

Sibylla Haindl

Das Grotleske als Strukturprinzip
in Franzobels Roman *Scala Santa*
oder *Josefine Wurznbachers Höhepunkt*.

DIPLOMARBEIT

zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie
aus der Studienrichtung Deutsche Philologie
eingereicht an der Universität Wien

Wien, Jänner 2007

Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht die sprachlichen und narrativen Verfahrensweisen von Franzobels Roman *Scala Santa oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt* unter dem Aspekt ihrer grotesken Wirkung. Dabei wird, neben den Beiträgen von Wolfgang Kayser und Michail Bachtin, besonders von Peter Fuß' Theorie des Grotesken ausgegangen, die die Mechanismen der Verkehrung, Verzerrung und Vermischung als konstitutiv für das Groteske voraussetzt und die Liquidation symbolisch kultureller Ordnungsstrukturen betont. Im Romantext werden diese Mechanismen und Merkmale des Grotesken auf allen Ebenen (Sprache, Erzählsituation, Diegese, Intertextualität) analysiert und mit zahlreichen Beispielen belegt. Dabei zeigt sich, dass der Text in hohem Ausmaß sprachliche und narrative Strategien verfolgt, die Ambivalenz und Unentscheidbarkeit erzeugen. Zuletzt wird auf die Funktionen des Grotesken in *Scala Santa* eingegangen, die neben der ausgeübten Sozialkritik auch die Hinterfragung symbolisch kultureller Ordnungsstrukturen erfüllen. Das Groteske erweist sich auf allen Ebenen des Romantextes als grundlegendes Strukturprinzip.

Inhalt

I. Einleitung	1
Motivation	1
Vorhaben und Vorgehensweise	1
Zum Forschungsstand	2
Einführung in die Handlung von Scala Santa	3
II. Theoretischer Hintergrund: Das Groteske	9
1. Entwicklung des Begriffes	9
2. Das Groteske bei Wolfgang Kayser und Michail Bachtin	12
3. Das Groteske bei Peter Fuß: Liquidation von Ordnungsstrukturen	13
Mechanismen des Grotesken: Verkehrung – Verzerrung – Vermischung	15
III. Textanalytischer Teil	17
1. Sprache	17
1.1 Groteske Morphologie	18
1.2 Sprachbilder, Metaphern, Zweideutigkeiten, Assoziationsfelder	21
1.3 Syntax	27
1.4 Figurenrede	28
1.5 Verzippungstechnik	31
2. Diskurs: Ebene der Erzählsituation	34
2.1 Extradiegetische und intradiegetische Erzählinstanz	34
2.2 Selbstreflexivität	36
Selbstreflexion des Erzählers	37
Santopadre	39
Selbstreflexion der Erzählung und <i>mise en abyme</i>	41
2.3 Fokalisierung	45
2.4 Zeitstruktur	49
2.5 Paratextuelle Struktur	51
3. Diegese	53
3.1 Figurenkonzeption	53
Namen	54
Körper	55
Der Teufel – Hugo Wurznbacher	59
Verpuppungen (Puppen, Larven, Marionetten)	60
Freaks mit Spleens	65
Doppelgänger	68
3.2 Ekel	72
Ekelempfinden der Figuren	73
3.3 Gewalt	75
3.4 Welterklärungsmodelle: Berechnung des Unberechenbaren	77
Apokalypse und Zeit	77
Exkurs: Der apokalyptische Reißverschluss auf Ebene der Diegese	79

Wahrscheinlichkeit und Statistik versus Chaos und Zufall	81
Exkurs: Die Romanhandlung als Spiel mit Zufall und (Un)Wahrscheinlichkeit	82
Das Himbeerdenken	85
Mayerling	86
4. Intertextuelle Ebene	88
4.1 Gesellschaft und literarische Tradition	90
4.2 Gattungsvermischung	91
Kriminalroman	93
4.3 Konkrete Texte und Autoren	94
<i>Mutzenbacher</i> und Doderers <i>Strudlhofstiege</i>	95
5. Funktionen des Grotesken	98
Identität	99
Geschichte	102
IV. Zusammenfassung	103
<hr/>	
Anhang	I
<hr/>	
Zeitliche und paratextuelle Romanstruktur	II
Übersicht über Rahmen- und Binnenhandlung	IV
Figurenverzeichnis	V
Tafel: Der Semmelrath-Wurznbacher Clan - Versuch einer Rekonstruktion	XII
Literaturverzeichnis	XIII
<hr/>	

I. Einleitung

Motivation

Der österreichische Schriftsteller Franzobel hat sich seit seinem Gewinn des Bachmannpreises 1995 in der österreichischen Literaturlandschaft etabliert und veröffentlicht seither in regelmäßigen Abständen Prosa, Lyrik und Theaterstücke. „Ich bin meine eigene Inflation“¹ – so eine Selbstaussage Franzobels. Schon aufgrund der Quantität des Oeuvres², das dieser „inflationären Publikationswut“ entspringt, scheint es angebracht, sich dem Werk Franzobels auch philologisch zu nähern. Dass dieses öfters unter der ästhetischen Etikette „grotesk“ eingeordnet wird, belegt nicht nur der „Kasseler Literaturpreis für grotesken Humor“, den der Autor 1998 gewann, sondern auch unzählige Rezensionen. In diesen wird immer wieder versucht, die groteske Wirkung zu erklären: von der „Sprachanarchi[e]“ des Autors ist die Rede und von den „exzentrischen Vokabelmischungen“, die einen „Erzählstil, der von skurriler Metaphorik und semantischen Finessen, vor Neologismen [...] und Klangmalereien [...] nur so sprüht und funkelt“³ kreieren.

Als Franzobels größter Wurf galt bislang der Roman *Scala Santa oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt*, der das Objekt der Analyse der vorliegenden Arbeit sein soll.⁴ Konkret untersuchen möchte ich jenes ästhetische Phänomen, das als „das Groteske“ bezeichnet wird und meiner Ansicht nach das Hauptmerkmal der Literatur Franzobels ausmacht. In diesem Sinne kann die Lektüre von *Scala Santa* exemplarisch für die vielfachen narrativen Strategien, die sich im Werk des Autors finden, stehen.

Vorhaben und Vorgehensweise

In der vorliegenden Arbeit soll es um die Textanalyse *en detail* gehen. Vorangestellt sei deshalb die Frage *Was ist das Groteske, wie wirkt es und welche Funktionen erfüllt es?*,

¹ Wolfgang Kralicek, Klaus Nüchtern und Klaus Taschwer im Gespräch mit Franzobel: Der große Hirnabschalter. In: *Falter* (2002)21, o.S. und auch: www.falter.at/print/F2002_21_2.php

² Das *Kritische Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* verzeichnete 6/2003 58 Werke (Hörspiele und Zeitungsartikel nicht eingerechnet) in einem Zeitraum von zehn Jahren.

³ Kohtes, Michael: Der Kalauerplatz. Wie Franzobel die Österreicher durchleuchtet. In: *Die Zeit*, 23.3.2000, o.S.

⁴ Mittlerweile erschien der bislang seitenstärkste Roman des Autors *Das Fest der Steine oder Die Wunderkammer der Exzentrik*. –Wien: Zsolnay 2005.

die ich in einem theoretischen Teil behandeln werde. Ausgehend von der Begriffsgeschichte des Grotesken soll der Bogen über das 18. und 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart gespannt werden, wobei vor allem Wolfgang Kayser und Michail Bachtin berücksichtigt werden. Zudem sollen die Mechanismen des Grotesken, die immer eine Verwandlung (Verkehrung, Verzerrung, Vermischung) darstellen, für eine narratologische Analyse des Romans bereitgestellt werden. Dabei werde ich mich vor allem auf die Studie von Peter Fuß⁵ stützen, die gegenwärtig die umfassendste Auseinandersetzung mit dem Grotesken darstellt.

Im analytischen Hauptteil möchte ich danach fragen, wie das Groteske im konkreten literarischen Text *Scala Santa* erscheint. Dabei soll der Roman einem *close reading*-Verfahren unterzogen werden. Bei meiner Betrachtung des Phänomens des Grotesken in *Scala Santa* gehe ich von der Hypothese aus, dass sich groteske Strukturmerkmale auf *allen* Ebenen des Textes feststellen lassen können; auf sprachlicher Ebene ebenso, wie auf der Ebene des Erzähldiskurses, auf inhaltlicher (Handlung und Diegese betreffend) und schließlich auch auf intertextueller Ebene. Abschließend möchte ich die Frage nach der Funktion des Grotesken in *Scala Santa* behandeln.

Die Ebenen eines narrativen Textes greifen naturgemäß ineinander und oft ist es weder möglich noch sinnvoll, den Diskurs ohne Aspekte der Handlung und umgekehrt, die Handlung ohne Aspekte des Diskurses zu betrachten. Um eine Redundanz so weit wie möglich zu vermeiden, habe ich mich dazu entschlossen, das Kapitel über den Diskurs eher straff zu halten, um dann im Kapitel über die Handlung in Exkursen auf die komplexe Verbindung von Handlung und Diskurs einzugehen.

Zwecks Anschaulichkeit finden sich in einem Anhang zwei Tabellen zur zeitlichen und paratextuellen Struktur von *Scala Santa*, ein ausführliches Figurenverzeichnis sowie der Versuch, die genealogischen Verbindungen innerhalb der zentralen Familie des Romans (Semmelrath-Wurznbacher) zu rekonstruieren.

Zum Forschungsstand

Als ich meine Beschäftigung mit dem Text im Wintersemester 2003/04 begann, gab es noch keine selbständige Literatur über Franzobel, und neben einer Flut an Rezensionen nur einige relevante Aufsätze, die sich mit Franzobel im Allgemeinen oder *Scala Santa* im Besonderen befassten. Mittlerweile liegt eine Diplomarbeit von Andreas Freinschlag

⁵ Fuß, Peter: *Das Groteske: ein Medium des kulturellen Wandels*. –Köln [u.a.]: Böhlau 2001 (Kölner Germanistische Studien.Neue Folge.1).

über *Scala Santa* an der Universität Salzburg vor, die auch gedruckt erschienen ist⁶, sowie die Diplomarbeit von Notburga Leeb, die sich allerdings Franzobels erstem größeren Text *Die Musenpresse* widmet⁷.

Einführung in die Handlung von *Scala Santa*

Die Romanhandlung von *Scala Santa* zeichnet sich durch zahlreiche parallel verlaufende Handlungsstränge und Digressionen aus, die durch die mehr als fünfzig Romanfiguren hervorgebracht werden. Ein Zweig dieses dicht verzweigten Handlungsmyzels ist der Komplex rund um die Familie der titelgebenden Josefine Wurznbacher, die im Roman als Pepi auftritt: der triste Alltag, die Gewalt des Vaters sowie die ersten sexuellen Erfahrungen der Kinder. Geschildert werden außerdem die Geschehnisse rund um die Grätzlbewohner und den Semmelrath-Clan, ihre amourösen und feindlichen Verstrickungen untereinander. Vermeintlicher Hauptkomplex ist die Handlung, die den Kriminalfall „Atnasal Acsal“ betrifft. Zudem werden die Hintergrundgeschichten der mit dem Fall betrauten Kriminalisten erzählt. Weitere eingebettete Erzählungen und Anspielungen (etwa auf den Fall Mayerling) tragen zur ständigen weiteren Verflechtung der Handlungsstränge und Figuren bei. „So wie der Autor es vormacht, so muß sich der Leser dem Detail hingeben, und wird nicht selten dafür belohnt, manchmal allerdings auch verärgert, weil er sich fragt, ob der Aufwand der Rekonstruktion eines Zusammenhangs sich lohnt, der sich letztlich auch nur als Schein offenbart.“⁸ Die Rekonstruktion soll an dieser Stelle trotzdem versucht werden, um das überladene Handlungsgefüge zu verdeutlichen. Im weiteren Verlauf der Arbeit werde ich die Seitenangabe von Zitaten aus *Scala Santa* direkt im laufenden Text in runden Klammern angeben.

Durch den klopfenden Ambros Semmelrath in Aufregung und Neugierde versetzt, bitten die Steinfiguren am Fuße der Scala Santa in Rom die Steinfigur Pius (Papst Pius IX.

⁶ Freinschlag, Andreas: *Kynisch-komische Chaosmologie Eine literaturgeschichtliche Ahnenforschung zu Franzobels Roman ‚Scala Santa‘*. –Wien: Edition Praesens 2005.

Obwohl es zwischen dem Grotesken und dem „kynisch-komischen“ Prinzip einige Parallelen gibt, komme ich, vor allem was die Diskursebene von *Scala Santa* betrifft, zu anderen Ergebnissen als Freinschlag. Dass es bei allen Differenzen natürlich auch viele Ähnlichkeiten gibt, liegt am Analyseobjekt *Scala Santa*, das unsere Arbeiten gemeinsam haben. Wo es mir nötig erscheint, werde ich auf die Lesart Freinschlags verweisen.

⁷ Leeb, Notburga: *Aspekte der Dialogizität in FRANZOBEL: „Die Musenpresse“*. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2005.

⁸ Schmidt-Dengler, Wendelin: *Literatur in Österreich nach 1990*. Skriptum zur Vorlesung SS 2000. Univ. Wien, Basisgruppe Germanistik., S. 179.

darstellend) darum, die Geschichte zu erzählen, warum es diesen Statistiker aus Wien hierher verschlagen und was er verbrochen habe. Außerdem erwarten sie sich Auskünfte über das „Himbeerdenken“, die „Bussi-Bussi-Frau“ und einen gewissen Enrico Santopadre, von dem zu Beginn nur preisgegeben wird, dass er in den Tagen der Gregorianischen Kalenderreform in ein „Zeitloch [...] geplumpst“ (12) ist. Die daran anschließende Binnenerzählung, eine „prinzipiell kurze Geschichte“ (13), die an manchen Stellen von den Steinfiguren kommentierend unterbrochen wird, beginnt eine Woche zuvor in Wien und endet mit dem Klopfen Ambros Semmelraths' an die verschlossenen Türen der Scala Santa in Rom.

