegelungsprozesses Leo Singer selbst die Stelle von Roman Gilanian ein? In *Sinnliche Gewissheit* erzählt Roman in erster Person Singular über seine geschichtslose Geschichte; tritt er in *Selige Zeit, brüchige Welt* zurück und bringt das von ihm geschaffene Medium hier zum Erzählen? Roman Gilanian und Robert Menasse haben mit Sicherheit einen gemeinsamen Charakterzug: Beide müssen programmatisch erzählte Geschichten aus dem Nichts schaffen. Deshalb darf Roman als Zitat im zweiten Roman auftreten: Er rettet dem allwissenden Erzähler die fast zu Ende gegangene und zu Tode gelangweilte Geschichte. Und wenn wir das Spiegelungsverfahren noch einmal in Bewegung setzen, bekommen wir an der Stelle von Leo Singer wieder unseren Roman Gilanian, aber nunmehr bereits in *Schubumkehr*. Eine Konsequenz in der Trilogie aus Bruchstücken, Fragmenten. Roman flieht vor der totalen Zusammenhangslosigkeit, dem Zerfall der Welt. Mit einer Videokamera versucht er sein Leben zu registrieren und ihm so einen Sinn zu geben. Er nimmt alles auf, aber in den Aufnahmen ist dennoch nichts Wesentliches zu sehen. Er ist trotz seiner Zielsetzung nicht am richtigen Ort, nicht zur richtigen Zeit. Die Geschichte kann nicht einmal technisch objektiviert werden: „Der im Lebensfilm verschwommene Held stellt die Gattung dar. Vielleicht auch die menschliche Gattung.“¹³

Menasse bedient sich einer Spiegelungstechnik zur Charakterisierung der Figuren, zum Aufbau ihrer Beziehungen und von Interaktionen, im Dienste des darstellenden Sprachinhalts. Über diesen technischen Apparat diskutieren auch Judith Katz und Leo Singer im Roman *Selige Zeiten, brüchige Welt*. Die Identifikation, die zwischen der paratextuellen Gattungsbezeichnung Roman und dem Protagonisten Roman (Gilianian) besteht,

¹² Menasse 1988, S. 14.

¹³ Aspetsberger, Friedbert: Ein reines Wesen. In: Stolz 1997, S. 194–207, hier S. 194.

ist kein purer Zufall: Der Roman und die Travestie des Romans entstehen durch die Namensgebung: Roman, der Protagonist, liefert seine eigene Travestie. Das Erzählen in erster Person Singular wird in der Fortsetzung zum widergespiegelten Gegenstand. Die Frage des unendlichen Spiegelungseffekts bezieht sich darauf, wem überhaupt Romans Roman gehört. Informationen über die bereits thematisierten Videoaufnahmen in *Schubumkehr* bekommen wir von gestaltlosen Figuren in Form unbenannter Dialoge. Roman selbst erscheint nie in den Szenen des Films, er bildet sich nicht ab, er kann nicht evoziert werden. Das Spiegelbild als Zitat aus dem ersten Teil der Trilogie trägt der allwissende Erzähler vor sich her: Roman führt im fortgesetzten Roman ein Scheinleben, eine parodistische Fortsetzung des eigenen Lebens. Leo Singer kann in seinem Habitus auch kein eigenes Leben führen. Er bewegt sich unter Zitaten, er ahmt Gesten, Artikulationen nach, er wird nicht nur am Anfang, sondern auch am Ende zur Kopie. Der Name als Zitat, das Subjekt in der zitierten Namensgebung definiert den mittleren Teil der Trilogie: In der Verschmelzung der Namensgebung hören die Figuren auf als eigene, autonome Subjekte zu existieren: Leo und Löwinger, Georg Lukács und Josef Löwinger, der Sohn und der Vater, Leo, der fiktive und Lukács-Löwinger, der historische Philosoph. Das Endergebnis: Leo als Lukács-Zitat, und wenn das nicht reicht, wird im Roman oft darauf hingewiesen, dass Leos Vater auch Löwinger sein kann. Und der Name Lukács wird zudem im Namen des Lehrlings Lukas fortgepflanzt. Diese Figuren spalten sich von Leo ab und verschmelzen mit ihm gleichzeitig. In ihren Attributen und in der Eigenschaftslosigkeit sind Menasses Figuren isoliert und warten auf die Möglichkeit, die eigene Welt überwinden zu können. Die ständige Wartezeit reicht aber nur zu (Selbst)Vernichtungsakten. Roman Gilanian verschwindet am Ende der Trilogie, er ist da angekommen, von wo er früher weggefliegen war: Die Heimatlosigkeit am Anfang in Brasilien und am Ende in Österreich werden übereinander kopiert.

