

SZILVIA RITZ

EINE BEFREIENDE EXPANSION INS NICHTS – RAUM- UND ZEITKONSTRUKTION IN MICHAEL STAVARIČ' ROMAN *BRENNTAGE*

ABSTRACT: Im Fokus dieses Beitrags stehen die Funktionen des Mythischen und Märchenhaften sowie in Verbindung damit die Rolle der Zeit im 2011 erschienenen Roman *Brenntage* des in der ehemaligen Tschechoslowakei geborenen österreichischen Schriftstellers, Michael Stavarič. Der Romantitel verweist über die konkrete Handlung der Sperrmüllverbrennung hinaus auf einen sich wiederholenden symbolischen Akt, der das Verhältnis des Kollektivs zur Vergangenheit bestimmt. In den folgenden Ausführungen wird das Werk im Hinblick auf die sprachliche Gestaltung der nebeneinander existierenden erzählten Welten untersucht, wodurch die Polyphonie des Textes verdeutlicht werden kann. Besonderes Augenmerk gilt dabei der Parallelführung von zyklischer und linearer Zeitauffassung, welche in großem Maß zur Mehrschichtigkeit des Textes beiträgt und in Zusammenhang mit dem Prozess des Erwachsenwerdens interpretiert wird. Abschließend wendet sich der Beitrag den Konsequenzen zu, die diese Engführung von Zyklizität und Linearität für die Erzählerposition hat, und bietet verschiedene Deutungsmöglichkeiten für das Ende des Textes.

SCHLÜSSELWÖRTER: Mythen, das Märchenhafte, Rolle der Zeit, Verhältnis zur Vergangenheit, narrative Welten, Polyphonie, zyklische und lineare Zeitauffassung, Kindheit, Adoleszenz, Erwachsenenalter, Erzählerposition

A LIBERATING EXPANSION INTO NOTHING – CONSTRUCTION OF SPACE AND TIME IN MICHAEL STAVARIČ'S NOVEL *BRENNTAGE*

ABSTRACT: Present contribution focuses on the function of mythical and fantastic elements in connection with the role of time in the novel *Brenntage* of Czech-Austrian author Michael Stavarič. Beyond a special way of waste disposal, the title of the book refers to an iterative symbolic act in a village community which determines the relation to their past. This article examines *Brenntage* with regard to the linguistic presentation of parallel narrative worlds, which constitutes the polyphony of the text. Special attention will be given to the combination of cyclic and linear concepts of time that create the multi-layering of the text and which are going to be interpreted in the context of the transition to adulthood. Subsequently, variant readings will be presented to show possible consequences of the juxtaposition of cyclicality and linearity for the position of the first-person narrator.

KEYWORDS: Myths, the fantastic, role of time, relation to the past, narrative worlds, polyphony, cyclic and linear concept of time, childhood, coming of age, narrator's position

Vorwort

Als in Österreich lebender und auf Deutsch schreibender Autor tschechischer Muttersprache bringt der 1972 geborene Michael Stavarič alle Voraussetzungen für Exophonie in der Literatur mit. Die Liste seiner Auszeichnungen ist lang: unter anderen erhielt er 2003 den Literaturpreis der Akademie Graz, 2008 den Adalbert-von-Chamisso-Förderpreis, 2012 den Adalbert-von-Chamisso-Preis und viermal (2007, 2009, 2010 und 2012) den Staatspreis für Kinder- und Jugendliteratur für seine Kinderbücher. Stavarič war sieben Jahre alt, als er mit seiner Familie aus der damaligen Tschechoslowakei nach Österreich übersiedelte. Nach dem Gymnasialabschluss studierte er Bohemistik und Publizistik/Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien. Eine Zeit lang arbeitete er als Executive Coordinator des Präsidenten des Internationalen P.E.N.-Clubs, war Sekretär des tschechischen Botschafters und Lehrbeauftragter für Inline-Skating an der Sportuniversität Wien. 2015 hielt Stavarič drei Vorlesungen im Rahmen der Stefan-Zweig-Poetikvorlesung an der Universität Salzburg, wo er über die Bedeutung der Kulturvermittlung für sein Schaffen sprach. Die Vorlesungen wurden 2016 unter dem Titel *Der Autor als Sprachwanderer* im Sonderzahl Verlag veröffentlicht.

Obwohl Stavarič immer wieder die Bedeutung des Sprachwechsels für seine Texte betont, wehrt er sich entschieden gegen die Schablone „Autor mit Migrationshintergrund“. Er positioniert sich in der österreichischen Literaturtradition und sieht sich als dezidiert österreichischen Schriftsteller. Den Einfluss der Zweisprachigkeit auf sein Schreiben bestreitet Stavarič jedoch nicht, im Gegenteil: Gerade darin sieht er seine Affinität für Onomatopoesie, Etymologie und das daraus ableitbare Sprachspiel begründet. Literarisch ordnet er sich selbst jedoch keinesfalls als Vertreter der Migrationsliteratur ein:

Ja, ich möchte mich absolut als österreichischer Autor sehen. Gerade, wenn man in Deutschland unterwegs ist, wird man immer wieder gefragt, als was man sich versteht. Beziehungsweise, mir kommt vor, die Deutschen nehmen einen dann automatisch eher als Tschechen wahr, weil sie das auch für politisch korrekter halten, aber ich bin durch und durch Österreicher. Und gerade auch, was die Literatur angeht, so ist mir die österreichische Literatur sehr nahe. Der junge Handke, der Hans Lebert, der Ransmayr, die Ingeborg Bachmann – da bin ich schon sehr sozialisiert mit diesen Leuten. Ich bin durch und durch ein österreichischer Autor. (zit. nach Pfeiferová 2012: 193)

Nichtsdestotrotz beschäftigt er sich sowohl in seinen Romanen als auch in den Poetikvorlesungen mit der Frage der Zugehörigkeit und konstatiert:

Ich gehöre schlussendlich weder dem Deutschen noch dem Tschechischen, befinde mich immer auf einem Weg nirgendwohin, doch stellt dies tatsächlich eine Befreiung dar, eine Abkehr von der Droge¹: Man expandiert ins Nichts (wie das Universum), es gibt keinen Weg und auch kein Ziel und am Ende ist das gut so. (Stavarič 2016: 18)

¹ Hier bezieht sich Stavarič auf den Philosophen Peter Sloterdijk, der in einer von Stavarič zitierten Textstelle von den Menschen als „Drogenabhängigen ihrer Muttersprachen“ spricht (vgl. Stavarič 2016: 18).