Vor der Fotohandlung Florian Ziegelböcks wird ein Mann erschossen, der als Hinweis auf seine Identität die Tätowierung „Atnasal Acsal“ aufweist. Zu diesem Zeitpunkt befindet sich der hässliche Polizist Bruno Scheidewasser in der Fotohandlung, um Bilder abzuholen, die er während seines letzten Romaufenthaltes von der „Bussi-Bussi-Frau“ (das ist Maya Zarzuela), zu der er in Liebe entbrannt ist, geschossen hat. Vor der Fotohandlung steht Hugo Wurznbacher und verliebt sich in ein Foto einer ihm zunächst unbekanntem Frau, die, wie sich später herausstellt, die in Rom lebende Schauspielerin Laura Cornetti ist. Zur gleichen Zeit spielt seine kleine Tochter Pepi in der Sandkiste und wird vom Schlossergesellen Zdenko Faulhaber beobachtet, der dabei masturbiert. Am Nachmittag geht ihre Mutter, Anna Wurznbacher, mit einem der Brüder Pepis ins Spital, um die Oma zu besuchen, die aber bereits gestorben ist. Der Vater bleibt zu Hause und treibt es mit den beiden zufällig vorbeigekommenen Zeuginnen Jehovas, Aurelia und Zita, die ihm völlig verfallen und im Weiteren immer wieder versuchen werden, ihm nahe zu kommen. Den nächsten Tag verbringen die Geschwister Pepi, Lorenz und Franz bei den Kindern der Frau Hasentütl, Anna und Ferdl. Dort machen sie ihre ersten sexuellen Erfahrungen. Ferdl hat seine diesbezüglichen Kenntnisse von der Nachbarin Frau Hornaus, die ihn regelmäßig missbraucht. Die Mutter von Anna und Ferdl, Ludovica Hasentütl, wird als dick wie ein Elefant beschrieben. Wegen ihrer Fresssucht wurde sie auch von ihrem Ehemann, einem Polizeibeamten, verlassen.

Anscheinend einen Tag später findet das Begräbnis der Großmutter, Edelburg Semmelrath, statt. Bei dieser Gelegenheit werden auch Pfarrer Hutwelker und seine Köchin Klementine Zitzelfeigler in die Romanhandlung eingeführt. Klementine Zitzelfeigler tritt auch als Medium („die Vorsehung“) auf, außerdem ist von ihr bekannt, dass sie an jedem 15. April – ausgenommen an Montagen – Ekstasen durchmacht und Stigmen aufweist. Während des Begräbnisses lockt der Mesner, Severin Roßleimer, die

kleine Pepi zu sich und missbraucht sie. Der Leichenschmaus findet „im Taubenschlag“ beim Wirten Meinrad Kalabresendorfer statt, der ein Verhältnis mit seiner Kellnerin Patricia Herrgott-Wixinger hat. Der gesamte Semmelrath-Clan ist anwesend und wird in die Handlung eingeführt: Onkel Ambros, die beiden Brüder Giselher Attila und Quasimodo Leopold sowie das dicke Kind Joschi (mathematisch begabt wie Gauss), von dem aber nicht ganz klar wird, wer die Eltern sind. Anna Wurznbacher verliebt sich in einen entfernten Cousin, den Architekten Roland Leander Fleck. Ebenso zur Familie zählen Laetitia Klein und ihre sechzehnjährige Tochter Gudrun, die – wie der Leser später erfährt – auf der Toilette vergewaltigt wird, aber aus Scham darüber schweigt. Nur nach und nach erfährt man aus ihren Tagebucheinträgen den Grund für ihre Verstörung. Der Täter, Onkel Ambros, wird erst später preisgegeben. Hugo Wurznbacher, der nicht auf das Begräbnis mitgegangen ist, vergnügt sich unterdessen im Lokal „Schluckloch“. Abends, als ihr Mann noch nicht zu Hause ist, gibt Anna der Versuchung nach und geht zur Wohnung Rolands, der allerdings nicht zu Hause ist, da er auch noch ins „Schluckloch“ gegangen ist. Dort monologisiert der masochistische Baruch Weinzwang, ein Arbeitskollege Wurznbachers aus der Prothesenwerkstatt, über einen prophetischen Traum, in dem er u.a. auch Santopadre und die Scala Santa sieht. Als Anna nach Hause kommt, wird sie von ihrem Mann zur Rede gestellt und aus Eifersucht brutal verprügelt.

Wieder einen Tag später wird Kommissar Sixtus Ponstingl-Ribisl, der auch mit dem Mordfall „Atnasal Acsal“ betraut ist, zu einer weiteren Leiche gerufen. Es handelt sich um die kleine Anna Hasentütl, die im Keller eines Hauses in der Gegend, in der auch die Wurznbachers wohnen, gefunden wurde. Die zusammengeschlagene Anna Wurznbacher lebt zu diesem Zeitpunkt noch, stirbt aber wenig später an den Folgen der schweren Misshandlungen. Später am Nachmittag bespricht der „in Quadraten denkende“ Kommissar Ponstingl-Ribisl mit seinen Assistenten Gundula Krumpl und Karol Knechtl die möglichen Verdächtigen. Knechtl ist, wie sich später herausstellt, der Vater der Hasentütl-Kinder und Ex-Mann von Ludovica. Bei dem erschossenen „Atnasal Acsal“ wurde zudem ein Devotionalienbild gefunden, das anscheinend nur aus jener römischen Basilika stammen kann, in der sich auch die Scala Santa befindet. Weitere Indizien weisen auf eine Verbindung mit einer Freimaurerloge oder einer anderen Geheimgesellschaft hin. Gundulas Gedanken kreisen zusätzlich um ihre Vermutungen, dass Pfarrer Hutwelker seinem Vorgesetzten Bischof Finocci kleine Ministranten zukommen lässt. Tatsächlich wird – wie später bekannt wird – Hutwelker

vom Bischof erpresst, ihm Ministranten zur Unzucht zu liefern, da sonst der Bischof Hutwelkers Geheimnis ausplaudern würde: Hutwelker war früher eine Frau. Nebenbei ist Hutwelker die Mutter von Roland Leander Fleck und verfolgt den Plan, als erster weiblicher Papst in die Geschichte einzugehen.

Als am Abend Pepi und ihre Brüder ihre Mutter aufwecken wollen, ist Anna Wurznbacher bereits tot. Hugo Wurznbacher, der nach der Ermordung seiner Frau immer mehr teuflische Züge annimmt, bekommt Panik, von der Polizei entdeckt zu werden. Nachdem er den zerstückelten Leichnam in die Toilette faschiert hat, vergeht er sich an seinen gefesselten Kindern und plant seine Flucht nach Rom, wo er Laura Cornetti treffen möchte, deren Adresse er bereits vom Fotografen Ziegelböck erpresst hat.

Am folgenden Tag findet bei Rudolfine Krumpl (der Mutter Gundulas) ein Kaffeekränzchen statt, bei dem der für den Tourismusverband arbeitende Ambros Semmelrath wieder einmal Gelegenheit hat, leidenschaftlich über sein Steckenpferd, die Statistik, zu sprechen. Außerdem erfährt man, dass er vor dreißig Jahren schon einmal bei der Scala Santa war und wieder hin möchte. Roland Leander Fleck denkt währenddessen an Anna, die er von ihrem Monsterehemann befreien möchte, nicht ahnend, dass Anna bereits tot ist. Von Laura Cornetti, der Frau eines Geschäftsfreundes, wird Roland nach Rom zu einer Theatervorstellung eingeladen. Unterdessen spinnt sich der Streifenpolizist Bruno Scheidewasser seine ganz eigene Theorie vom Mord an Anna Hasentütl zusammen – er verdächtigt Florian Ziegelböck. Die alte Valentina Buschenpelz erzählt Frau Hasentütl, dass deren angebeteter Briefträger Körberl im Lotto gewonnen hat. Sie weiß jedoch nicht, dass der Gewinn kein Geld, sondern nur eine Wochenendreise nach Rom ist. Abends vertraut die sechzehnjährige Gudrun ihrem Tagebuch an, dass sie in letzter Zeit von schrecklichen Träumen heimgesucht wird.

Wieder ist ein Tag vergangen. Kommissar Ponstingl-Ribisl konnte Florian Ziegelböck kein Verbrechen nachweisen. Er beschließt, die beiden Prostituierten Bettina und Martina, die in der Pornohandlung des Feisten Fridolin arbeiten, zu „verhören“ und „sein Kanonenrohr in eine dienstliche Angelegenheit zu fahren“ (247). Außerdem ist er der Meinung, dass auch die Gruppe der so genannten „Anfangsjäger“ in Verbindung mit der Ermordung Atnasal Acsals steht. Bei den Anfangsjägern handelt es sich um eine Art Geheimgesellschaft um die Brüder Quasimodo Leopold und Giselher Attila, die sich der Jagd nach dem Anfang der Zeit verschrieben hat. Zu einem genau errechneten Zeitpunkt, am 1. März 2009 um 9:20 Uhr, würde ihrer Meinung nach die Zeit anhalten

und umkehren. Baruch Weinzwang wird wieder von masochistischen Albträumen heimgesucht. Der Hausbesorger Ladislaus Stangl erschlägt den Straßenbahner Ferdinand Ferk, von dem er glaubt, dass er der Mörder der kleinen Anna Hasentütl ist. In der Pornohandlung des Feisten Fridolin kulminiert die Handlung erstmals in einer veritablen Massenprügelei und -grapscherei. Zdenko Faulhaber, der Briefträger Körberl, Zita und Aurelia, die Hasentütl, Hugo Wurznbacher, Kommissar Ponstingl-Ribisl, die Primaballerina Kathi Gablfrühstück, Roland Leander Fleck und natürlich die dort arbeitenden Martina und Bettina sowie der Feiste Fridolin treffen aufeinander und fallen aus unterschiedlichen Gründen übereinander her. Hugo Wurznbacher nimmt noch am selben Abend den Zug nach Rom. Seine Kinder hat er zuvor auf einer Kinderfeier ausgesetzt, von wo er sie nie wieder abholen wird.

In einer groß angelegten Prolepse erfährt der Leser vom zukünftigen Schicksal der Wurznbacher-Kinder, deren weitere Lebenswege durch Selbstmord, Schizophrenie und Prostitution gekennzeichnet sein werden.

Unterdessen sind fast alle Romanfiguren aus unterschiedlichen Motiven nach Rom gereist, wo die Handlung ihren Höhepunkt erreicht. Einige dieser Motive sollen hier nur kurz angeführt werden: die Polizisten, weil der Fall „Atnasal Acsal“ sie nach Rom führt; Wurznbacher, weil er auf der Suche nach Laura Cornetti ist; Roland, weil er von eben dieser eingeladen wurde; einige Figuren machen eine gemeinsame Busreise; Körberl hat die Fahrt nach Rom gewonnen; Zdenko Faulhaber flüchtet vor der Stellungskommission; Pfarrer Hutwelker, seine Köchin Klementine Zitzelfeigler und Bischof Finocci, um die alljährlichen Stigmatisierungen Zitzelfeiglers im Vatikan zu besprechen. Auch die Anfangsjäger sind nach Rom gekommen. Ambros Semmelrath klopft am Tor der Scala Santa und somit schließt sich an dieser Stelle die erste Rahmenhandlung. Mit dem letzten Kapitel des Romans eröffnet sich ein zweites Mal die Rahmenhandlung. Auf das Bitten und Betteln der Steinfiguren reagiert Pius erst nach wochenlangem Schweigen und fährt mit der Erzählung fort. Auf seiner Suche nach Laura Cornetti verwandelt sich Hugo Wurznbacher auch äußerlich immer mehr in eine teuflersähnliche Gestalt mit Hufen, Hörnern und glühenden Augen. Er zieht eine Spur von Vergewaltigungsopfern und Leichen (darunter Roland und die Primaballerina Gablfrühstück) hinter sich her, bevor er in einem Verkehrsunfall, den er selbst ausgelöst hat, ums Leben kommt. Zdenko Faulhaber stürzt sich in einer Mischung aus Verzweiflung und Selbstkel von einem Kirchturm und erschlägt dabei Bischof Finocci. Der endgültige Showdown findet bei der Scala Santa statt. Am Fuße der Treppe sitzt ein

schlohweißer Alter. Es ist der geheimnisvolle Santopadre, der eigentlich die Fäden zieht und sich göttlich amüsiert. Ambros Semmelrath hat endlich Einlass gefunden und legt kniend Beichte ab. Er war es, der die kleine Anna Hasentütl – der Statistik zuliebe – ermordet und Gudrun vergewaltigt hat. Der Kommissar, der immer eine Stufe hinter ihm kniet, hört das Geständnis. Zwischen sechsundzwanzigster und siebenundzwanzigster Stufe weiß er plötzlich, dass der kleine Joschi der Mörder von Atnasal Acsal ist. Gleichzeitig aber ahnt er, dass hinter dem Mord eine größere Kraft steckt, etwas „Unergründliches, das seit Jahrhunderten gespart hatte, einmal sich zu amüsieren. Etwas, dem er nicht gewachsen war, was viel zu groß war, zu eckig für seine Quadrate. Enrico Santopadre.“ (393)

Der Roman endet in Wien vor der Fotohandlung Ziegelböcks. Wieder fällt ein Schuss, die Szene erinnert frappant an jene vom Anfang. Der Erschossene trägt ein eintätowiertes Palindrom, päpstliche Insignien und hat einen Zettel eingesteckt, auf dem steht: „Pius, [...] gestorben, weil er sich an kein Geheimnis hielt, weil er alles einteilen, in Quadrate stopfen musste – und weil er jedem ein Kapitel zugeordnet hat.“ (394)

II. Theoretischer Teil: Das Groteske

Es gibt nur wenige theoretische Texte über das Groteske, die nicht betonen würden, wie schwierig es ist, den Begriff des Grotesken einer Definition zu unterziehen und dass eine Auseinandersetzung mit dem Grotesken immer nur eine Annäherung an das Phänomen sein kann, aber keine völlige Klärung dessen darstellt. Das Betonen dieser Schwierigkeit scheint ein eigener Topos in der Groteske-Forschung geworden zu sein.⁹ Diesen Umstand halte ich für signifikant. Hauptgrund für die Problematik einer eindeutigen Definition ist, dass sich das Phänomen des Grotesken aufgrund seiner Struktur selbst gegen jede Festschreibung zu sträuben scheint.