Andrea Gerck sieht den Schwerpunkt der Trilogie auf ähnliche Weise im Zerfall des Subjekts in seine narrativen Variationen.¹⁴ Während der Ich-Erzähler im ersten Roman von gänzlich subjektivem Gesichtspunkt aus ein Subjekt konstituiert, wird dieses Stadium mit der Präfiguration der klassischen, auktorialen Erzählweise im zweiten Roman auf einer objektivierten Erzählebene etabliert. Da artikuliert sich auch der Wunsch nach einem subtilen Ich-Bild, das aber wieder nicht verwirklicht werden kann: Leo Singer will die in Roman Gilanian verkörperte sinnliche Gewissheit durch sein G'schichtl-Erzählen und Pseudo-Philosophieren produktiv vervollkommen. Das Ich-zentrierte Selbst-Geschwätz „zerspricht“ das ersehnte Ich-Bild. Das Bezeichnende findet nicht sein Bezeichnetes; Leo Singer entwickelt sich nicht nach den posthegelschen Stadien. Er wiederholt Roman Gilanians Schicksalsgeschichte im Roman. Gerck bezeichnet das dritte Stadium in *Schubumkehr* als „Ästhetik der Entgeisterung“: „Wie in einem Rondo verkörpert wieder Roman Gilanian, wenn auch immer schattenhafter, die Singersche Theorie. Der zersplitternde Wahrnehmungsapparat der *Sinnlichen Gewissheit* ist nun vom Subjekt in die Romanform selbst eingedrungen.“¹⁵ Die fehlenden Zusammenhänge werden nicht mehr

¹⁴ Vgl. Gerck, Andrea: Eine Geschichte des erinnerten Vergessens – Robert Menasses *Trilogie der Entgeisterung*. In: Stolz 1997, S. 37–49, hier S. 38–40.

¹⁵ Ebd., S. 39–40.

durch die kreative Versprachlichung ersetzt, sondern mit Hilfe eines Mediums, das aber nur Kopien reproduzieren kann. Das erzählende Subjekt ist deshalb im dritten Teil der Trilogie nicht mehr präsent. Es bleibt jedoch die Frage: Wenn im „objektivierten“ Schlussteil *Schubumkehr* trotz der subjektiven, aber lebenssicheren *Sinnlichen Gewissheit* der Anfang wie das Ende zusammen mit dem Protagonisten im metaphorischen Nebel verschwinden, bekommen wir mit dem mittleren Teil *Selige Zeiten, brüchige Welt* nicht einen recht anachronistischen Roman?

Selige Zeiten, brüchige Welt nimmt den Topos Leben vs. Werk in einen neuen Diskurs auf, in dem sich der männliche „Geist“ und der weibliche „Körper“ gegenseitig bekämpfen. Leo Singer will Körper und Geist von der Höhe des Geistes aus vereinigen; die klassische Opposition auflösen; das Werk in der Sicherheit des Lebens verwirklichen. Seine Aussagen entsprechen der geistigen Kondition, die körperliche Begierde und ihre Befriedigungen aber stehen im Stadium der sinnlichen Gewissheit. Leos „ewiger Kampf“ mit Judith führt ihn zu billigen Huren und zum Alkohol. Das große Werk existiert einfach nur in seinem G'schichtl-Erzählen. Er kann weder seine Theorie in die Praxis umsetzen, noch seinen Gedanken schriftlich fixierte Form geben. Leos Zerfall ist aber auch im Körper determiniert. Er kann nicht einmal seinem eigenen Leben Form geben. Es bleibt die Sehnsucht, die Utopie, deren Konsequenz nicht die Selbstaufopferung, sondern die Vernichtung des ersehnten Anderen – Judiths Ermordung – ist. Die allerletzte Tat in einer 18jährigen Beziehung, die dem eigenen Leben dennoch einen Sinn geben kann. Leo versucht Judith 18 Jahre lang zu verführen. Er ist überzeugt, dass ein Philosoph sich im Stadium des absoluten Geistes von den Begierden befreien kann. Begierde und Lust bedeuten bei ihm wieder eine unklare geistige Vereinigung, und eben diese sture Idee wird zu seiner Lebenslüge. Er pendelt zwischen der „seligen Zeit“ und der „brüchigen Welt“ hin und her: Wenn das totalitätszentrierte selbst(nicht)gemachte Werk in einer Sackgasse landet, verzichtet Leo darauf und wendet sich den wesentlichen Dingen des Lebens zu. Wenn er jedoch am Leben scheitert, zieht er sich an seinen Schreibtisch zurück.