Im Fokus der folgenden Ausführungen steht der 2011 erschienene Roman *Brenntage*, dessen Titel über die konkrete Handlung der Sperrmüllverbrennung hinaus auf einen sich wiederholenden symbolischen Akt verweist, der das Verhältnis des Kollektivs zur Vergangenheit bestimmt. Wie später darauf noch hingewiesen wird, kann dieses Werk wegen des darin dargestellten äußerst ambivalenten Umgangs mit der Vergangenheit auch in Hinblick auf die österreichische Vergangenheitsbewältigung gelesen und interpretiert werden (vgl. Pfeiferová 2012). Stavarič' bislang erschienenen Werke als exophone Literatur zu kategorisieren, wäre trotz der Herkunft und des Sprachwechsels des Autors zu eng gefasst. So bezieht sich demgemäß auch die Ausgangsthese dieses Beitrags auf die Vielschichtigkeit von *Brenntage*: In Stavarič' Roman ist die vertikale räumliche Opposition von oben und unten mit einer eigentümlichen, mehrdimensionalen Zeitkonstruktion verbunden. Mit der innovativen Kombination von Raum und Zeit lässt sich *Brenntage* an der Schnittstelle von Post- und Post-Postmoderne lokalisieren. Nach dem topographical turn in der Postmoderne rückt nun, in der Literatur der Gegenwart, ein erneutes Interesse an der Zeit in den Vordergrund. Dies ist deutlich zu sehen etwa an der Väterliteratur bzw. der Vielzahl von Familienromanen, in denen Identitätssuche und das Verhältnis zur Geschichte eng verzahnt sind. Die räumlich-zeitliche Dimension von Stavarič' Roman wird im Folgenden in drei Schritten untersucht. Zuerst steht die Interpretation der im Roman nebeneinander existierenden erzählten Welten und ihrer sprachlichen Gestaltung im Zentrum. In einem zweiten Schritt werden die sich normalerweise gegenseitig ausschließenden, in diesem Text jedoch parallel anwesenden Zeitauffassungen – die zyklische und die lineare – sowie ihre Funktionen interpretiert. Abschließend wendet sich der Aufsatz den Konsequenzen dieser Engführung von Zyklizität und Linearität für die Erzählerposition zu.

Narrative Welten

Der Roman erzählt eine Kindheitsgeschichte an einem fiktiven Ort in einem ehemaligen Bergwerksgebiet, wo der verwaiste anonyme Ich-Erzähler mit seiner Tante und seinem Onkel lebt. Den exzentrischen Onkel, der früher Minenarbeiter war und den alljährlichen Brenntag erfand, halten die Dorfbewohner für eine Art Anführer, obwohl viele meinen, er sei geistig etwas verwirrt. Die Brenntage finden immer am ersten Herbsttag statt und die Leute schleppen alles, was sie nicht mehr brauchen in ihre Gärten und verbrennen es dort. Was nicht brennbar ist, wird im Garten vergraben. Der Brenntag wird zum wichtigen Ritual der Dorfgemeinschaft, weil an diesem Tag Alle sich ihrer Vergangenheit entledigen können. Einmal gerät das Feuer aber außer Kontrolle und vernichtet das gesamte Dorf. Unter der Anführung des Onkels begeben sich die Überlebenden in die stillgelegten Minen, um dort zu überwintern und im Frühling das Dorf wiederaufzubauen. In der Grube werden die Kinder, unter ihnen der Erzähler, losgeschickt, nach Trinkwasser zu suchen, aber mit den alten Plänen verir-

ren sie sich in den Schächten. Der Erzähler merkt, dass er allein geblieben ist, seine Taschenlampe geht aus und er tastet sich im Dunkeln voran. Er glaubt plötzlich einen großen unterirdischen See zu erblicken und stellt sich vor, wie die Menschen, die einst dort lebten, starben. Mit diesem Fantasiebild und der mehrfachen Wiederholung dieser Textpassage endet der Roman.

Die genaue Handlungszeit ist kaum bestimmbar. Verstreuten Hinweisen lässt sich lediglich entnehmen, dass die Mondlandung von 1969 bereits stattgefunden hat, in der Gegend früher Uran und etwas Gold abgebaut wurden und dass es Fernseher, Waschmaschinen, Rasenmäher und Mikrowellenherde gibt. Möglicherweise sind es die frühen Achtzigerjahre. Die zeitliche Verortung wird durch die räumlichen Besonderheiten zusätzlich erschwert. Der Handlungsort gleicht nämlich einer Katastrophen- oder Nachkriegslandschaft. Bewaffnete, aber zerlumpte Soldaten patrouillieren im Wald, die Dorfbewohner meiden jedoch den direkten Kontakt mit ihnen. Die historische Vergangenheit erscheint im Roman nicht explizit, und wenn man den Schauplatz von den mythischen und märchenhaften Zügen befreit, könnte die Handlung in jeder beliebigen ehemaligen Industrieregion von Polen bis zum Ruhrgebiet spielen. Die Mad-Max-Stimmung signalisiert deutlich das „Danach“ und dass der Erzähler bereits in diesem Milieu sozialisiert wurde, was die Nähe von *Brenntage* zu Christoph Ransmayrs Romanen deutlich macht.