Eine Definition des Grotesken, die ihrem Gegenstand gerecht werden will, muß die *Polyvalenz* der Begriffsverwendung ernst nehmen und allzu starke Eingrenzungen vermeiden, da ihr sonst wichtige Aspekte des Grotesken entgehen. Eine eindeutige Definition wird dem in sich widersprüchlichen Phänomen nicht gerecht. [...] Begriffsbestimmung durch Ausdifferenzierung, Eingrenzung und Vereindeutigung ist dem Groteske-Begriff nicht zuletzt aufgrund seiner Selbstreferentialität inadäquat. Diese ist keineswegs selbstverständlich. Weder ist der Begriff des Komischen komisch, noch ist der Begriff des Phantastischen phantastisch. Der Begriff des Grotesken erfüllt jedoch alle Kriterien, die erlauben, ein Phänomen als grotesk zu bezeichnen. Die Kategorie des Grotesken ist eine groteske Kategorie.¹⁰

Fuß beschreibt die Kategorie des Grotesken als „eine *chimärische* Kategorie, da sich in ihr die Kategorien mischen. Es handelt sich um eine amorphe Menge sich überlagernder Schnittmengen des Komischen, des Unheimlichen, des Phantastischen, des Absurden und der Satire, die ein Feld mit zur Mitte hin kontinuierlich zunehmender Dichte bilden, dessen Rand sich nicht scharf abhebt. Der Versuch, ihre Kontur zu umreißen, kann die Eigentümlichkeit einer Kategorie gerade nicht erfassen, die nicht nur chimärische Phänomene enthält, sondern selbst chimärisch ist.“¹¹

1. Entwicklung des Begriffes

Der Begriff *grotesk* wurde erst in der Neuzeit geprägt, doch das Phänomen, das er bezeichnet, ist sehr viel älter. Bis zu 32.000 Jahre alte Höhlenmalereien zeigen sowohl naturalistische Abbildungen von Tieren, als auch Darstellungen, „die durch ihre

⁹ Stellvertretend dafür sei der Anfang von Peter Fuß' Studie über das Groteske zitiert: „Auf den ersten Blick mag das Vorhaben einer ernsthaften Beschäftigung mit dem Grotesken selbst ein wenig grotesk anmuten. Kann man diesem Gegenstand überhaupt gerecht werden?“ Fuß: *Das Groteske*, S. 11.

¹⁰ *Ibid.*, S. 110.

¹¹ *Ibid.*, S. 112.

chimärische Struktur in die Nähe des Grotesken rücken: Zwitterwesen, halb Vogel, halb Mensch¹². Diese nicht-mimetischen Darstellungen befinden sich aber, im Gegensatz zu den naturalistischen, in schwer zugänglichen, engen und versteckten Teilen der Höhle und entziehen sich der Wahrnehmung einer größeren Öffentlichkeit. Peter Fuß deutet dies als „frühe, zunächst topographische Form jener Marginalisierung [...], die die pejorative Konnotation des Wortes ‚grotesk‘ im umgangssprachlichen Sinn bis heute ausmacht.“¹³ Neben der Tendenz zur Marginalisierung des Grotesken fällt die schwere Fassbarkeit des Begriffes auf, den die Etymologie widerspiegelt. Deshalb soll die Begriffsgeschichte hier in aller Kürze und nur für die deutsche Sprache gestreift werden.

Die Etymologie des deutschen Wortes *grotesk* reicht zurück ins 15. Jahrhundert. Der Begriff kam zunächst als Adjektiv über das italienische *grottesco* und *la grottesca*, sowie über französisch *grotesque*, welche sich wiederum aus dem italienischen Wort für Höhle, Grotte *grotta* ableiten, in den deutschen Sprachraum¹⁴. Der Ursprung des Begriffes *grotesk* verweist auf Funde von Fresken, die im 15. Jahrhundert in unterirdisch gelegenen Teilen von Kaiserpalästen zunächst in Rom, später auch in anderen Teilen Italiens gefunden wurden. Auch hier verweist die schwere Zugänglichkeit der Malereien auf die Marginalisierung des Grotesken. Diese Fresken bildeten nichts Reales auf mimetische Weise ab, sondern waren ausschließlich dekorative Ornamente, die sowohl tierische, als auch pflanzliche Elemente kombinierten und vermischten.

Den ersten Beleg für das Wort *grotesk* im deutschsprachigen Raum liefert Johann Fischarts *Affentheuerlich Naupengeheuerliche Geschichtsklitterung* aus dem Jahr 1575. Der Begriff wird in der Form „Grubengrotteschisch“ verwendet und mit Beispielen illustriert, die eine chimärische Struktur aufweisen (beispielsweise „Menschen mit Krebsnasen“, „Satyri und Geißmännlin“¹⁵). Fischarts Beispiele stammen sowohl aus antiken Vorbildern und aus den Fastnachtspielen der spätmittelalterlichen Volkskultur, als auch aus der religiösen Kunst, die somit als eine legitime Quelle des Grotesken genannt wird. Zu den religiösen Motiven, die sich für eine groteske Darstellung eignen, gehört unter anderem das Jüngste Gericht.¹⁶ Neben solchen dargestellten Inhalten, die

¹² Fuß: *Das Groteske*, S. 30.

¹³ *Ibid.*, S. 31.

¹⁴ Vgl. Kayser, Wolfgang: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. –Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1960.

¹⁵ Fuß: *Das Groteske*, S. 36f.

¹⁶ Vgl. *ibid.*, S. 37.

dem Grotesken nahe kommen, gibt es auch Verbindungen zum ornamentalen Stil in der bildenden Kunst. Wolfgang Kayser betrachtet die Entwicklung einer grotesken Ornamentik in der Renaissance im Zusammenhang mit der Entwicklung anderer ornamentaler Stilrichtungen wie Arabeske und Maureske. Die arabeske Ornamentik unterscheidet sich von der mauresken sowohl in motivischer, als auch in struktureller Hinsicht. Während bei der Maureske „ausschließlich streng stilisierte Ranken“¹⁷ auf eine flächige, nicht-perspektivische Weise dargestellt werden, handelt es sich bei der Arabeske um ein tektonisches und fülliges „Ranken-, Blätter- und Blütenwerk, zu dem auch die Tierwelt beitragen kann“¹⁸.

Der Terminus *grotesk* wurde zunächst nur auf die Malerei angewandt, erfuhr aber schon bald eine Ausweitung auf alle Künste und eine pejorative Konnotation mit „unsinnlich“. Im 18. Jahrhundert wird die Affinität zwischen dem Grotesken und der Karikatur in den Mittelpunkt gerückt (im 19. Jahrhundert wurden die beiden Begriffe gar synonym gebraucht). *Grotesk* trat dann in Verbindung mit anderen Begriffen als Bindestrichkompositum auf. Dieser Umstand ist signifikant für die schwere Fassbarkeit dieses Begriffes, der alleine anscheinend nicht ausreichte, um das Groteske als Phänomen eindeutig definieren zu können. So war es notwendig, ihn mit bereits eindeutiger verständlichen Begriffen zu verbinden. Mit seiner gegen Gottsched gerichteten Streitschrift *Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen* (1761) führte Justus Möser erstmals den Begriff des Grotesken in Verbindung mit dem Komischen in den deutschen Sprachraum ein. Für ihn gehört das Grotesk-Komische „als unentbehrliches Element zum Bereich des Schönen“¹⁹, nimmt in dessen Hierarchie aber nur eine geringe Stellung ein. Karl Friedrich Flögel lieferte mit seiner *Geschichte des Groteskekomischen* (1788) erstmals eine systematische Materialiensammlung. Dabei gebraucht Flögel den Begriff des Grotesken im Sinne von „überspannt, verzerrt, grillenhaft, wunderlich, phantastisch, monströs, unregelmäßig [und] ausschweifend.“²⁰ Im Wesentlichen wurde das Groteske dem Bereich des Komischen zugeordnet, war als ästhetische Kategorie aber vornehmlich negativ konnotiert. In der Romantik rückt das Groteske erneut ins Zentrum ästhetischer Reflexion. „Bei F[riedrich] Schlegel soll der Terminus *grotesk* (ebenso wie Witz, Ironie, Phantasie) vor allem die Modernität der

¹⁷ Kayser: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, S. 16.

¹⁸ *Ibd.*

¹⁹ Rosen, Elisheva: Grotesk. In: Barach, Karlheinz [u.a.] (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 2. –Stuttgart [u.a.]: Metzler 2001, S. 877-900., S. 886.

²⁰ Fischer, André: Das Groteske. In: Volker Meid (Hg.): *Sachlexikon Literatur*. –München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000 (dtv.32522), S. 354, Sp. 2.

Romantik zum Ausdruck bringen.“²¹ Seine Auffassung des Grotesken ist „charakterisiert durch ein Aufeinandertreffen spannungsvoller Elemente, durch deren bizarre Wirkung ein chaotisches Ganzes entsteht, das eine sowohl komische, als auch deprimierende Komponente hat.“²² Im Alltagssprachlichen Gebrauch blieb der Begriff weiterhin negativ konnotiert. Dieser Umstand erklärt, warum Jean Paul den Terminus *grotesk* in seiner *Vorschule der Ästhetik* (1804) meidet, obwohl seine Abhandlungen über Humor im Kern das Wesen des Grotesken beschreiben, indem Widersprüchlichkeiten und Unmöglichkeiten, die den Humor ausmachen, hervorgehoben werden. Das Groteske wurde auch in Zusammenhang mit dem Phantastischen, dem Symbolischen und Verwirrenden abgehandelt. Was die Begriffsgeschichte des Grotesken zeigt, ist, neben der Tendenz zur Pejorierung und Marginalisierung des Terminus, zumindest eine Kontinuität: das Groteske wurde immer wieder in die Nähe anderer Phänomene und Begriffe gerückt. Das Groteske kann satirisch, ironisch oder absurd wirken. Auch Karikatur, Parodie, Travestie und Burleske haben Strukturmerkmale mit dem Grotesken gemeinsam.²³ Kategorien wie das Hässliche, das Dämonische, das Unbewusste, das Phantastische und das Widersinnige werden öfters im Zusammenhang mit dem Grotesken genannt. Es soll hier nicht versucht werden, die Abgrenzungs- und Ausweitungsversuche im Detail nachzuzeichnen, wichtig ist nur die Feststellung, dass die ambivalente Natur des Grotesken eine weitere semantische Ausdehnung erlaubt und sich gegen eine enge Definition sträubt.

2. Das Groteske bei Wolfgang Kayser und Michail Bachtin

Im zwanzigsten Jahrhundert prägen vor allem die beiden konträren theoretischen Ansätze Wolfgang Kayzers und Michail Bachtins, die dem Grotesken jeweils andere Qualitäten attestieren, die Groteskeforschung.

Von der ornamentalen Malerei der Renaissance ausgehend, betrachtet Wolfgang Kayser in seiner Studie vor allem die Literaturepoche der Romantik und der Moderne. Kayser unterscheidet zwischen einer phantastischen und einer radikal-satirischen Groteske. Während die phantastische Groteske eine Traumwelt aus der Perspektive des

²¹ Rosen: Grotesk., S. 889.

²² *Ibid.*, S. 889

²³ Vgl. Sinic, Barbara: *Die sozialkritische Funktion des Grotesken. Analysiert anhand der Romane von Vonnegut, Irving, Boyle, Grass, Rosendorfer und Widmer.* –Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2003 (Wiener Beiträge zur Komparatistik und Romanistik.12), S. 144.

Träumenden entwirft, hält uns die radikal-satirische Grotteske ein Maskentreiben vor. Die Perspektive ist die eines kalten Blickes auf „das Erdentreiben als ein leeres, sinnloses Puppenspiel, ein fratzenhaftes Marionettentheater“²⁴ Das Grotteske bedient sich dämonischer, phantastischer und apokalyptischer Motive. Insgesamt stellt Kayser in seiner Analyse des Grottesken den Aspekt des Grauens in den Vordergrund. Das Grauen entsteht durch die Darstellung einer entfremdeten Welt.

Michail Bachtin entwickelt in seiner Studie *Rabelais und seine Welt*²⁵ anhand seiner Lektüre des Renaissancedichters Rabelais eine Theorie des Grottesken, die vor allem das Lachen und dessen befreiende Wirkung in den Mittelpunkt stellt. Der menschliche Körper wird vor allem zum Feld, an dem sich das Grotteske zeigt: in einer Vermischung von menschlichen und tierischen Zügen sowie in einer Überbetonung einzelner Körperteile. Im Karneval findet sich eine mögliche Welt, die der offiziellen entgegengesetzt ist. Bachtin betont den subversiven Charakter des Karnevals, der Volkskultur der Renaissance und dessen befreiendes Lachen. Bachtins Beobachtung, das Grotteske an einem markanten Epochenwechsel, nämlich jenem von Mittelalter zur Renaissance, zu konstatieren, entspricht auch der Interpretation des Grottesken bei Peter Fuß, der das Phänomen als „Medium des historischen Wandels und des Epochenwechsels“²⁶ analysiert.