Das Verhältnis zwischen Judith und Leo ist wie ein weiter Dialog von noch ausufernderen Oppositionen. Leo besteht als verspäteter und narzisstischer Idealist auf dem Bild, das ihm Judith von ihm selbst vermittelt. Er vernichtet beide, sowohl sein Ich-Bild als auch Judith, das Medium dieses Bildes. Judith arbeitet als autonome und emanzipierte Frau bereits selbst an ihrer Auslöschung aus der Welt. Die Dialoge rufen gegenseitig Begierde und Lust hervor, die sich bei Leo in Sprachfloskeln, Wortwiederholungen artikulieren, bei Judith wird das wie ein Schock der Vernichtung rezipiert.¹⁶ Für Judith ist Leos Identität von Anfang an in seiner allmählichen Auflösung präsent. Ihr Bewusstsein und ihre Rezeptionsfähigkeit schweben aber ebenfalls zwischen klaren und verschwommenen Stadien. Der ganze Roman operiert mit dem Abbau der selbst aufgebauten und gegenseitig vermittelten Ich-Bilder in einem Widerspiegelungseffekt: Leo und Judith betrachten sich wie Spiegelbilder. Sie beobachten sich selbst und einander, sie nähern und entfernen sich gleichzeitig. Sie sind immer wieder im engen und iso-

¹⁶ Vgl. Beckermann 1997, S. 93.

lierten Selbstbewusstsein beheimatet.¹⁷ 18 Jahre und 300 Seiten Pendelei zwischen der „seligen Zeit“ und der „brüchigen Welt“ sind in einem epischen Werk nicht wenig. Es könnte da doch eine Art Entwicklungsgeschichte ihre Form finden. Das Ende und der Anfang zeigen dieselben Attribute. In diesem Sinne also gibt es keine Änderung. Leo Singer ändert sich nicht, seine romanhafte Karriere beendet er so, wie er sie angefangen hat, nur um einige Jahre älter. Leo verfügt über keine Richtung, ein unersetzbares Element im Individualisierungsprozess. Leo läuft ganz vergeblich hin und her, seine Eigenschaftslosigkeit schlägt Wurzeln in der Irritation und der Versteinerung, er muss einfach allein bleiben. Er ist in seiner eigenen Geschichte eingeschlossen, und es wird die Schein-Wirklichkeit in der Anfangssituation verwirklicht: Er erkennt sein Ich-Bild weder im selbstgemachten Spiegelbild noch im wirklichen Spiegel, den Judith vor ihn stellt. Leo opfert Judith, das Symbol des Lebens, das Medium des großen Werkes. Leos große Tat legitimiert sich im Mord, das große Werk verliert an Bedeutung: Nach dem Erscheinen werden nicht mehr als fünf Exemplare verkauft, so der Erzähler.

Der Roman jedoch beginnt nicht damit, dass Leo und Judith sich Anfang 1965 im Buffet gegenüber dem Auditorium Maximum der Universität Wien kennen lernen. Und auch nicht damit, dass sie sich gleich in große Diskussionen vertiefen. Es geht am Anfang um eine Anekdote, die situativ ihr erstes großes Thema ist, metanarrativ eine angemessene overture, die die Konsequenz des Liebes- und Geistesverhältnisses zwischen Leo und Judith vorwegnimmt:

Am 26. Februar 1959 schüttete der damals 52jährige Kurt Walmen in Münchens Alter Pinakothek einen Becher „Universal-Abbeiz-Fluid“ über Rubens' „Höllenstein der Verdammten“. Das Gemälde wurde durch den ätzenden Farblöser für alle Zeiten entstellt. Der Attentäter konnte unbehelligt den Tatort verlassen, hatte aber schon vor Betreten der Bayerischen Staatsgemäldesammlung Briefe an Nachrichtenagenturen und Zeitungsredaktionen verschickt, in denen er sich zu dieser Tat bekannte und sie begründete. Er habe dieses eine Kunstwerk „opfern“ müssen, um alle anderen Kunstleistungen der Menschheit, ja um die Menschheit selbst zu retten. Denn die Welt steuere auf einen neuen Krieg zu. Er, Walmen, aber habe ein philosophisches System entwickelt, in dem Philosophie zu Ende gedacht sei und das, wäre es der Menschheit bekannt, die Welt von Grund auf verändern und dauernden Frieden bewirken würde. Als völlig Unbekannter habe er keine andere Möglichkeit gehabt, als durch diese Tat auf sich aufmerksam zu machen, um Gehör zu finden mit seinen philosophischen Thesen, die für die Zukunft der Welt überlebensnotwendig seien. Denn, so Walmen, die Atombomben würden anders aufräumen als ein bißchen Säure. Er beabsichtige, die Gerichtsverhandlung zur Bühne zu machen, auf der er seine Erkenntnisse präsentieren werde.

Am nächsten Tag stellte sich Walmen der Polizei. Bei der Verhandlung machte der vorsitzende Richter allerdings kurzen Prozeß mit der Selbstdarstellung des Angeklagten. Der von den Medien als „Wahnsinniger“ und „Spinner“ bezeichnete Rubens-Attentäter wurde als strafrechtlich voll verantwortlich zu einer unbedingten Haftstrafe verurteilt und war schon bald darauf wieder vergessen.¹⁸

¹⁷ Vgl. ebd., S. 93.

¹⁸ Menasse 1997, S. 7.

Kurt Walmens Geschichte ist in indirekter Form zu lesen, der allwissende Erzähler meldet sich erst zwei Absätze später. Er gibt aber nicht einfach den Kontext der Geschichte als Gegenstand einer Diskussion an, sondern liefert gleich einen Kommentar dazu. Diese eingebettete Einführung könnte ein neutrales Resümee des ganzen Romans sein. Dadurch aber, dass der Roman den Anfang mit dieser in distanzierter Erzählweise zitierten Begriffen macht, wird deutlich, dass die Neuaufnahme von Zitaten auch im Weiteren bruchstückhaft reflektiert wird. Leo Singer wird ab diesem Moment einfach nur, und zwar wahllos, zitiert, noch dazu die Walmenschen Vernichtungsaktionen hinter der Maske eines Weltverbessers. Es ist auch selbstverständlich, dass die Rezeption des Romans sich mit dieser möglichen intertextuellen Beziehung auseinandersetzt. Joachim Hagner erklärt Menasses Hegel-Interpretation¹⁹, Kathrin Krause sucht nach Parallelen im Liebesleben von Leo Singer-Judith Katz und Georg Lukács-Irma Seidler²⁰. Werner Friesen betrachtet Menasses Werk als satyrischen Verweis auf Thomas Manns Werkproblematik: Leben und Werk, künstlerische Sehnsucht nach dem bürgerlichen Lebensideal, teuflische Versuchung und Allmachtsgier, und überhaupt Venedig als betonter Schauplatz.²¹ Schmidt-Dengler definiert Menasses Attraktion wie einen Übergangsdiallog zwischen Musils Essayismus und Doderers Erzählrestauration.²² Jochen Hieber entdeckt eine typisch österreichische, essayistische Romantradition im Werk von Menasse wie von Musil und Broch.²³ Wir haben auch schon auf die Opposition des Titels à la Lukács verwiesen: Das Spannungsfeld zwischen der seligen Zeit und der brüchigen Welt entspricht den Anomalien des individuellen Seins und der globalen Welt, und diese Konditionen schließen einander aus und wirken doch gleichzeitig. Leo Singer akzeptiert die apokalyptische Weltvision, verfügt jedoch über keine handgreiflichen Mittel, um sie überwinden zu können. Er führt weitläufige philosophische und kunsttheoretische Diskussionen, er kritisiert und missachtet „die Welt“. Seine individuelle Welt ist aber bereits so brüchig, dass die seligen Zeiten für die Welt einfach nicht mehr zu neuem Leben erweckt werden können. Das ist der totale Mangel an Eigenschaften, und dieser Mangel artikuliert sich in einer Irritation, die die sprachliche Fixierbarkeit des Ichs behindert. Der Abgrund zwischen dem Ich und der Welt bestimmt Leo Singers zerfallende Schicksalsgeschichte: Seine Existenz bleibt im Schatten der Selbstinterpretation. Und der allwissende Erzähler zeigt seine Neigung zu Leo in den widerspiegelnden (Selbst)Kommentaren:

¹⁹ Hagner, Joachim: „Ein intellektuelles Kompromissvergnügen“? Hegels *Phänomenologie des Geistes* in Robert Menasses Roman-Trilogie. In: Stolz 1997, S. 234–251, hier S. 234–251.