Der Schauplatz scheint ein Grenzgebiet zwischen der realen und einer Phantasie- oder Zauberwelt zu sein. Trotz der oben skizzierten referentiellen Bezüge handelt es sich um einen mythischen Ort, wo die Tiere und Pflanzen des Waldes besondere Fähigkeiten besitzen und in den Bäumen Geister sitzen, deren Existenz nicht nur für die Kinder, sondern auch für die Siedlungsbewohner evident ist. Diese Szenerie verweist auf die zeitgleiche Anwesenheit mehrerer narrativer Welten, deren Gestaltung der Schalenstruktur einer Zwiebel gleicht: Die Siedlung, deren Bewohner mit aller Kraft an der Bewahrung der Vergangenheit arbeiten und sich deshalb von der Außenwelt abkapseln, ist umgeben von Schluchten und liegt am Waldrand. Im Wald erschaffen sich die Kinder ihre Welt, in der sie nach ihren eigenen Gesetzen leben und ihre eigenen Riten hervorbringen. Um den Wald liegt der von Soldaten kontrollierte Außenbereich und noch weiter entfernt, hinter den Schluchten, befindet sich eine völlig unbekannte Welt. Dorthin gelangte, als Einziger aus der Siedlung, einmal der Onkel und „*allerlei brachte [er, Sz.R.] aus den Bergen mit, Fortschritt und Profit sollten unsere Zukunft sichern, allen die Möglichkeit bieten, sich zu entfalten...*“ (Stavarič 2011: 134, kursiv im Original), erzählt eine Nachbarin. In der Fortsetzung ihrer Erinnerungen zeichnet sich aber auch die Zerstörung ab, für die ebenfalls der Onkel verantwortlich ist:

Bis die Soldaten irgendwann über das Land fegten, um sich alles einzuverleiben, und die Welt unsere Anwesenheit vergaß. Man sprengte uns ab, die Brücken über die große Schlucht gingen in Flammen auf, und die Berge rächten sich, nachdem man viel zu lange in ihren Eingeweiden herumgestochert hatte. Zuerst verschwanden die Bergseen, und später verlor sich alle Hoffnung,

die Zeit blieb stehen, und wir lebten wie Geister in einer leer gefegten Landschaft, die Siedlung, die doch keine Siedler enthält, lachte die alte Nachbarin, die danach nie wieder ein Wort mit mir sprach. (Stavarič 2011: 134, kursiv im Original)

Als der Erzähler – die Reise des Onkels wiederholend – ebenfalls auszieht, um diese unbekannte Welt zu entdecken, wird er vom Onkel gewarnt: Die fernen Orte „[...] *bergen nur böse Überraschungen*“ (Stavarič 2011: 153, kursiv im Original). Er schafft es nicht mehr so weit, wie der Onkel damals, sondern nur bis zu einigen fremden Häusern, die wie Ruinen aussehen. Dort kehrt er um und kommt wenig später in die Siedlung zurück. Die anderen Kinder bemerken überrascht, „*deine Haare sind nun viel länger*, sagte der eine, und eine andere wiederum meinte, meine Haut wäre jetzt viel blasser“ (Stavarič 2011: 154, kursiv im Original). Der Erzähler kann sich selbst nicht erklären, wie dies passieren konnte. Es ist nicht eindeutig, wieviel Zeit tatsächlich vergangen ist, weil die Zeitwahrnehmung des Erzählers und der Dorfbewohner sich unterscheidet und die Synchronität schwindet. Und nicht zu vergessen ist schließlich die unterirdische Welt, das Reich der Minen, das als bedrohliche Gegenwelt permanent präsent ist. Die Kinder meiden diesen Bereich instinktiv, weil sie spüren, „dort unten könnte [sie, Sz. R.] das Glück endgültig verlassen“ (Stavarič 2011: 166). Auch die dunkle Vergangenheit des Onkels und anderer Dorfbewohner, die im Handlungsverlauf allmählich an den Tag kommt, hat ihren Ursprung unter der Erde.

Die vertikale Schichtung des Romans verdeutlicht sich in der räumlichen Opposition oberirdisch-unterirdisch, die auf der symbolischen Ebene in der Gegenüberstellung von Oberwelt und Unterwelt erscheint. In Ersterer beginnt die Romanhandlung und in Letzterer endet sie, dort, wo auch die begangenen Sünden der Siedlungsbewohner begraben sind. Dieselbe Opposition findet sich in der rituellen Verbrennung der nicht mehr gebrauchten Gegenstände, also der eigenen Vergangenheit: Was verbrennt, steigt mit dem Rauch nach oben, was nicht brennbar ist, kommt unter die Erde. Raum und Zeit verdichten sich hier zum Chronotopos, indem im Raum eine zeitliche, in der Zeit eine räumliche Dimension vorhanden ist und die zwei Komponenten miteinander verschmelzen.

Die Existenz von Parallel- und Gegenwelten bzw. ihre Zauberhaftigkeit ist ein Element der Romantik, wie dies auch Christoph Schröder in seiner Rezension hervorhob. Er schreibt anerkennend, dass Stavarič in seinem Roman „ein ganzes Universum aus Sprache, Rhythmus und Motiven [baut], die vom romantischen Fundus bis in die Gegenwart hineinreichen“ (Schröder 2011). Die Welt der Mythen und Märchen steht aber nur anfangs für eine Art Idylle, im Ganzen ist sie nicht ausschließlich positiv konnotiert. Sie dient ebenso der Verdeckung vergangener Verbrechen, wie die unterirdischen Morde an fremden Minenarbeitern, die einst der Onkel mit seinen Komplizen begangen hatte.