3. Das Grotteske bei Peter Fuß: Liquidation von Ordnungsstrukturen

Die zentrale These von Peter Fuß' Studie über das Grotteske, ist, dass es sich beim Grottesken um ein Grenzphänomen handelt, das „als Medium des historischen Wandels und des Epochenwechsels“ fungiert²⁷. Mittels der anamorphotischen Verfahrensweisen Verkehrung, Verzerrung und Vermischung unterläuft das Grotteske das klassisch-apolinische Prinzip der Stabilisation. Es kommt es zu einer Dekomposition von symbolisch kulturellen Ordnungsstrukturen. Die im Zuge dieser Dekomposition frei gewordenen Elemente werden zu einer modifizierten Struktur rekombiniert und bilden als Produkt das Grotteske. Die Wirkung des Grottesken geht mit einem Gefühl der Orientierungslosigkeit, der Verunsicherung, der Erwartungsenttäuschung und des Widerspruchs einher. Altbekannte Ordnungsstrukturen werden destabilisiert. In der

²⁴ Kayser: *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, S. 138.

²⁵ Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Hg. u. mit einem Vorw. v. Renate Lachmann. –Frankfurt am Main: Suhrkamp ²1998 (stw.1187).

²⁶ Fuß: *Das Grotteske*, S. 12.

²⁷ Vgl. ibd.

Herstellung von Unsicherheit sieht Fuß die kreative Funktion der Erwartungsenttäuschung, die ein System völlig liquidieren²⁸ kann „um so die Möglichkeit zu eröffnen, daß ein völlig anderes, ein neues System an seine Stelle“²⁹ tritt. Destabilisierung ist somit nicht per se *dysfunktional*, da sie ein neues System ermöglicht. Für Bachtin hatte das Grotleske eine ordnungsstabilisierende Funktion, da der offizielle Karneval „als ordnungsstabilisierendes Ventil in der Kultur fungiert“³⁰. Der offizielle Charakter des Karnevals unterläuft somit in subversiver Weise die destabilisierende Funktion des Grotlesken.

Die Antagonismen, die das klassisch-apolinische Prinzip stabilisiert (etwa verständlich/unverständlich, gut/böse, etc.), werden zugunsten von Ambiguität und Ambivalenz liquidiert.³¹ Das Grotleske behandelt Ordnungsstrukturen wie Raum, Zeit, Kausalität und Logik so, als wären sie auch anders möglich³². Der Struktur der klassischen Logik (Entweder-Oder) „setzt das Grotleske eine *dreiwertige* Logik entgegen. Ihr dritter Wert ist die unendliche Unentscheidbarkeit des Sowohl-Als auch, das zugleich ein Weder-Noch ist, die Dreiwertigkeit der Chimäre.“³³ Die Produktion von Unentscheidbarkeit lässt Entscheidungsmöglichkeiten frei. Der Mensch kennt neben ‚wahr‘ und ‚falsch‘ „einen dritten logischen Wert und benutzt ihn immer schon (ohne ihn mathematisieren zu können): die ‚unendliche Unentscheidbarkeit‘. Dieser dritte Wahrheitswert entspricht der kreativen Kompetenz, der Fähigkeit, nicht zu reagieren, sondern auch ins Ungewisse hinein zu agieren [...]“³⁴

Das Grotleske ist das Produkt einer Dekomposition, Permutierung und Rekombination der frei gewordenen Elemente. Wie oben erwähnt unterscheidet Fuß drei Möglichkeiten der Anamorphose: die Verkehrung, die Verzerrung und die Vermischung. Diese stehen den morphotischen Mechanismen der Ordnungsstabilisation entgegen, die Fuß dem Klassizismus zuschreibt: Hierarchisierung (Linearisierung), Dichotomisierung (Polarisierung) und Kategorisierung (Parzellisierung). Diese ordnungsstabilisierenden

²⁸ Anzumerken ist, dass Fuß mit dem Terminus *Liquidation* nicht (nur) die völlige Tilgung oder Auslöschung von Ordnungsstrukturen meint, sondern vielmehr ein Flüssig- und Verfügbarmachen der einzelnen Elemente, aus denen die jeweilige starre kulturelle Ordnung besteht. Nach dieser Änderung des Aggregatzustandes von starr in flüssig (liquid) wird die Transformation einer bisherigen in eine neue Struktur ermöglicht, die dann erstarren und auch wieder aufgelöst werden kann. Die *Liquidation* ist für Fuß die Hauptfunktion des Grotlesken.

²⁹ Fuß: *Das Grotleske*, S. 23.

³⁰ *Ibd.*, S. 25.

³¹ Vgl. *ibd.*, S. 192.

³² Vgl. *ibd.*, S. 191.

³³ *Ibd.*, S. 194.

³⁴ *Ibd.*

Mechanismen stützen eine Struktur, indem sie „die Beweglichkeit der Elemente reduzier[en]“³⁵.

Mechanismen des Grotesken: Verkehrung – Verzerrung – Vermischung

Fuß beschreibt die **Verkehrung** als die einfachste Form der Anamorphose, da sie das geringste Ausmaß an Verfremdung bewirkt. Das Produkt der Verkehrung ist das Inverse. Die liquidatorische Kraft zielt vor allem auf dichotomische und hierarchische Strukturen. Elemente, Relationen und selbst die Struktur (die Reihenfolge der Elemente) bleiben intakt und werden nur „auf den Kopf gestellt oder gespiegelt“³⁶. Der Topos der verkehrten Welt in der Karnevalsästhetik zeigt deutlich, wie moralische Verdikte nicht einfach aufgehoben, sondern verkehrt werden, sodass das Unmoralische zur neuen Norm wird: Fäkal-, Sexual-, Eß- und Gewalttabus werden in den Rang der Norm gehoben³⁷. Das vormals Private wird öffentlich gezeigt, das Hohe wird erniedrigt und das Niedrige erhöht.

Die **Verzerrung** ist eine quantitative Dekomposition. Sie zielt vor allem auf die Destabilisierung von Hierarchien, Normen und Maßstäben und produziert das Monströse. Dabei unterscheidet Fuß das Monströse vom Chimärischen: „Chimärisch“ sind die Produkte der Anamorphose, durch die Vermischung mehrerer Objekte. ‚Monströs‘ sind die aus der Verzerrung eines Objekts resultierenden, grotesken Phänomene wie Übermaß, und Deformation.³⁸ Das Monströse kann als etwas Enormes, als Übertreibung der Größe, oder als Deformiertes, als Missgestalt, wahrgenommen werden. Diesen beiden Formen entsprechen die Mechanismen der Vergrößerung (bzw. die inverse Verkleinerung) und komplexe Verzerrung. Bei der komplexen Verzerrung sind die inneren Proportionen des verzerrten Objekts betroffen, während bei den Formen der Vergrößerung/Verkleinerung die immanenten Proportionen intakt bleiben und die Relation zur Umwelt verändert wird.

Der Mechanismus der **Vermischung** bewirkt laut Fuß die radikalste Veränderung seiner Objekte, da er die Liquidierung kategorialer Strukturen zur Folge hat, indem es Unvergleichbares mischt. Vermischung bewirkt eine qualitative Dekomposition und produziert das Chimärische, das laut Fuß die stärkste Irritation auslöst.³⁹ Auf den

³⁵ Fuß: *Das Groteske*, S. 235.

³⁶ *Ibid.*, S. 245.

³⁷ Vgl. *ibid.*, S. 253.

³⁸ *Ibid.*, S. 301.

³⁹ Vgl. *ibid.*, S. 349.

chimäischen Charakter des Grotesken wird daher von den meisten Theoretikern des Grotesken hingewiesen.

Festzuhalten ist, dass es zwischen allen drei Mechanismen und deren Produkten auch starke Affinitäten gibt.

III. Textanalytischer Teil

1. Sprache

Die besondere, dichterische Sprache Franzobels ist ein prägnantes Charakteristikum seiner Texte. In Rezensionen werden beim Autor und in seinen Texten zumeist „Sprachartist[ik]“⁴⁰, „Sprachanarchi[e]“, „exzentrische Vokabelmischungen“, „skurrile Metaphorik“⁴¹, „sprachliche Kettenreaktionen“⁴², „überbordende Wortgewalt“⁴³, eine „entfesselte Sprache“, eine „Tradition barocker Sprachfülle“⁴⁴ und ähnliches diagnostiziert. Der „Sprachanarchie“ liegt ein Sprachskeptizismus zugrunde, dessen Signifikanz für die österreichische Literatur, man denke nur an Nestroy, Karl Kraus und die Wiener Gruppe, unbestritten ist.⁴⁵ In diesem Kapitel soll die Sprachartistik auf ihre grotesken, insbesondere aber auf ihre grotesk-komischen Strukturen hin untersucht werden. „In der Sprachordnung [...] manifestiert sich neben der klassisch-apollinischen Tendenz zur Stabilisation [...] auch die dionysisch-groteske Tendenz zur Liquidation. Während ihr apollinischer Aspekt in den Regeln der Grammatik und der im Lexikon fixierten Semantik wirkt, gründet der dionysische Aspekt in der Möglichkeit der Selbstbezugnahme.“⁴⁶ Die Mechanismen der Anamorphose (Verkehrung, Verzerrung und Vermischung), die als strukturbildend für das Groteske genannt wurden, lassen sich auch in der sprachlichen Form von *Scala Santa* finden. Und zwar auf allen sprachlichen Ebenen: auf der Ebene des Diskurses im Sinne von Figurenrede und der so genannten „Zipp-Sprache“, auf der Ebene der Syntax, insbesondere an deren Schnittstelle zur Semantik (Metaphern, Metonymien, etc.) und auf Ebene der Wortbildung

⁴⁰ dpa, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.6.1998, o.S.

⁴¹ alle Zitate: Kohtes, Michael: Der Kalauerplatz. Wie Franzobel die Österreicher durchleuchtet. In: *Die Zeit*, 23.03.2000, o.S

Bucheli, Roman: Sprachliche Kettenreaktionen: Franzobel – von der „Krautflut“ bis zum „Hundshirn“. In: *Neue Züricher Zeitung. Internationale Ausgabe*, 30.11.1995, o.S.

⁴³ Renhardt, Maria: *Wildwuchs, Libido, Purzelbaum*. Quelle: <http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/scalasanta-r.htm>

⁴⁴ Kosler, Hans Christian: *Franzobel: Scala Santa oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt*. Quelle: http://www.br-online.de/kultur/literatur/lesezeichen/20000430/20000430_3.html

⁴⁵ Gollner spricht vom „Spielcharakter“ von Franzobels Sprache, vom „Sprach-Spiel“ und verortet den österreichischen Skeptizismus bei Franzobel „in einer sprachphilosophischen Relativierung der Wirklichkeit“. Gollner, Helmut: Eine ausgesprochen österreichische Physiognomie. Familiäre Beobachtungen zu Franzobels Roman „Scala Santa“. In: *Literatur und Kritik* (2000) 347/348, S. 92-94., S. 93.

⁴⁶ Fuß: *Das Groteske*, S. 179.

(Neologismen, Anagramme, Palindrom). Selbst die Ebene der Lautgestalt wird dort wo es beispielsweise um Anagramme geht relevant.

1.1 Grotteske Morphologie

Wortneubildungen unterliegen per se einem anamorphotischen Mechanismus, indem sie (mindestens) zwei Elemente zusammenführen und somit eine neue Bedeutung generieren. „Grotteske“ oder komische Wirkung beruht auf der Vermischung von scheinbar unvereinbaren Elementen. Besonders im Bereich der Komposition ist groteske Wirkung möglich, wenn z.B. gegensätzliche Begriffe zusammengefügt werden. Etwas schwieriger ist es, Beispiele für Derivation und Flexion zu finden, also für jene Arten Wortbildung, bei denen mit Hilfe von Affixen eine spezifische grammatische Bedeutung hinzugefügt wird.

Als Beispiel für Flexion findet sich „Jesüßer“ (11), als Beispiel für ein Derivat möchte ich „Gotti“ (60) anführen. Die Mechanismen der Ableitung sind dabei klar: im ersten Beispiel erfolgt die Pluralbildung eines maskulinen Nomens mittels *-er*, Doppel-*s* und Umlaut. Diese Art von Pluralbildung wirkt fehlerhaft und komisch, denn endet das maskuline Nomen auf *-s*, erfolgt die Pluralflexion regulär mit *-e*. Beim zweiten Beispiel tritt ein Diminutiv-Suffix an ein Nomen, wie bei Kosenamen gebräuchlich. Beide Fälle sind mögliche Wortbildungen, aber der komische Effekt liegt in der Verbindung der semantischen Inhalte von Nomen und Suffix. Während im zweiten Beispiel das Nomen „Gott“ mit dem Konzept von erhabener Größe verbunden ist und mit einem Verkleinerungssuffix deriviert wird, ist es am Beispiel „Jesus“ die Vorstellung von Einzigartigkeit, die hier durch eine – noch dazu falsche – Pluralbildung zerstört wird.⁴⁷ Als Gegenprobe sei hier nur angeführt, dass bei beiden Beispielen Derivation und Pluralflexion nicht grundsätzlich komisch wirken: „göttlich“, oder die Pluralbildung „Götter“ ist absolut gebräuchliche Flexionsmorphologie; ebenso akzeptabel ist ein kleines „Jesulein“.

Ein weiteres Beispiel für komische Derivation ist „primelnder“: „Zahlen waren immer bedauernswert. [...] Immer gab es höhere, rundere, primelndere.“ (117). Hier vermischt sich der semantische Inhalt von Primzahl noch mit dem Bedeutungsgehalt der Frühlingsblume Primel.

⁴⁷ Einzigartig zumindest in der Bedeutung, die „Jesus“ als neutestamentarische Gestalt betrifft.