²⁰ Krause, Kathrin: Das Zerschellen des Lebens an der Form. Ein Beitrag zu Robert Menasses Montageprinzip in *Selige Zeiten, brüchige Welt*. In: Stolz 1997, S. 130–146, hier S. 130–146.

²¹ Friesen, Werner: Muse – Femme fatale – Pieta. Über Thomas Mann, Georg Lukács und Robert Menasse. In: Stolz 1997, S. 147–177, hier S. 47–77.

²² Schmidt-Dengler, Wendelin: R.M. versus H.v.D. Anmerkungen zu Menasse und Musil, zu Doderer und Lukács. In: Stolz 1997, S. 223–233, hier S. 223–233.

²³ Hieber, Jochen: Der Zauberspiegel. Robert Menasses Roman über den Größenwahn der Intellektuellen. In: Stolz 1997, S. 114–120, hier S. 114–120.

Was immer auch war, was immer auch passiert ist, allen meinen Versuchen, meinen Platz im Leben zu finden und am Leben teilzunehmen, im öffentlichen und im privaten, wurde gewissermaßen sofort das Wasser abgegraben. Kaum ergibt sich für mich die Chance, auf der Universität Vorlesungen zu halten, und ich ringe mich dazu durch, es zu tun – wird die Universität geschlossen. Kaum will ich genüßlich und voll Vorfreude einen Landausflug machen – geht mein Auto kaputt. Ich kann reinspringen ins Leben, reingestoßen werden, im Grunde bin ich immer reingefallen und konnte nicht schwimmen, konnte es einfach nicht lernen. Das muß man ganz klar sehen. Das ist mein Leben. Ich bin frei, reich, unschuldig. Ist das nicht ein schönes, ungefährliches Planschbecken? Kein Zweifel. Aber meine Erfahrungen sind so, daß ich nun schon in der ruhigen Wasserfläche eines Planschbeckens die irrationale Gewalt des stürmischen Ozeans sehe. So sitze ich lieber am Rand des Beckens, würde er Judith erzählen, ich springe nicht mehr. Ich sitze am Rand meines eigenen Lebens.²⁴

Zufälle werden bei Menasse in eine Ordnung gebracht, die gegen die wirkliche Ordnung der realen Welt wirkt. Der Zufall und das Ordnungssystem sind wiederum oppositionelle Begriffe: Sie beziehen sich aber in einer gekünstelten Welt aufeinander, die als Konstrukt die unlösbaren Probleme subsumiert und als Antwort gegenüber der real fehlenden Ordnung gilt. Die entleerte Welt soll befüllt werden. Menasse schafft mit seinem epischen Werk eine konstruktive, aber nur scheinbare Gegen-Ordnung, in der die Korrespondenzen und die Zufälle ihre virtuellen Spannungen nicht aufrechterhalten. Sie weisen darauf hin, dass die Welt einfach entleert ist. Zwar kann sie mittels virtuoser Stilmittel befüllt werden – nur eben ohne jede relevante Erklärung. Menasse befreit den Leser mit „seinen“ Kommentaren von der intertextuellen Last; er liefert uns zudem im Roman ein Paradebeispiel dafür, wie ein literarischer Text (Peter Handkes Tormann-Geschichte) fortgeschrieben werden kann. Der Leser wie der Autor darf das strukturelle Gewebe des Textes frei ergänzen und fortsetzen. Das Ordnungssystem ist ergänzbar wie fortsetzbar: Auf natürliche Weise kommen im Roman Judith- und Holofernes-Geschichten vor, Judith-Figuren aus der Kunstgeschichte (Klimt) und der Literaturgeschichte (Keller); Leo stürzt zweimal ins Wasser; Judith, Leo und Roman Gilanian werden von Roman zu Roman von den Engelsstatuen von Wien aus zurück bis nach Wien begleitet: „Denn was hat da der Leser noch herauszufinden? [...] Von Anfang an sind wir klüger als die Figur.“²⁵ Menasses konstruktives Spiel widerspiegelt sich im Zeitalter des Recycling.

²⁴ Menasse 1997, S. 227–228.

²⁵ Engler 1992, S. 158.