Schon in der Literatur der Romantik besitzt die unterirdische Sphäre eine starke Anziehungskraft; wer einmal von ihr ergriffen wurde, kann sich nicht mehr befreien. Diese Sphäre ist gefährlich und verlockend zugleich, sie symbolisiert, wie Detlef Kre-

mer in Bezug auf E.T.A. Hoffmann feststellt, in vielen Fällen das Unbewusste, und fungiert als dessen räumliche Projektion (vgl. Kremer 1993: 44).

Brenntage

Die titelgebenden Brenntage haben in der Siedlungsgemeinschaft zwei gegensätzliche Funktionen. Einerseits erzählen sich die sonst nicht besonders gesprächigen Menschen aus diesem Anlass alte Geschichten; das Feuer bringt sie also wieder zum Sprechen. Obwohl sie Objekte aus ihrer Vergangenheit dem Vergessen übergeben, gehen die Erinnerungen nur physisch verloren, in verbaler Form bleiben sie durch die jährlichen Erzählungen erhalten. Auf der anderen Seite bewirken die Brenntage aber auch dessen Gegenteil: Die Erinnerungen der Siedlungsbewohner werden verbrannt, womit die Verdrängung der Vergangenheit vollzogen wird. Wie einleitend darauf hingewiesen wurde, kann der Roman in dieser Hinsicht als kritischer Beitrag zum österreichischen Vergangenheitsbewältigungs-Diskurs betrachtet werden (vgl. Pfeiferová 2012: 197). Die Brenntage haben also eine gedächtnisbewahrende und gedächtnisstilgende Qualität zugleich. Erstere trägt zum Überleben der Gemeinschaft durch die Erzählung der gemeinsamen Vergangenheit bei, Letztere führt zum Untergang des Dorfes, indem das Feuer die Siedlung vernichtet. Das Feuer an sich ist ambivalent: Es ist nicht nur eine zerstörende Kraft, sondern auch ein Medium, das Erzählen überhaupt erst ermöglicht. Dies steht im Einklang mit Stavarič' Überlegungen, die er in einem Gespräch folgenderweise darlegte:

Der Anfang war gewiss ein Abend, an dem alle ums Feuer saßen. Und auch wenn es noch keine echte Sprache gegeben hat (jedenfalls keine, wie wir sie kennen), sondern nur Grunz- und Kehllaute, ich bin mir sicher, es wurden damit bereits Geschichten erzählt. [...] Und daraus hat sich das Erzählen entwickelt: Menschen haben das Erlebte verarbeitet, es mit anderen geteilt, es ausgeschmückt, sich was ausgedacht und erlogen, einiges weggelassen, chronologisch anders geordnet etc. etc. Und alle hingen gebannt an den Lippen des Erzählers. Und schon sind wir bei der Literatur. (Schwens-Harrant 2014: 197)²

Als purifizierende und zerstörende, Identität stiftende und vernichtende Kraft in Einem, steht das Feuer am Anfang und am Ende des Romans. Mit der Thematisierung der Kindheit konzentriert sich Stavarič auf einen Abschnitt des menschlichen Lebens, der für die Ausprägung der Identität von größter Bedeutung ist. Für den Autor ist die Kindheit die Zeit jener Erfahrungen, Erlebnisse und Eindrücke, welche die weitere

² An dieser Stelle muss einmal mehr auf Ransmayr verwiesen werden, der in *Geständnisse eines Touristen* mündliches Erzählen am Beispiel marokkanischer Erzähler veranschaulicht, die den Zuhörern auf öffentlichen Plätzen ihre Geschichten darbieten. Diese Art des Erzählens verbindet Ransmayr wegen seiner unmittelbaren Wirkung auf das Publikum mit Ursprünglichkeit und Authentizität (vgl. Ritz 2015: 227).

Entwicklung und Formung der Persönlichkeit weitgehend beeinflussen. Er sieht einen Zusammenhang zwischen Mythen und Kindheit:

Der Mythos ist ein wunderbares Gegenstück, mit dem man arbeiten kann. [...] Der Mensch mag Mythen, sie erinnern ihn an die Kindheit, an den Ursprung, an Märchen und Geschichten der Menschheit, sie lassen einen daran teilhaben und sind immer auch im Sinn einer Identitätsstiftung zu verstehen. (Schwens-Harrant 2014: 199)

Der Sprach- und Kulturwechsel, den Stavarič vollzog, erscheint in seinen Texten mehr auf formaler als auf inhaltlicher Ebene. Er bewirkte eine besondere Sensibilisierung gegenüber dem Ästhetischen, dem *Wie* des Gesagten. (Cornejo 2009: 109) In Stavarič' Romanen stehen zwar häufig Sonderlinge oder Außenseiter im Zentrum, aber wie der Autor im Gespräch mit Renata Cornejo betonte, sind die formalen Merkmale für ihn wichtiger: „Ich habe immer ein bisschen eine andere Sprache in meinen Büchern gewählt, um eine bestimmte Geschichte zu vermitteln, und ich glaube, das ist etwas, das ich bei mir verorte, das aus dieser Zeit dieses Bruchs 1979 für mich da ist.“ (Cornejo 2009: 109)

Sprache(n)

Was die sprachliche Gestaltung der erzählten Welten betrifft, operiert dieser Roman auch optisch mit der Trennung von Erzählerrede und fremder Rede, Letztere wird durch Kursivdruck markiert. Dieses Verfahren zeigt die Position des Erzählers, der vor allem die Worte der ihn erziehenden Erwachsenen in seine Erzählung integriert und seinen Monolog mit diesen durchsetzt, und signalisiert somit eine gewisse Distanz zur fremden Rede. Außer der Tante und dem Onkel sowie der Briefe der verstorbenen Mutter, die sie dem Erzähler noch nach ihrem Tod schicken ließ, findet sich wenig fremde Rede. Dennoch besitzt der Text deutlich polyphone Qualität. Die Rede des Buben, der allmählich erwachsen wird, dominiert zwar, sie wird aber ergänzt und flankiert von den Einflüssen, denen er in der Siedlungsgemeinschaft ausgesetzt ist.