Auf einer Doppeldeutigkeit beruht die komische Wirkung von „Buderant“ bzw. „Buderist“: „Oder sind Sie ein Buderant vielleicht, ein Buderist, oder wie die heißen, die an Wiedergeburten glauben [...]“ (145). Die Basis des intendierten oder gesuchten Wortes (Buddhist), Buddha, ähnelt lautlich einem umgangssprachlichen Ausdruck für Geschlechtsverkehr, Pudern.

Sehr viel produktiver ist eine auf komische oder groteske Wirkung zielende Morphologie, wenn sie Komposita bildet. Die so entstandenen Neologismen können komisch wirken, wenn sie das Äußere von Romanfiguren wiedergeben: „Staubmantelgesichter“ (352, für Aurelia und Zita), „Blumentopfgesicht“ (182, Knechtel), „Bindegewebekoloß“ (189, Finocci), „Speckwangengegrinse“ (71). Die letzten beiden Beispiele verweisen auf den grotesken, monströsen, übergewichtigen Leib.

Besonders bei Komposita, bei denen das Grundwort aus dem Bereich grotesker Motivik entnommen ist, lässt sich die grotesk-komische Wirkung feststellen: „Fieselpo“, „Weltpopo“ und „Schleifarsch“ sind aus der Terminologie der „Popologie“ (alle 178), die selbst den profansten Inhalt in einen wissenschaftlichen Kontext stellt. Genauso aus der Fachsprache der Popologie entnommen ist das Bindestrichkompositum „Hippopotamus-Damen“ (178) für Frauen mit „Nilpferdstatur“. Die zufällige und nur teilweise bestehende lautliche Ähnlichkeit des Fremdwortes „Hippopotamus“ mit dem umgangssprachlichen „Popo“ wird hier zur Vermischung der Bedeutungsinhalte genutzt.

Ebenfalls aus dem Motivbereich der Leiblichkeit sind die Komposita „Bauchhöhlenverkehr“ (48, für Geschlechtsverkehr), „Uterus-Mitbenützer“ (217, für Brüder), „das Schwangerenreißen“ (219, eine groteske Sportart), und die „Arschrosette“ (179, das Zeichen der Popologen). Bei „Leichenmutter“ (146) werden die Bedeutungsinhalte von Tod und Geburt zusammengebracht. Mitunter komisch wirken auch Komposita wie „Handtaschenunterjocher“ (226) und „Handtaschenbourgeoisie“ (226). Bei ersterem wird die Komik dadurch erzeugt, dass die Argumentstruktur des Verbs „unterjochen“ ein belebtes Patiens verlangt. Zweiteres ist nur eine Wiederaufnahme desselben Bestimmungswortes für ein neues Kompositum. „Harakiripfarrer“ (283) beschreibt einen Pfarrer, der Selbstmord begeht.

Besonders deutlich ist die Vermischung unterschiedlicher Inhalte dann, wenn bereits ein ähnliches Kompositum existiert, das dekonstruiert wird, indem ein Glied ausgetauscht wird. Dies kann geschehen:

- 1.) zugunsten eines Begriffes aus dem Bereich tierischer Motive: „Trauerwurm“ (66, statt Trauerzug),
- 2.) zugunsten des gegenteiligen Begriffes: (a) das Bestimmungswort betreffend: „Himmelangst“ (225, statt Höllenangst), in Verbindung mit Alliteration in „Deppendemokratie“ (252, statt Volksdemokratie) oder (b) das Grundwort betreffend: „Zeigezehe“ (211, statt Zeigefinger); und
- 3.) zugunsten eines ähnlich klingenden Begriffes: „Semmelbötchen“ im Gulaschsaft (117, statt Semmelbrötchen; wobei hier im Gulasch schwimmenden Bötchen auch metaphorisch zu verstehen sind), oder „Taubenschlagsyndrom“ (97, in Anlehnung an den Begriff Peitschenschlagsyndrom).

Das letzte Beispiel ist ein *Mischwort* im Sinne Freuds⁴⁸, da es sowohl Taubenschlag, als auch Peitschenschlag gibt, das Grundwort Schlag in beiden Wörtern aber nicht dasselbe ist, sondern homonym. Witz entsteht in der Freudschen Analyse durch eine Reduktion des Wortmaterials und somit durch eine Verdichtung der Bedeutungen und einer leichten Modifikation.

Keine Komposita, sondern durch Wortmischung entstandene Wörter sind „Popst“ und „Arschinäle“ (179) Der komisch wirkende Wortbildungsprozess beruht hier auf einem fast aggressiven Eingriff in Lexeme, deren unteilbare Struktur durch lautliche Verfremdung und Einspeisung anderer Lexeme aufgebrochen wird. Sigmund Freud bemerkte zur Bildung von „Mischworten“, dass sie „einem eigentümlichen Verdichtungs- und Verschmelzungsprozeß unterliegen“⁴⁹. So banal diese Beispiele auch wirken mögen, sie zeigen deutlich, dass sich eine kreative, groteske Poetik einer eigenen Morphologie bedienen kann, indem sie gängige Regeln missachtet.

Völlig regelmäßig gebildet ist das Bindestrichkompositum „Capulet-Couplet“ (375). Der Witz dieser Verbindung liegt nicht in der extremen Verschiedenheit, sondern gerade in der frappanten phonetischen Ähnlichkeit der beiden Glieder, die (auf rein

⁴⁸ Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. In: *Studienausgabe. Band IV: Psychologische Schriften* hg. v. Alexander Mitscherlich [u.a.]. –Frankfurt am Main: S. Fischer 1970, S. 9-219, S. 23.

⁴⁹ *Ibid.* S. 26.

lautlicher Ebene) fast Anagramme darstellen. Die lautliche Qualität der einzelnen Glieder wird auch – wenn auch nur in viel eingeschränkterem Maße als beim Anagramm – im Adjektiv „specknackig“ (379, für dickhalsig) ausgenutzt.

Ebenfalls regulär gebildet ist „Bezirksrichterstellvertreteranwartschaftskandidat“ (89), das aufgrund seiner fast monströsen Länge komisch wirkt.

Das Paradebeispiel für groteske Morphologie ist das Palindrom „Atnasal Acsal“ (erstmal 41), das im eigentlichen Sinne gar kein Palindrom ist, da Atnasal Acsal vorwärts gelesen keine bekannte Bedeutung hat, und auch nicht eindeutig als Name rezipiert wird.⁵⁰

1.2 Sprachbilder, Metaphern, Zweideutigkeiten, Assoziationsfelder

Franzobels Sprachgebrauch wird oft mit jenem bei Nestroy, H.C. Artmann, Elfriede Jelinek, Werner Schwab und Ernst Jandl verglichen.⁵¹ Auf jeden Fall mit ihnen gemeinsam hat er einen schöpferischen Umgang, der sich in zahlreichen Neologismen, Metaphern und Sprachspielen zeigt. Als wesentliches Element der Sprachkomik stellte Siegfried Brill in seiner Studie über die Sprache Nestroys die Mehrdeutigkeit von Sprache fest: „Voraussetzung im Sprachmaterial ist die Uneindeutigkeit von Wörtern“⁵² Auch dann, wenn ein Wort vordergründig zwar eindeutig und unverfänglich ist, sich im Text aber als zweideutig erweist. So heißt es *Scala Santa* von der Kappe Stangls etwa: „Hausbesorger steht darauf, sehr elegant. Und doppelsinnig.“ (181) Der Doppelsinn liegt freilich nur im Verb *besorgen*, das auch eine sexuelle Bedeutungskomponente hat. Der Hausbesorger Stangl ist einer, der es dem Haus besorgt, oder besser gesagt, gewissen Bewohnerinnen des Hauses. Man kann sagen, der Text lebt eindeutig von Zweideutigkeiten. Wo sie nicht offensichtlich sind, wird auf sie hingewiesen. Auch in folgendem Beispiel, wenn der Erzähler die Dildos, die Wurznbacher und Weinzwang herstellen, als „bundesprothesenwerkstattlichen Liebesknochen“ bezeichnet und sofort den Kommentar folgen lässt: „Die Betonung liegt auf stattlich.“ (75) Auch hier wird eine grotesk-monströse Leiblichkeit betont. Komik entsteht auch in vermeintlichen Zweideutigkeiten, die streng genommen keine Zweideutigkeiten sind. Das Wunder der

⁵⁰ „Bloß ein Name war ihm in die Achselhöhle tätowiert, das heißt, Name ist vielleicht bereits zuviel gesagt, zwei Worte waren es: *Atnasal Acsal*. Was das bedeuten sollte?“ (41)

⁵¹ Vgl. u.a. Gollner: Eine ausgesprochen österreichische Physiognomie, S. 92.

⁵² Brill, Siegfried: *Die Komödie der Sprache. Untersuchungen zum Werke Johann Nestroys*. –Nürnberg: Hans Carl 1967 (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft; Band 28), S. 21

Heiligen Agnes, das in einem übermäßigen und sehr rapiden Wuchs des gesamten Körperhaares bestand, damit es ihre Nacktheit vor ihren Peinigern verdecken konnte, wird als „ersprießliches Wunder“ (188) bezeichnet. Es handelt sich um ein nützliches Wunder im Sinne von „ersprießlich“, aber auch um ein Wunder des Haare-„Sprießens“. Einige rhetorische Figuren eignen sich zur Erzeugung von grotesker Wirkung. Vorzugsweise sind es solche, „die beispielsweise der Hervorhebung von Widersprüchlichem dienen, oder durch inhaltliche Widersprüchlichkeiten gekennzeichnet sind“⁵³. Beim Zeugma wird ein polysemes Verb als Prädikat gegen die Regeln der Grammatik auf zwei Objekte angewandt. Ein Beispiel aus *Scala Santa* ist folgender Satz: „Das Recht geht vom Volke aus, betrinkt sich und findet niemals mehr zurück“ (252). Hier handelt es sich um zwei Verben, die lautlich gleich, aber semantisch verschieden sind, nämlich *ausgehen* im Sinne einer Wirkung, die ihre Ursache in einem bestimmten kausalen Ausgangspunkt hat, und zweitens *ausgehen* im Sinn eines Verlassen des Hauses zum Zweck des Amusements (in diesem Fall fordert „ausgehen“ keine Ergänzung).

Die rhetorische Figur der *Paronomasie* erzeugt eine erweiterte Bedeutung. Bei dieser Figur handelt es sich um die Wiederaufnahme eines Wortes in minimaler lautlicher Abwandlung, um einen Nebensinn zu erreichen. Eine Form der Paronomasie ist die *figura etymologica*, die miteinander „etymologisch verwandte bzw. scheinbar verwandte Wörter von verschiedener Bedeutung“⁵⁴ zusammenführt. So haben zwar Vertrauen und Trauer scheinbar denselben Wortstamm, doch eine in keiner Weise ähnliche Semantik. Der ähnliche Klang wird in *Scala Santa* aber für ein Wortspiel genutzt: „vertrauter Trauermarsch“ (70). Ebenso im Satz „Außerdem flüstert er einem ständig Unanständigkeiten ins Ohr“ (187).

Ähnlich beschreibt Brill eine Verkapselung in ein bestimmtes Sprachmaterial, das geeignet ist, Assoziationen hervorzurufen. Dabei meint er keine beliebigen Assoziationen, sondern solche, „die der Sprachprozess notwendig hervorruft – welche also ihm bereits kraft der Lebendigkeit und Bewegtheit der Sprache selbst innewohnen.“⁵⁵ Das, was Brill auf diese Weise als „Verkapselung ins Assoziationsfeld“ bezeichnet, findet sich auch bei Franzobel: „Die Totenehre untergräbt man nicht“ (66).

⁵³ Sinic: *Die sozialkritische Funktion des Grotesken*, S. 138f.

⁵⁴ Hunger, Herbert: *Das Denken am Leitseil der Sprache. Johann Nestroys geniale wie auch banale Verfremdungen durch Neologismen*. –Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1999 (=Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse; Sitzungsberichte, Band 664), S. 121.

⁵⁵ Brill: *Die Komödie der Sprache*, S. 48f.

Hier realisiert sich die Verkapselung im Assoziationsfeld Tote – Graben – Totengräber – Grab – Grube; wenn Pfarrer Hutwelker der Trauergemeinde aufzählt, in welchen Vereinen die Tote, Edelburg Semmelrath, tätig war, schließt der Erzähler die Aufzählung mit dem Kommentar „am Ende war die ganze Grube ihrer Aktivitäten ausgehoben“ (65). Eine solche Verkapselung ins Assoziationsfeld kann natürlich auch länger sein und sich über mehrere Sätze erstrecken.

Ein schwerer Dunst wilden Gelächters hing im Raum, der von Rudolphins Geschichten immer wieder von neuem aufgefettet wurde, ihren Gästen das Zwerchfell einzuschmieren. (205)

Roland seinerseits war, bevor die Gablfrühstück wie ein Ast in ihn geschlagen hatte, wie jener berühmte Pariser Ast in Ödön von Horváth, ganz im Gebüsch der Wurznbacherin verfangen gewesen, hatte sich in den Dornen ihres Mannes verfilzt, von dem sie sich umwuchern ließ und der verteufelt harsch meinte, sie sei fort. Dabei hatte er sie bestimmt mit Schlägen an sich gebunden, mit Strauchwerk, Wurzeln. Aber das, war Roland, bevor er ins Gablfrühstück-Wäldchen lief, überzeugt, mußte nun ein Ende haben. Dieser Dornröschenschlaf. Er selbst, der Architekt Roland Leander Fleck, würde eine Rodung in diesem Urwald durchführen, würde seine Geliebte aus dem Baumhaus dieses gemeinen Waldschrats retten, ihr ein anderes Leben [...] bieten [...]. (269f.)