Die Polyphonie manifestiert sich darüber hinaus in der Sprache der verstorbenen Mutter, die in ihren Briefen tschechische Wörter und Ausdrücke verwendet und so fließt die Mutter-Sprache als eine weitere Stimme in den Roman ein. Die Welt der Mutter ist ein Kontrapunkt zur Welt des Onkels und der Siedlung, da sie ihren Ursprung außerhalb des Dorfes hat. Die Gestalt des Onkels verdüstert sich im Handlungsverlauf zunehmend. Mit seinem Wissen und magischem Zugang zur Welt repräsentiert er zwar ebenfalls eine Alternative zur nüchternen Wirklichkeit, doch seine Vorliebe für Waffen, das Ausstopfen von Tieren, seine Kenntnis der von den Minen symbolisierten Unterwelt und schließlich das Geständnis, dort Menschen getötet zu haben, machen ihn zunehmend zur Teufelsfigur. Seine Umwandlung in eine Teufelsfigur geht einher

mit der Verwandlung der Utopie in Dystopie, wie Dana Pfeiferová bemerkt (Pfeiferová 2012: 197).

Die Ratschläge und Sprüche, die der Onkel dem Erzähler immer wieder auf den Weg gibt, erweisen sich allmählich als nicht wirklich brauchbare Gemeinplätze. Auf sprachlicher Ebene offenbart sich das in seinen klischeehaften Formulierungen. Die Sprache des Onkels ist nämlich durchsetzt mit Sprichwörtern und dem Bergmannsjargon, und zeigt so das Bestreben, eine vergangene Welt in der Gegenwart auch verbal zu konservieren. Eine Zeit lang bringt er dem Erzähler sogar die „Minensprache“ (Stavarič 2011: 190) bei und dieser lernt das Vokabular, bis er meint, unter der Erde gebe es eine andere Sprache, in der die Geister angesprochen werden müssen, will man sich mit ihnen verständigen (vgl. Stavarič 2011: 191). Oberwelt und Unterwelt sind also auch sprachlich voneinander getrennt und nur jene, die beide Sprachen beherrschen, haben das Privileg in beiden Welten heimisch zu sein. Die Unterwelt ist konnotiert mit Gefahr, Gewalt und nimmt Besitz von all denen, die sich in diese Sphäre vorwagen.

Die als positiv erinnerte Vergangenheit wiederum steht mit der Mutter und der Tante des Erzählers in engster Verbindung. Ein Beispiel dafür ist das Wort *žemlovka*, mit dem der Onkel Hexenverbrennungen, die Mutter dagegen eine Mehlspeise (Scheiterhaufen) assoziiert. Der Erzähler gibt zu, das Wort deshalb lange nicht verwendet zu haben, weil er befürchtete, damit einen bösen Zauber herauf zu schwören. Pfeiferová verbindet den Tod der weiblichen Familienmitglieder mit dem Untergang einer gewaltfreien, besseren Welt, zu der den Zugang die Sprache der Mutter garantierte (Pfeiferová 2012: 201).

Stavarič nützt immer wieder das sprachspielerische Potential, das sich aus der Interferenz des Tschechischen und dem Deutschen ergibt sowie die Möglichkeiten, die die Übertragung tschechischer Metapher ins Deutsche bietet: „Es ist so wunderbar, wenn man im Grunde nur etwas aus seiner Muttersprache zu übersetzen braucht und schon ist es im Deutschen eine ungewöhnliche, neue Metapher.“ (Schwens-Harrant 2014: 187) Durch das Ineinanderspielen der zwei Sprachen lassen sich die Stimmen im Text erweitern und differenzieren, womit der Grad der Polyphonie gesteigert wird. Sprachen repräsentieren hier tatsächlich Welten, auch im Sinne der narrativen Welten, die im Roman konstruiert werden.

Zeitverhältnisse

Wie am Anfang bereits angesprochen wurde, endet der Roman mit der Wiederholung ein und derselben Textpassage, was auf ein offenes Ende hindeutet und interessante Erzählerpositionen ermöglicht. Das Ende des Textes sticht auch optisch vom Textkörper ab, es formt einen Trichter oder die obere Hälfte einer Sanduhr. Zuerst fließen die Wörter, dann die einzelnen Buchstaben wie Sand ab und der Text wird mitten im Satz unterbrochen. Dies erlaubt gleich mehrere Interpretationen: Zum einen wird im Roman erwähnt, dass der Boden dieses Bergwerksgebietes gefährlich,

an einigen Stellen bereits eingestürzt ist und alles, Lebendes und Lebloses, unter sich begraben hat. Im Hinblick darauf könnte das Ende des Textes einen solchen Einsturz imitieren und mit dem Abreißen des erzählerischen Fadens den Tod des Erzählers durch Verschüttung nahelegen. Zum anderen verweist aber das Bild der Sanduhr auch auf den Lauf der Zeit, dem das Romanganze unterworfen ist. Es kann also andeuten, dass die Zeit um und der Erzähler tot ist, und sein letzter Augenblick mit dem Abfließen des letzten Buchstaben zusammenfällt. Fasst man aber den Roman als eine Erzählung des Übergangs von der Kindheit ins Erwachsenenalter auf, so muss das Ende des Textes nicht unbedingt den Tod des Erzählers bedeuten. Das Ablaufen der Zeit könnte demnach den Abschluss der Kindheitsphase, das unwiderrufliche Ende der Idylle und den Eintritt in die Realität symbolisieren. Da aber auf den letzten Seiten bis zu ihrem graduellen Verschwinden dieselben Sätze wiederholt werden, ist m.E. eine weitere Lesart möglich. Stavarič spricht nämlich in seiner letzten Salzburger Vorlesung darüber, dass seine Geschichten nicht zu Ende gehen, sondern sich im Kopf der Leser fortsetzen:

[...] die *Brenntage* enden gar in einer formalen Endlosschleife, einer Wiederholung, der Wiederholung, vor der irgendwann sogar die Zeit zu kapitulieren scheint, als würde sich eine Schallplatte immer weiterdrehen, der Tonabnehmer weiterhin seine Kreise ziehen, kein Ende finden [...] keines meiner Bücher geht zu Ende, es gibt immer nur einen letzten Punkt, den man setzt, einen Punkt, der ein ganzes Buch begraben soll, tatsächlich wie einen Grabstein, das zuvor Gesagte gleicht einer langen Inschrift, doch zu Ende und unter die Erde bringen, das vermag sie nicht. Die Geschichten haben sich verselbständigt, sie schreiben sich selbst unendlich lang fort, auch in den Köpfen meiner Leser. (Stavarič 2011: 156)

Die Selbstinterpretation des Autors illustriert deutlich bestimmte Tendenzen in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Stavarič' Worte über den sich verselbständigenden Text und der Unabschließbarkeit des Schreibens stehen zwar im Einklang mit der Literaturauffassung der Postmoderne, die Lust am Geschichtenerzählen, die Erzählbarkeit der Vergangenheit und die Einordnung des Individuums in größere historische Zusammenhänge sowie das veränderte Verhältnis zur Zeit gehören jedoch schon zu den Merkmalen der post-postmodernen Literatur. Da Stavarič' Roman wie eine episodenhafte Aufzeichnung von zeitlich verstreuten Begebenheiten aus dem Leben des Ich-Erzählers angesetzt ist, erscheint die Unabschließbarkeit als logische Folge des postmodernen Konzepts. Selbst wenn wir am Ende des Romans vom Tod des Protagonisten ausgehen, könnte die Zahl der Episoden auf der zeitlichen Achse rückwärts beliebig lang erweitert werden. Die Unterbrechung beeinträchtigt also keinesfalls die Kontinuität, wird hier doch keine zusammenhängende Lebensgeschichte erzählt. Die Gestaltung und Rolle der Zeit im Roman zeigt allerdings schon über die Postmoderne hinaus. Insgesamt ist für diesen Text charakteristisch, dass Einsichten und Schreibweisen der Postmoderne nicht einfach überwunden, sondern fruchtbar gemacht werden für ein neues Schreiben.

Neben den vielen Hinweisen auf das Vergehen oder eben auf den Stillstand der Zeit ist auch die Sanduhr ein wichtiger Hinweis auf die unterschiedlichen Zeitauffassungen, die im Roman zum Tragen kommen. Wie die Erwachsenen, entwickeln auch die Kinder ihre eigenen Riten, die im Gegensatz zu den Brenntagen nicht mit dem Feuer, sondern mit dem Wasser in Zusammenhang stehen. Sie drücken je einen Auserwählten oder eine Auserwählte so lange unters Wasser, bis er oder sie das Bewusstsein verliert und vom „*Tagespriester*“ (Stavarič 2011: 164, kursiv im Original) ins Leben zurückgeholt werden muss. Die Kinder üben ihre Riten nicht in der Siedlung, sondern außerhalb dieser, im Wald aus.

Die Bedeutung der zunächst idyllisch scheinenden Gegend, in der die Kindheit situiert ist, liegt in erster Linie nicht in ihrer Räumlichkeit, sondern in ihrer Zeitlichkeit. Damit basiert der Roman m.E. auf dem Verhältnis zur Vergangenheit, zu vergangenen Verbrechen und damit zur Zeit generell. Mit dem Vergehen der Zeit, das sich im Aufwachsen des Erzählers manifestiert, verkommt die Landschaft zusehends, sie wird immer unwirtlicher und öder. Das Vergehen der Zeit konfrontiert den Erzähler graduell mit der Wahrheit über den Onkel. Die Bedeutung der Märchen und Geschichten, die er als Kind hörte, verändert sich:

Sie [die Geschichten, Sz. R.] erzählten von der Möglichkeit, die Welt zu gestalten, sie für sich zu erschließen und das Leben als endlose Spielwiese zu betrachten. Erst viel später musste ich erfahren, dass man nicht allen Geschichten Glauben schenken darf und dass sie manchmal nur deshalb erzählt werden, um uns in die Irre zu führen. (Stavarič 2011: 223f.)

Unter der Erde, in den Minen gab und gibt es keine Zeit. Als der Onkel noch als Bergmann arbeitete, nahm er immer einen Wecker mit, um das Zeitgefühl nicht zu verlieren. Diese Uhr schenkt er eines Tages dem Erzähler zum Geburtstag:

Er ist ein Überbleibsel aus meiner Zeit in den Minen, sagte der Onkel, mehr zu sich als zu mir, das Ticken drang damals durch die Dunkelheit (unter Tag) und erinnerte an das Ausbleiben der Zukunft. Dort unten wurden die Stunden zu Jahren und die Jahre zu Jahrhunderten, und ein ganzes Menschenleben konnte eine Ewigkeit dauern [...] (Stavarič 2011: 173f., kursiv im Original)

Das oberste Ziel des Onkels ist die Erhaltung des Stillstands, und der Erzähler-Neffe sagt, „[m]anchmal wusste ich nicht mehr, wie viel Zeit schon vergangen, ob ich längst erwachsen war oder immer noch Kind“ (Stavarič 2011: 151).