Eine andere Verkapselung ins assoziative Sprachmaterial ist das Ausnutzen von scheinbar gegensätzlichen Worten: „daß sie zuerst ihm was runterholt, bevor er ihr was hinaufträgt“ (183). Gemeint ist Frau Hornaus, die sich dem Hausbesorger Stangl auf ihre Art für seine Mühen erkenntlich zeigt. Ebenso produktiv erweisen sich Zweideutigkeiten eines Wortes, die durch Homonymien, oder zumindest teilweise Gleichlautung, hervorgerufen werden. Das Bedeutungsfeld des einen Homonyms wird dabei zum Bildspendebereich für eine metaphorische Umschreibung des assoziativen Bedeutungsfeldes des anderen Homonyms.

Seit damals war die Buschenpelz allein. [...] Zwar hatte sie ihren kleinen Radstand immer wieder in den Fuhrpark der Partnervermittlungen gebracht, aber mit dem passenden Gefährt war sie bislang noch nicht zusammengekracht. Alle auf diesen Wegen kennengelernten Gefährten waren höchstens dazu nütze, ihr ein paar mal die Garage durchzuputzen. Sonst zu nichts. Also hatte sie auf die Verkehrsnetze der Partnervermittlung bald wieder verzichtet und versucht, alleine durch die unwegsamen Gefühlsschluchten zu reisen. Weil sie mit ihrem aufziehbaren Federantrieb freilich nie sehr weit kam, probierte sie bald die kuppelnde Wirkung diverser Zusatzantriebe. So prahlte sie oft mit ihrem Sparbuch. (28)

In zitiertem Beispiel lässt sich sehen, wie die verschiedenen Möglichkeiten, sprachliche Komik zu erzeugen, wie Zahnräder ineinander greifen und den metaphorischen Gebrauch immer weiter vorantreiben. So lässt sich „Radstand“ als Umschreibung für „Notstand“ denken. Der assoziative Bedeutungsbereich von „Rad“ wird im „Fuhrpark“ wieder aufgegriffen, um dann zum eigentlichen Assoziationsbereich des Alleinseins zurückzukehren. „Partnervermittlung“ statt „Autovermieter“. Hier überschneiden sich

die beiden Assoziationsfelder in gleich- oder ähnlich klingenden Wörtern mit unterschiedlicher Bedeutung: „Gefährt“ und „Gefährte“. Die metaphorische Bedeutung von „die Garage durchzuputzen“ als Umschreibung von Geschlechtsverkehr erschließt sich durch die Verquickung der beiden Assoziationsfelder. Weitergesponnen wird der umschriebene Geschlechtsverkehr in „Verkehrsnetze der Partnervermittlung“. Der „aufziehbare Federantrieb“ bezieht sich auf die Beschreibung ihrer inneren Triebe, die sie zu einem „aufziehbare[n] Spielzeug“ (27) machen. Der (Sexual)Trieb wird zum „Federantrieb“ und schließlich zum „Zusatzantrieb“ mit „kuppelnde[r] Wirkung“ und spielt somit die Durchmischung der semantischen Felder weiter.

Das eben analysierte Beispiel zeigt, wie sich die Sprache im Text zu verselbständigen scheint. In seinem Nachwort zu Franzobels Text *Die Krautflut* beschreibt Thomas Eder die Metapher bei Franzobel als ein sprachliches Moment, das nicht nur vom Text generiert wird, sondern ihrerseits Textgenerierung initiiert. Franzobel „verwendet die übertragene Rede aber nicht auf den Zweck hin, mit ihr nur das auszudrücken, was die übertragene Bedeutung ‚meinen‘ könnte. Vielmehr kommen übertragene und wörtliche Bedeutung gleichwertig nebeneinander zu liegen. Die Metaphern, Idiome und Vergleiche werden auch dazu genutzt, in ihrer wörtlichen Bedeutung den Textverlauf mitzuprägen. Zusätzlich können die in ihnen vorgestellten Bildqualitäten oder ihre klangliche Dimension dazu führen, daß aus ihnen wiederum andere Bild- oder Klangfolgen hervorprozessiert werden, die dann wieder [...] in den Textverlauf zurückgespult werden.“⁵⁶ Auch Wendelin Schmidt-Dengler betont die Bedeutung der Metapher für den Text: „Die Stärke Franzobels liegt in den Bildern und Vergleichen, in den mitunter recht kühnen Metaphern, die nie klischiert, aber nicht selten doch etwas bemüht wirken. Doch gelingen auch manchmal Bilder, die den Witz und die innovative Qualität der Vergleiche eines Jean Paul haben, der – auch hierin mit Franzobel vergleichbar – seine Gedanken und seine Handlung an diese Metaphernlust verlor. [...] Am gelungensten sind solche Bilder, in denen die Manieriertheit zu sich selbst auf Distanz geht und doch [sic] als ein angemessenes Verfahren entpuppt.“⁵⁷

Besonders oft fungieren der Beruf, das spezifische (tierhafte) Aussehen, die charakteristische Lieblingsbeschäftigung oder der Spleen einer Figur als Bildspenderbereich für Metaphern. Auch in diesem Aspekt ähnelt der Stil jenem

⁵⁶ Eder, Thomas: Romanzen und Matrizen. Nachwort. In: Franzobel: *Die Krautflut*. Erzählung. –Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995 (edition suhrkamp.1987.Neue Folge.987), S. 79-94, S. 84.

⁵⁷ Schmidt-Dengler, Wendelin: *Literatur in Österreich nach 1990. Skriptum zur Vorlesung SS 2000*, S. 179.

Nestroys, der seine Personen oft in dem fachsprachlichen Vokabular ihres Berufes reden ließ und sie so charakterisierte. In *Scala Santa* ist es meistens nicht die Figur selbst, die spricht, sondern der Erzähler Pius. Seine Perspektive teilt er aber oft mit der Perspektive der Personen, seine Erzählstimme ist fokalisiert. Dem Leser wird so ein Blick in die Denkweisen und Wahrnehmungen der Figuren gewährt. Von der Gedankenwelt des Schlosserlehrlings Zdenko Faulhaber heißt es: „Im Mechanismus seiner Willenskraft sprangen Riegel, knackten Hebel, kamen Überlegungen in Gang“ (348). Der komische Gehalt liegt hier nicht nur in der Transposition von Begriffen aus dem fachsprachlichen Wortschatz Faulhabers in eine Beschreibung psychologischer Vorgänge, sondern auch im entworfenen Bild, dass nicht nur Denken, sondern auch der Wille einem Mechanismus unterliegt. Hier, könnte man bereits festhalten, entlarvt die Sprache die Romanfigur als automatisierte Marionette der Narration. Ebenso gleichförmig laufen Gedanken bei Kommissar Ponstingl-Ribisl ab. Sein Spleen sind die Quadrate, folglich hat er auch ein quadratisches Denken. Statt Gedanken, die durcheinander sind, sind es bei ihm die Quadrate:

Ponstingl-Ribisl Quadrate waren durcheinander. (240)

Einen Moment lang sonnte sich der Kommissar in seinem Viereck [...] Gleich würde er der Reihe nach die Quadrate herauszaubern und vor den Bausteine glotzenden Assistenten zu einem logischen Turm aufbauen. (186)

Ponstingl-Ribisl schaltete Quadrate durch sein Hirn, prüfte Gänge, wo was paßte, ging. Die Namen verwirrten sich in seinem Kopf, die beschriebenen Gesichter flossen zu einem Teig, aus dem es die Verdächtigen auszustecken galt. (187)

Sixtus Ponstingl-Ribisl musste sich von seinen quadrierten Träumen lösen [...]. (142)

[...] Sixtus Ponstingl-Ribisl [...] zog sich zurück in sein Quadrat, in sein gestautes Ideal, seine Diagonale. (143)

Auch Zweideutigkeiten, die ein sexuelles Konnotat haben, werden durch seine geometrischen Assoziationen ermöglicht:

Dabei spürte Ponstingl-Ribisl, daß, gelänge es, sie [seine Assistentin Gundula] zu öffnen, ein Vieleck an Sinnlichkeit bräche aus ihr aus, ein Sexeder. (246)

Die Textstellen, in denen die oft tierähnlichen Äußerlichkeiten der Figuren als Bildspendebereich fungieren, sind zahlreich. Ebenso werden Hobbys oder Verrücktheiten der handelnden Personen dazu genutzt, die Figuren und ihre Körper im

Text für den Leser identifizierbar zu machen⁵⁸. Die Sprache scheint sich oftmals in die Körper einzuschreiben und ihnen etwas Charakteristisches zu geben.

Während Meinrad als Vertreter der Peck-Fraktion es vorzog, seinen Schnabel in die Täubchen zu pecken und so lange auf sie einzuhacken, bis es leise aus ihnen gurrte, bevor er seinen Taubenreis in sie verströmte [...]. (338)

Der Geigenkörper Patricia Herrgott-Wixingers gestand ihrem Täuberich, daß sie schwanger war [...]. (387)

Sprechende Namen⁵⁹ ermöglichen, den Bildbereich des Namens für weitere Metaphern zu nutzen.

[Hausmeister Stangl] Sah sie, wie sie seine Stange brauchte, mit der er niemals sparsam war, hatte er sich doch immer als Geländer seiner Mieterinnen angesehen. (257)

Komik entsteht aus der Vermischung von hohem und niederem Stil, z.B. von erhabenen, oft sakralen Bedeutungsinhalten, die durch ein unzureichendes niedriges Bild zum Ausdruck gebracht werden. So etwa wird ein Kruzifix von Pepi als ein „aufs Kreuz genagelter Yoghurt-Körper“ (78) wahrgenommen und die Beichte als „eine Art Böse-Gedanken-Scheißen“ (79). Das Universum verliert etwas an erhabener Größe, wenn man es sprachlich mit einem Polster gleichsetzt: „bis aus den Zipfeln des Universums die Enden ausgetrieben sind“ (279). „Schöpfer“ kann sowohl als Gott als auch als Schöpflöffel gelesen werden, was wiederum für zweideutige Bilder genutzt wird:

[...] dieses Brausen in der Welt [...] Blasen stiegen hoch [...] köchelten über, spuckten Tropfen, denn der Schöpfer rührte noch nicht um. (279)

Da war mitten in der Lärmsuppe wie eine Einlage ein langgedehnter Schrei zu hören [...] gab es einen Knall, ein Zischen, und der Bischof wurde in den Boden eingedrückt. Als hätte sich der Schöpflöffel Gottes persönlich herabgelassen, ihn wie einen Leberknödel anzustechen. (381)

Von paradoxer Aussagekraft sind antithetische Verbindungen wie: „Die Zeit ist tot, sie wird geboren“ (251) und „Wenn das Universum einhält, mit sich eins geworden ist, umkehrt und zusammenbricht in sich. Dem Höhepunkt entgegen.“ (287) Auf die Bedeutung, die solche Paradoxa für die Interpretation des Gesamttextes haben, werde ich weiter unten noch eingehen.

⁵⁸ Die Identifizierbarkeit von Figuren im Text mittels Codierung durch Themenfelder wird im Kapitel 3.1 Figurenkonzeption in diesem Abschnitt (III. Textanalytischer Teil) behandelt.

⁵⁹ Über den charakterisierenden Aspekt sprechender Namen siehe das Kapitel 3.1 Figurenkonzeption in diesem Abschnitt.

Auch die Verwendung von Begriffen, die auf das österreichische Klischee eines alpinen Tourismuslandes referieren, fällt auf. Besonders bei der Beschreibung der Figur Bruno Scheidewasser kann man eine Topographie des Körpers erkennen, die sich eines Vokabulars bedient, das auf Topoi der österreichischen Literatur-Landschaft (etwa bei Elfriede Jelinek) verweist. In Aurelia und Zita nimmt Wurznbacher „[a]bgelagertes, fast verkarstetes Leben in gebückten Gestalten“ (35) wahr. Über den aus Salzburg stammenden Scheidewasser erfährt man:

Diese halslose, an ein Huntzelmännchen erinnernde Erscheinung konnte nur aus einer gebirgigen Gegend stammen, war sie doch selbst [...] eine steinige, grobgehauene Erscheinung, die sich sofort in Wurznbachers Bart verding, dem Gletscher wie Berge zum Hals raushingen.

Doch es half nichts. Die Lawine löste sich. Sofort begann das Huntzelmännchen mit heller, das Durchschreiten eines ausgetrockneten Bachbettes erinnernder Stimme, loszuscheppern.“ (302)

Emotionen und Blicke der Figuren werden manchmal mit alpinen Begriffen umschrieben:

In den dicken goldenen Rahmen taten Familien auf Steinbruchfröhlichkeit, dabei gingen gleich nach dem Klick Gerölllawinen die Gesichter runter. (16)

Gundula Krumpl [...] ließ mitleidig den Blick herunterrollen, daß er wie ein Murenabgang den Kleinhäusler zuerst Knechtel traf, dann Ponstingl. (181)

[...] ging Onkel Ambros Bemerkung, daß es sich auch lohne, in Österreich Urlaub zu machen, wie eine Lawine runter. (88)

Das letzte Zitat ist als zynischer Hinweis des Erzählers zu verstehen, indem ein lohnender Urlaub in Österreich mit der alpinen Gefahr der Lawine in Zusammenhang gebracht wird. Es ist ein Topos österreichischer (Antiheimat-)Literatur, das Naturerhabene österreichischer Landschaft auf die Beschreibung menschlicher Gesichter, Körper und Innenleben zu übertragen. Auch die „Gefühlsschluchten“ der Buschenpelz und der „Himbeerdenken-Stausee“ (386) lassen sich als Beispiele anführen.

1.3 Syntax

Auf die syntaktischen Besonderheiten, die Franzobels Text bietet, kann hier nur in aller Kürze eingegangen werden. Die Syntax wirkt an vielen Stellen markiert. Vor allem die Tilgung der Einleitung *um* in Nebensätzen fällt auf:

Und sofort ist eine Traube von Mietern um die Leichenmutter herumgewachsen, ihre Meinung zu unterstreichen. (146)

[...] persönlich würde ich losziehen, zu vergelten, was zu vergelten ist. (146)

Mittlerweile [...] waren auch die porösen Lokalreporter angeschwemmt, dem Geschehen Schlagzeilen auszupressen. (148)

Und sie begannen zu schluchzen, es zu unterstreichen. (152)

Dies kann antiquiert oder auch gespreizt wirken. Auch andere Junktoren werden oft ausgelassen, wie in: „Ihre Stimme klang wie die Feder eines Blechspielzeugs, die plötzlich ausgelassen wird, zurückleiert“ (146). Die Subjekt-Objekt-Struktur von Sätzen wird öfter zugunsten einer Objekt-Subjekt-Struktur geändert: „Zu keinem Schimpf mehr fähig war ihr Mund“ (191). Auch die Umkehrung der für das Deutsche obligatorischen Verb-Zweitstellung kommt vor: „Rückte er seine Kappe zurecht, hier vorzustehen“ (146). Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Satzgliedstellung oft markiert wirkt, wie folgendes Beispiel zeigt: „Das Unterkiefer, wenn sie sprach, löste sich, so schien es, aus dem Gesichtsverband heraus, und schnappte, schnappte, schnappte“ (202).

Eine detaillierte Analyse von Subjekt-Objekt- und Topik-Fokus-Strukturen (bzw. Thema-Rhema-Strukturen), also eine Analyse der Informationsstruktur des Satzes, soll hier nicht Gegenstand der Arbeit sein. Der Beitrag, den eine solchermaßen auffällige Syntax jedoch für die sprachliche Gesamtwirkung des Romans hat, darf aber nicht unterschätzt werden.

1.4 Figurenrede

Thomas Eder spricht in seiner Rezension von *Scala Santa* von „Sprachmasken“ der Figuren.⁶⁰ Eine solch durchgehende charakteristische Redeweise lässt sich nicht für alle Figuren im gleichen Ausmaß feststellen.⁶¹ In hohem Maße aber trifft die Zuschreibung

⁶⁰ Vgl. Eder, Thomas: Franzobel. *Scala Santa* oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt. Quelle: <http://www.literaturhaus.at/buch/rez/santafranz/>

⁶¹ Das ergibt sich schon allein aus der Tatsache, dass die indirekte Wiedergabe von Figurenrede oder –gedanken der direkten Figurenrede überwiegt. Wo Figurenrede indirekt wiedergegeben wird, ist sie in hohem Maße von den sprachlichen Spezifika des Erzählers (Pius) geprägt. Zudem finden sich an vielen Stellen der direkten Figurenrede entweder gar keine Auffälligkeiten, die man als „Sprachmasken“ bezeichnen könnte, oder aber auch Charakteristika von Pius' Sprechweise. Nur bei einigen Figuren und bei längeren Passagen in direkter Rede können daher „Sprachmasken“ im Sinne einer (inhaltlich und auch grammatikalisch) markierten Sprechweise festgestellt werden. Den Eindruck, dass Figurenrede und Erzählerrede ähnlich sind, hat auch Freinschlag: Es gibt „keine signifikanten sprachlichen Unterschiede zwischen jenen Passagen, in denen der Narrator erzählt, jenen, in denen Pius erzählt, jenen, in denen Pius Figurenrede wiedergibt, und jenen, in denen Pius Geschriebenes wiedergibt, das von einer ganz bestimmten Figur stammt“. Freinschlag: *Kynisch-komische Chaosmologie*, S. 56.

„Sprachmaske“ auf die Figur des Hausmeisters Stangl zu. Seine Rede zeichnet sich durch ein nahezu vollständiges Fehlen von Syntax aus. Sein Spleen sind Rätselhefte, daher spricht er in der so genannten „Rätselsprache“:

— Form von Grüßen, höchstes Wesen. Grüß Gott, zog er seine Kappe [...] Als leidenschaftlicher Kreuzworträtsellöser unterhielt sich der Hausmeister vorwiegend in der Rätselsprache. Fragewort, Form von sein, Anrede, Wunsch. Was ist Euer Begehrt? [...] Persönliches Fürwort hörte sie [Anna Wurznbacher] ihn sagen, transitive Zuneigung, Form von du. Und sie errötete und übersetzte sich, ich liebe dich. (54)

Auf den Fund der Leiche Anna Hasentütls im Keller seines Hauses reagiert er:

— Ein anderes Wort für Frechheit, und das an dieser Ortsangabe, mir scheint, Seitenwände sind im Zeitvertreib, ein Synonym für gewissenlos, war der Hausmeister Ladislaus Stangl empört. Das ausgerechnet hier, in seinem Haus, in seinem Keller, wo er selbst schon die Frau Hornaus, wie fast alle wissen, onomatopoetisches Wort für lauten Knall, davon die Leidensform. Gebumst. (146)

Grotesk erscheint das Fehlen von Syntax. Dieses Fehlen drückt die Liquidation der sprachlichen Ordnungsfunktion aus. Peter Fuß sieht in der Sprachordnung neben der „klassisch-apolinischen Tendenz zur Stabilisation [...] auch die dionysisch-groteske Tendenz zur Liquidation“, wobei der „apolinisch[e] Aspekt in den Regeln der Grammatik und der im Lexikon fixierten Semantik wirkt“ und „der dionysische Aspekt in der Möglichkeit der Selbstbezugnahme“ gründet.⁶² Stangls Drang, sich in Synonymen auszudrücken, trägt auch zur Verschleierung der Identität der von Stangl wahrgenommenen Personen in seinem Haus bei.

— Gruß aus zwei Wörtern, zog Ladislaus Stangl seine Mütze und sah den Schuhen nach. Komisch, was dieses Synonym für Hühnerarsch hier dauernd wollte? Warum er immer Buben brauchte? (256)

Das „Synonym für Hühnerarsch“ ist *Bürzel*, was wiederum auf *Bischof* verweist, womit das Hinterteil eines Grillhendls bezeichnet wird. Stangl bringt Ferdinand Ferk um, da es ihm verdächtig erscheint, als Ferk „Servus“ sagt. Stangls Denken ist von seinem Sprachgebrauch beeinflusst:

Und Stangl mit seinem von Rätselheften geschulnten Menschenverstand wußte sofort Bescheid. Das muß der Mädchenmörder sein, umschlang er seinen Besenstiel. (260)

Stangl der Schlächter, stolz auf sich, rief triumphierend gleich die Polizei. Ich. Ich habe ihn erledigt, anderes Wort für umgebracht, ich allein. [...] Da habe ich, Wort für Notwehr, zugeschlagen, mich gewehrt. (261)

⁶² Fuß: *Das Groteske*, S. 179.

Valentina Buschenpelz, die mit einem aufziehbaren Blechspielzeug assoziiert wird, spricht auch wie aufgezogen. Ihr Redestil ist nicht nur durch Wiederholungen und Redundanz gekennzeichnet, sondern auch eine aufgezwungene Vertraulichkeit gegenüber Fremden.

— Der ist [...] nicht da [...]. Ich bin ja neugierig [...], ob wirklich dieser Psst, aber verraten Sie mich nicht, ob wirklich dieser Ziegelböck das kleine Mädchen, das man bei uns gefunden hat. Ja, der Ziegelböck vom Photographengeschäft Ziegelböck, stellen Sie sich vor, dem scheinbar alles leichtgefallen ist im Leben. Aber die Leiche, die hätten Sie sehen müssen, oder besser nicht, seien Sie froh, ganz zerstückelt hat die ausgesehen, ganz zermantschelt, ich hab gar nicht hinsehen wollen, aber meine Augen haben müssen. Das ist mir noch nie passiert. Ich war im Kloster. Ich bin etwas gewöhnt. Ausgerechnet hier im Haus muß das passieren, wenn das nicht eine Schande ist, aber bei der Jugend heute, das Mädchen hätten sie sehen sollen, oder besser nicht, seien Sie froh, und erst die Mutter, die hat ausgesehen, irgendwie wie Sie und doch komplett anders, also da hat man gleich gesehen, daß die nicht zum Erziehen taugt, da hat man gleich gesehen, was für eine Rabenmutter das ist. Da weiß man gleich bescheid. Aber was haben Sie denn, deswegen brauchen Sie doch nicht zu weinen [...]. (231)

Ludovica Hasentütls Rede zeichnet sich danach ebenso durch Wiederholungen, besonders jene der Phrase „weil mein Verlobter“, aus (vgl. 234f.). Auch Tautologien gehören zum fixen Repertoire, ebenso wie ein Hang zu falsch gebrauchten Fremdwörtern:

— Aber wo denn, wie denn, wann, zeigte die ihrem Rahmen entwachsene Kolossin, daß auch sie etwas verstand. [...] Wenn die Anna tot ist, ist sie tot. [...] Oder sind Sie ein Buderant vielleicht, ein Buderist, oder wie die heißen, die an Wiedergeburt glauben, die Anna aber, meine Anna, die ist fertig. So ein Schwein hat sie kaputtgemacht. Kaputt, verstehen Sie. Hin. Aber eines sage ich Ihnen [...] vorher gebe ich nicht Ruh, bis dem zukommt, was ihm zukommt, und wenn es die Todesstrafe ist. [...] Ich bin nicht so, aber jetzt werd ich so. (145f)

Vereinzelt finden sich auch bei anderen Figuren sprachliche Auffälligkeiten, doch diese lassen sich nicht durchgehend im Text weiterverfolgen. Ein Beispiel ist die Stelle als Gundula Krupl die Ergebnisse ihrer polizeilichen Ermittlungen präsentiert:

— Wir haben also, begann Gundula Krupl den Stand der Erhebungen flachzudrücken, folgende Ereignisse. Das Opfer heißt Anna Hasentütl, war sieben Jahre alt und hatte besondere Kennzeichen: keine. Das heißt, ihr Gesicht war etwas asymmetrisch, beinahe assyrisch geschnitten, und die Gerichtsmediziner haben eine voluminöse Deformation des Schädels festgestellt. [...]. (181)

Statt „Ergebnissen“ spricht Gundula von „Ereignissen“. Bei „hatte besondere Kennzeichen: keine“ folgt der negative Quantifizierer dem Substantiv, auf das er sich bezieht und dem er eigentlich vorangehen müsste, und bewirkt somit eine fehlerhafte (verkehrte) Syntax. Dies ergibt sich aus der Tatsache, dass Gudrun von ihren Papieren abliest. Der Information, dass Anna Hasentütl keine besonderen Kennzeichen hätte,

folgt aber eine Aufzählung von Besonderheiten. Wieder wird mit einem falschen Gebrauch von Fremdworten, die eine klangliche Ähnlichkeit gemeinsam haben, eine komische Wirkung erzeugt: „asymmetrisch“ und „assyrisch“ haben außer einigen Phonemen nichts gemeinsam.⁶³ Ein anderes Beispiel ist Gudruns Beschreibung ihrer Vergewaltigung, die sie ihrem Diarium anvertraut, wobei sie sich einer sprachlichen Darstellungsweise bedient, die an eine *Dia*-Vorführung erinnert. Gerade die extreme sprachliche Verknappung vermittelt die Intensität. Die Ellipse bestimmt ab dem ersten Satz des Tagebucheintrags den Stil:

Liebes Tagebuch. Ich bin, du kennst mich ja. Jetzt stell dir vor. Ich gehe, bin alleine [...].Er klammert sich. Leckt mein Gesicht. Sein Geruch. Nach Schweiß. Auch Alkohol. Fast übergebe ich mich. Ekelhaft. (101ff.)

Die Rede der Figuren nimmt an den meisten Stellen eher die Eigentümlichkeiten der Erzählerrede an.

— Ich bin mir sicher, daß dieser ehrenwerte, in violette Seide verpackte Bindegewebekoloß in dieser Wohnung Unzucht zu Kreuze trägt, tönte Krumpls Stimme, während feine Falten ihr Spinnennetz um die Krumpl-Augen webten. Tatsächlich habe ich kurz darauf einen Hauch von verfaultem Zahnfleisch wahrgenommen, ein zugehöriges großes, weibliches Becken gesehen, dem ein Pferdekopf am Ende saß, einen Jungen hielt er an der Hand, den er, glaub ich, Bodo nannte. Der Pfarrer zerrte, und der Junge zischte. Das alles habe ich der Sitte mitgeteilt. Die haben bloß gemeint, daß da nichts geht. Sogar wenn der Bischof, Joachim Finocci heißt er übrigens, mit Minderjährigen fleischlich verkehrt, die Polizei nichts machen kann. Und warum, ist doch wohl klar. Das liefe in die Quere. Wozu sonst das Konkordat? Da sieht man es, das ist Österreich, ein Blutgerinnsel. Blut, das gestockt ist und nicht rinnt. Eine Plazenta. (189f.)

1.5 Verzippungstechnik

Was bei der Figurenrede nicht selten auffällt ist das Aneinander-Vorbei-Reden, beispielsweise beim Leichenschmaus, wo es einen „Geräuschteppich aus Reden, Lachen, und jenem anderen Gewirk, das die Trauernden gegenseitig in sich hineinsprachen“ (84) ergibt. Dieses Nebeneinander von Sprechakten nennt Pius „eine Art Zipp-Sprache [...], wie bei einem Reißverschluß [...]“ (87). Insbesondere in Werners trotzigem Monologisieren (das sich in einer Aufzählung von Verbrechen aus dem Strafregister erschöpft) zeigt sich der Leerlauf des Sprechens, dessen

⁶³ Nebenbei möchte ich darauf hinweisen, dass die „voluminöse Deformation des Schädels“ möglicherweise einen Verweis auf die Mutter Annas, Ludovica Hasentütl darstellt, die mit einer Elefant in verglichen wird. In der Formulierung „Stand der Erhebungen flachzudrücken“ (die nicht zur direkten Figurenrede, sondern zu Pius' Erzählerrede gehört) zeigt sich wieder das Zusammenbringen von gegensätzlichen Begriffen.

kommunikative Funktion nicht mehr die einer Mitteilung ist, sondern nur noch darin besteht, sich und die anderen der eigenen Anwesenheit zu versichern. Werners Aufzählungen werden mit Onkel Ambros' Aufzählungen österreichischer Sehenswürdigkeiten kontrastiert. Diese *Verzippungstechnik*, die an mehreren Stellen zu finden ist, muss aber nicht immer die Verschachtelung von direkter Figurenrede bedeuten, sondern kann sich auch auf die Montage von Figurenrede und Figurengedanken beziehen. Als Wurznbacher seine Frau Anna aus Eifersucht verprügelt, mischen sich Hugos Vorwürfe, Annas Gedanken und eine Stimme aus der Vergangenheit, nämlich die des Priesters, der sie traute. Bezeichnenderweise heißt das Unterkapitel „Das Jawort“.