Im Roman werden zwei Zeitauffassungen miteinander kombiniert: die zyklische und die lineare. Das ist deshalb ungewöhnlich, weil wir sie meistens als Repräsentationen einander ausschließender Weltbilder begreifen. Die Erste verkörpert sich in der Figur des Onkels, der in Mythen denkt und am fortwährenden Neubeginn glaubt. Sein Denken und die Erfindung der rituellen Brenntage kann treffend mit einem Satz von Hans Blumenberg zusammengefasst werden: „Wenn in der Wiederholung Zuverlässigkeit gefunden werden kann, kann sie auch in der Wiederholbarkeit *erfunden* werden.“ (Blumenberg 1996: 187, kursiv im Original) Jan Assmann zufolge „[liegt] [b]ei die-

sem Weltbild die Wahrheit und Bedeutung in dem, was sich wiederholt, während das Einmalige als bedeutungslose Abweichung ausgeblendet wird.“ (Assmann 1996: 4) In dieser Auffassung ist auch die Katastrophe ein Teil der Wiederholung, da der Zerstörung in jedem Fall die Neugeburt folgt. Die Funktion der rituellen Brenntage kann mit Assmann folgenderweise beschrieben werden:

Das mythische Denken basiert auf der Überzeugung, daß die Ordnung des Selbigen, die Kreisläufigkeit von Zeit und Geschichte, kulturell erzeugt werden muß, dadurch, daß sie im Mythos ausgesprochen und im Ritus vollzogen wird. Die zyklische Zeit ist keine physikalische Form, die man messen kann, sondern eine kulturelle Form, die man erzeugen und in Gang halten muß. (Assmann 1996: 5)

Die Brenntage schließen den Sommer ab und zeigen den Beginn des Herbstes an, sie wiederholen sich jährlich und symbolisieren ein Kataklisma, das sich am Ende des Romans im Brand konkretisiert. Das mythische Denken des Onkels wird offensichtlich, als er nach dem Brand die Notwendigkeit der Übersiedlung in die Minen mit zwei brasilianischen Ursprungsmythen begründet, die von der Kraft des Feuers, dem Untergang und der Neuschöpfung der Menschheit erzählen. Die Feuerkatastrophe erschüttert ihn nicht im Geringsten, im Gegenteil: Noch am selben Tag plant er den Wiederaufbau der Siedlung, von dem Schöpfungswillen zeugen die Flammen in seinen Augen (vgl. Stavarič 2011: 211).

In Bezug auf den Philosophen Leszek Kołakowski hält Herwig Gottwald Folgendes fest: „Wurzeln des ‚mythischen Bewußtseins‘ seien ‚Akte der Wertaffirmation‘, in denen sich Bedürfnisse nach Überwindung der Zeitlichkeit und damit der Fragilität und Vergänglichkeit menschlicher Wertsetzungen artikuliere“ und fügt hinzu: „Ganzheitliche, überzeitliche Erkenntnisansprüche zeichnen das mythische Bewußtsein ebenso aus wie dessen prinzipielle Funktion, allen Vorgängen Sinn zu verleihen.“ (Gottwald 2007: 60) Der Wille des Onkels, alles Bestehende unverändert zu erhalten, das Vernichtete wieder herzustellen, und das Unerklärliche mit der Kraft der Erzählung zum sinnvollen Ereignis zu machen, zeugt von diesem mythischen Bewusstsein.

Je älter der Erzähler wird, je mehr er über die Siedlungsbewohner und über die Vergangenheit erfährt, desto wichtiger wird für ihn die historische, d. h. lineare Zeit. Die Geschichte der Siedlung verläuft von der Konjunktur bis zur Katastrophe, sie hat also einen Anfang und ein Ende, ebenso wie der Weg von der Kindheit zum Erwachsensein ein linearer, auf ein Endziel gerichteter Prozess ist. Die Rolle der Zeit betont auch der Autor:

Die Zeit spielt in einem jeden Buch eine große Rolle, egal, wie man sich auf was bezieht. Komischerweise ist immer das, was wir als eine Art Heimat erachten, eher in der Kindheit und Jugend verankert. Im Grunde ist die Vergangenheit jene Zeit, nach der wir uns sehnen – es ist ein zutiefst menschlicher Impuls. (Schwens-Harrant 2014: 177)

Das Erwachsenwerden verändert das Verhältnis zur Zeit grundlegend. Die Idylle, mit der traditionsgemäß die Kindheit verbunden wird, basiert auf Beständigkeit und Un-

veränderlichkeit. Das Erwachsenenalter ist demgegenüber ein Stadium des Lebensprozesses, der jenseits der Idylle liegt. Der Lebensprozess selbst, dessen wesentliche Komponente die Veränderung ist, beginnt mit der Geburt und endet mit dem Tod, ist also linear, auf ein Endziel ausgerichtet.

Fazit

Dieser äußerst komplexe und vielschichtige Roman beschreibt den Übergang von der Kindheit in die Adoleszenz indem er Subjektives mit Mikro- und Makrogeschichte, mit individuellem und kollektivem Gedächtnis vermengt. Folgt man der oben vorgeschlagenen möglichen Lesart, dass das Ende des Romans nicht unbedingt den Tod des Erzählers bedeutet, dann kann der Eintritt ins Erwachsenenalter, indem er den endgültigen Abschluss der Kindheit repräsentiert, ebenfalls als ein Zuendegehen, eine Art Tod interpretiert werden, mit dem man eine Lebensperiode für immer hinter sich lässt. Aus den vereinzelt, keiner Chronologie folgenden Elementen der Erzählung kann keine kontinuierliche Kindheitsgeschichte, sondern nur eine mit Leerstellen rekonstruiert werden. Die Erinnerungen des Erzählers sind jedoch auf einer anderen Ebene zugleich Elemente der Vergangenheit des Onkels. Die narrativen Welten erscheinen mythisch, idyllisch, aber zugleich furchterregend, wie sie eben aus der Perspektive eines Kindes aussehen, aber so mancher Erzählerkommentar deutet auf eine wesentlich größere zeitliche Distanz zwischen dem erzählten Ereignis und der Erzählzeit hin, woraus folgt, dass der Erzähler eigentlich kein Kind sein kann. Die europäische Geschichte scheint zwar nur im Hintergrund des Romans auf, der Erzähler muss sich aber der Vergangenheit seiner Familie und seiner Umgebung stellen, um sich als Erwachsener mit der Welt, in der er leben muss, in Beziehung setzen zu können.

Stavarič' Werk macht die Veränderungen der letzten ca. zwei Jahrzehnte in der Literatur Österreichs offensichtlich. Allgemein kann festgestellt werden, dass die post-post-moderne Literatur nicht einfach auf romantische, realistische und moderne Muster zurückgreift, sondern sehr bewusst gerade jene Elemente wieder aufnimmt, welche die Postmoderne fallen ließ. Erik Schilling formuliert dies wie folgt:

Das theorieinformierte Paradigma der Literatur stößt dort an seine Grenzen, wo der ästhetische Eigenanspruch der Literatur wieder zum Tragen kommt. Das bedeutet jedoch nicht, dass fiktionale Texte nach der Postmoderne ‚einfach‘ wieder erzählen. Stattdessen sind zahlreiche literarische Werke der Gegenwart durch eine Form von Selbstreflexivität auf einer höheren Ebene geprägt. (Schilling 2012: 159)

Das Subjekt, welches seinen Platz und seine Identität in der Welt sucht, rückt wieder in den Fokus der Literatur. Es versucht seine Position in der Welt dadurch zu bestimmen, dass es sein individuelles Schicksal häufig mit größeren Zusammenhängen der

Geschichte in Konnex stellt. Dieses erneute Interesse an der Historie betrachtet Stefan Neuhaus als Reaktion der jungen Schriftstellergeneration auf den Orientierungsverlust, der seiner Ansicht nach eine Konsequenz der Postmoderne sei (Neuhaus 2013: 27). Das belegt auch die Konjunktur der Väterliteratur und der Familienromane, auf welche Aleida Assmann hingewiesen hat (vgl. Assmann 2007: 73).

Der postkatastrophale Schauplatz oder das Verschwinden der Hauptfigur verweisen deutlich auf die Romane Christoph Ransmayrs, den Stavarič als ein wichtiges literarisches Vorbild explizit erwähnt. Mit *Brenntage* lässt sich Stavarič eindeutig in der österreichischen Literaturtradition verorten, doch bleibt darüber hinaus seine tschechische Muttersprache stets auch eine Quelle der sprachlichen Bereicherung und des kreativen Umgangs mit Sprache.

Literatur

- Assmann, J. (1996). *Denkformen des Endes in der altägyptischen Welt*. In K. Stierle & R. Warning (Hrsg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform* (S. 1-31). München: Wilhelm Fink.
- Assmann, A. (2007). *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: C.H. Beck.
- Blumenberg, H. (1996). *Arbeit am Mythos*. Sonderausgabe, der 5. Aufl. folgend. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Cornejo, R. (2009). Lust am Spiel mit der (Fremd)Sprache. Ausgewählte Texte von Michael Stavarič, Pavel Kohout und Jan Faktor. *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*, 14, H. 1-2, 105-122.
- Gottwald, H. (2007). *Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Fallstudien und Modelle*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kremer, D. (1993). *Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen*. Stuttgart: Metzler.
- Neuhaus, S. (2013). „Die Fremdheit ist ungeheuer“. *Zur Rekonzeptualisierung historischen Erzählens in der Gegenwartsliteratur*. In C. Gansel & E. Herrmann (Hrsg.), *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989* (S. 23-36). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pfeiferová, D. (2012). Suche nach der (Mutter-)Sprache, als Versuch, den Untergang aufzuhalten: Michael Stavaričs Roman *Brenntage*. *Aussiger Beiträge*, 6, 193-204.
- Ritz, Sz. (2015). *Flucht-Linien eines Lebens. Annäherungen an Christoph Ransmayrs Geständnisse eines Touristen*. In A. Bombitz (Hrsg.), *Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr* (S. 223-230). Wien: Praesens.
- Schilling, E. (2012). *Von der Postmoderne zur „breiten Gegenwart“?* In K. Birnstiel & E. Schilling (Hrsg.), *Literatur und Theorie seit der Postmoderne*. Mit einem Nachwort von Hans Ulrich Gumbrecht (S. 153-160). Stuttgart: S. Hirzel.
- Schröder, C. (20. Juni 2011). Die Erinnerung brennt lichterloh. *Die Zeit – Online*. Abgerufen von <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-06/stavaric-brenntage>.
- Schwens-Harrant, B. (2014). *Ankommen. Gespräche mit Dimitré Dinev, Anna Kim, Radek Knapp, Julya Rabinovich, Michael Stavarič*. Wien, Graz, Klagenfurt: Styria Premium.
- Stavarič, M. (2011). *Brenntage. Roman*. München: C.H. Beck.
- Stavarič, M. (2016). *Der Autor als Sprachwanderer. Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung*, Bd. 4. Wien: Sonderzahl.