— Wenn das so ist, prügle ich die Wahrheit eben aus dir raus. Schon spürte Anna, die in ihrem ganzen Leben noch nicht gezüchtigt worden war, eine dicke Hand ins Gesichtchen knallen. [...] Das war doch die Höhe. Dabei fiel sie um. [...] Na gut, nur um ihn zu ärgern. Ich war bei einem. [...] Sein Gesichtsausdruck war trübe, unversöhnlich, vermengte sich mit einer Stimme aus der Vergangenheit. Ihr seid zur Feier der Hochzeit in die Kirche gekommen [...] Darum bitten wir durch Christus, unseren Herrn. Wie heißt er? Schlampe. [...] Nur gedämpfte Stöße, Presslufthämmer, Schlagbohrer, die an ihr passierten. Blut und Speichel. Black und Decker. Schlampe, sprich. [...] So schließt jetzt vor Gott und vor der Kirche den Bund der Ehe, indem ihr das Jawort sprecht. Im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes. Tränen. Wenn sie nur weinen könnte. Ganz in Rot. Er nahm das Bild von ihrer Trauung, beide lächelnd, 20. April 1989, in einem stabilen Messingrahmen eingefasst. Wenn du es nicht sagst. Ich laß mich scheiden. Bring dich um. Ich fühle es, ich denke ruhig und flüssig. Böse muß ich sein. [...] Was Gott verbunden hat, das darf der Mensch nicht trennen. Und er schlug, als wäre er der Satan selbst, die runden Ecken Messingrahmen in sie rein. Ein eingefasstes Hochzeitsbild. Ihr in den Kopf. Aufnahme Ziegelböck. Jetzt. Laßt uns beten, Brüder und Schwestern. Eine große Blutlache hatte sich gebildet. Dank sei Gott dem Herrn. Weichzeichner. Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit. In Ewigkeit. Ein Grinsen. Amen. (134ff.)

Später, kurz bevor Anna an den Folgen der Misshandlungen stirbt, mischen sich ihre Gedanken mit Stellen aus dem Hohelied, die die Liebe ihres Mannes preisen und seine Gewalttätigkeit entschuldigen.

Verzippung kann auch die Montage von Gedanken und Reden von Figuren, die sich nicht am selben Ort aufhalten, betreffen. Nachdem Ludovica Hasentütl von der Buschenpelz erfährt, dass ihr Angebeteter, Briefträger Körberl, im Lotto gewonnen hat, reagiert sie:

— Der Körberl? In der Lotterie? Da entstand ein völliges Mischmasch in Ludovicas Hirn, die Tränen liefen wie Bäche über ihr Gesicht, nur einen Satz brachte sie heraus, sinnlos, immer wieder: Das ist zuviel, nein, das ist zuviel. Das überlebe ich nicht. (231)

Pius lässt einen zynischen Kommentar und einen Einblick in Gudruns Diarium folgen:

Freilich so schnell stirbt die nicht. Bevor es dazu kommt, sind wir noch einmal indiskret und sehen uns die Schlaufen Gudruns an. [...]
Da war plötzlich dieses Bürschchen, liebes Tagebuch [...]. (231)

Dieser Blick ins Tagebuch wird von den Steinfiguren unterbrochen, die sich darüber wundern, dass offenbar nicht Quasimodo Leopold Gudrun vergewaltigt hat. Nach diesem kurzen Einschub wird Gudruns Tagebucheintrag bis zu seinem Ende verfolgt. Es folgt die Darstellung Rolands, der in Gedanken versunken auf der Straße steht. Seine Gedanken werden von Ludovica Hasentütl unterbrochen:

Da gab ihm jemand einen Kuß. Eine ekelige, fetttriefende, beleibte Person. Das Leben selbst.
— Weil mein Verlobter in der Lotterie gewonnen hat, mit einem System, das er sich ausgedacht hat, er allein [...]. (234)

Auf den Höhepunkt wird die Montagetechnik am Romanende getrieben, worauf ich explizit an späterer Stelle eingehen werde.

2. Diskurs: Ebene der Erzählsituation

2.1 Extradiegetische und intradiegetische Erzählinstanz

Der Roman beginnt in Form eines Dialogs, der – wie sich nach und nach herausstellt – von den steinernen Figuren am Fuße der Scala Santa geführt wird. Zunächst ist es nur ein Stimmengewirr aus direkter Rede. Doch schon nach wenigen Sätzen gibt es bei jeder Wortmeldung einen Einschub einer Erzählinstanz, den ich im folgenden Zitat unterstrichen wiedergebe:

- Also gut, bröckelt es Pius runter. Wenn das so ist.
- Wie sieht er aus? sperrt sich einer der fünf Jesüßer ins Wort.
- Kräftig, jung und gut gebaut? ist in den sechs Augen der Pieta ein Glanz zu spüren – zum Steinerweichen.
- Dumme Nuß, poröse, feixt der Gegeißelte. Sein Heiligenschein vibriert.
- Du halt es bloß, gibt ihm die Pieta zurück. Du mit deinen schwammigen Knien. Tatsächlich hat der Gegeißelte etwas verwaschene Knie. Die Schraube seiner Gloriole gehört nachgezogen. Aber wer kümmert sich darum? (11)

Hier werden drei Umstände deutlich:

- 1.) die kommunizierenden Figuren bzw. Figurengruppen werden beim Namen genannt (Pius, insgesamt fünf „Jesüßer“ die sich auf verschiedene Bildnisse aufteilen, darunter auf eine Pieta aus sechs Augen und somit drei Figuren bestehend, einen Gegeißelten, usw.);
- 2.) die Art und Weise, wie sie kommunizieren wird durch ihre Materialität determiniert (herunterbröckeln, spürbarer Glanz, vibrieren des Heiligenscheins), und
- 3.) es gibt jemanden, der dieses Gespräch mitverfolgt und kommentiert: eine Erzählinstanz, die die direkte Rede von Pius und den anderen Steinfiguren wiedergibt. Diese Instanz ist extradiegetisch, denn schon ab der zweiten Seite des Romans kristallisiert sich die intradiegetische Erzählinstanz heraus.

Auf die Bitte der Figuren, ihnen zu erzählen, warum Ambros Semmelrath anklopft und was er verbochen hat, erklärt sich die Steinfigur Pius (in direkter Rede) bereit, die Geschichte zu erzählen. Als Leser hat man also Grund zur Annahme, dass Pius die Erzählfigur der nun folgenden Geschichte ist, die schließlich von Pius angekündigt wird. Von seinen marmornen Kollegen wird ihm ein *Mehr*-Wissen attestiert, das die anderen Figuren nicht haben. Mehr noch: er wird als allwissend hingestellt, denn auf

Pius' Frage, warum gerade *er* die Geschichte erzählen soll und nicht etwa die zwergwüchsige Putzfrau oder der schlohweiße Alte, der an der Scala Santa sitzt, argumentiert der Pontius: „Weil die gehen müssen, nicht von Dauer sind, nicht wie wir. Daher [...] bitten wir dich. Weil du weißt, bleiben mußst wie wir.“ (12) Allwissenheit ist nicht die schlechteste Voraussetzung für einen Erzähler. Von Beginn an wird diese Autorität des allwissenden Erzählers jedoch von Pius selbst problematisiert, als er gesteht, dass es Unklarheiten gibt: „Es ist nämlich prinzipiell eine kurze Geschichte. Nur wegen gewisser Dinge, die mir selbst noch nicht ganz klar sind, scheint sie etwas aus den Fugen zu geraten.“ (13) Dies ist der erste Hinweis darauf, dass der Erzähler Pius keine vollständige Kontrolle über den Verlauf dieser „prinzipiell kurzen Geschichte“ hat.

Pius vereinigt sowohl Eigenschaften eines heterodiegetischen (außerhalb der erzählten Geschichte stehenden), als auch eines homodiegetischen (innerhalb der Geschichte stehenden) Erzählers. Er gehört nicht zu den menschlichen Figuren der Binnenhandlung, über die er vorgeblich einen Einfluss ausübt und von denen in dritter Person berichtet wird. Diese können ihn zwar nicht in seiner Funktion als Erzähler, aber in seiner Materialität als Steinfigur und somit als Teil ihrer (homodiegetischen) Realität wahrnehmen. Zudem hat Pius einen Doppelgänger in der erzählten Diegese, nämlich Sixtus Ponstingl-Ribisl. Am Romanende – und darauf werde ich in Folge noch öfter eingehen – wird offensichtlich Pius in Wien, wo seine Erzählung begann, erschossen. Die Begründung der Steinfiguren, die Pius aufgrund seines Wissens und seines ewigen Bestehens als idealen Erzähler ausweist, wird in beiden Punkten enttäuscht: Pius ist selbst nicht alles klar und er wird am Schluss liquidiert.

Die langen, die Binnenhandlung erzählenden Passagen sind durch Absätze von den Einschüben der Rahmenhandlung (dem Dialog der Steinfiguren) getrennt, haben aber keinen Bindestrich, der als graphisches Zeichen den Beginn einer direkten Rede (von steinernen und menschlichen Figuren) in *Scala Santa* markiert. Die Überschrift des ersten Unterkapitels, „Toselli und Fuentes, Vorspann“ deutet eine filmische Darstellungsweise an. Taucht Pius selbst in der Erzählung auf (etwa, wenn eine der Romanfiguren ihn als Steinfigur wahrnimmt), spricht er von sich in der dritten Person. Diese langen Passagen sind an ihren Anfängen durch nichts gekennzeichnet, was sie als direkte Rede des Erzählers ausweist. Es gibt jedoch einige Stellen, in denen Pius von einer extradiegetischen Instanz als intradiegetischer Erzähler ausgewiesen wird:

[...], schließt Pius seine Erzählung. (343)

— Das, unterbricht sich Pius selbst, [...]. (329)

— Meinetwegen, gibt Pius nach wochenlangem Schweigen nach und nimmt den Erzählfaden wieder auf. Er kommt nicht darum herum, das Gezeter ist nicht zu ertragen. Außerdem will er zu einem Ende. (347)

[...], holt Pius tief Luft, [...]. (347)

An eben solchen Stellen wird auch die extradiegetische Erzählinstanz sichtbar. Ebenso in Einschüben, in denen sie Aussehen, „Handlungen“ und „Gefühle“ der Steinfiguren wiedergibt:

Jener [d.i. die Steinfigur Pontius Pilatus] räuspert sich verlegen, murmelt etwas von Longinus. Fünf Jesüßer zucken mit den Schultern. Tja. (60)

In Nabeln rollt sich der Dreck zusammen, in den Ritzen der Staub, der Menschentalg aus Tausenden Berührungen. Pius ist verklebt. Was gäbe er dafür, wenn ihn jemand kratzt. (141)

Über ihre eigene Identität gibt die extradiegetische Erzählinstanz jedoch keine Hinweise.

2.2 Selbstreflexivität

Wie Michael Scheffel in seiner Untersuchung „Formen des selbstreflexiven Erzählens“⁶⁴ betont, hat das Wort „reflektieren“ zwei nuancierte Bedeutungen: erstens „zurückstrahlen, (wider)spiegeln“ und zweitens „nachsinnen, betrachten, erwägen“⁶⁵ Selbstreflexion meint somit „eine Tätigkeit, die sich [...] wahlweise als ‚Sich-Selbst-Spiegeln‘ oder als ‚Sich-Selbst-Betrachten‘ spezifizieren läßt.“⁶⁶ Für Erzähltexte präzisiert Scheffel den Begriff der Selbstspiegelung weiter, indem er die mit der „Spiegelung“ einhergehende „Verdoppelung“ als „eine besondere Form der Wiederholung“ bestimmt. „Selbstreflexion im Sinne von ‚Spiegelung‘ liegt in einer Erzählung demnach vor, sobald ein Teil dieser Erzählung unter noch zu spezifizierenden Umständen in einer Wiederholungsbeziehung zu anderen Teilen oder der Erzählung als Ganzes steht. Hiervon zu unterscheiden sind all die Fälle, in denen innerhalb einer Erzählung Betrachtungen angestellt werden, die unmittelbar oder

⁶⁴ Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. –Tübingen: Niemeyer, 1997 (Studien zur deutschen Literatur.145).

⁶⁵ *Ibd.*, S. 47.

⁶⁶ *Ibd.*

mittelbar Teile der Erzählung oder die Erzählung als Ganzes betreffen.“⁶⁷ Beide Arten von Selbstreflexion lassen sich auch in *Scala Santa* finden: in den theoretischen Einschüben des intradiegetischen Erzählers Pius, der damit den Erzählakt selbst thematisiert; und in der „Spiegelung“ bzw. Doppelung einiger Handlungssequenzen bzw. Handlungsmotive, beispielsweise in der Spiegelung des Schlussbildes mit dem Anfang der Diegese.

Selbstreflexion des Erzählers

Pius stellt an mehreren Stellen Überlegungen zum Vorgang des Erzählens selbst an. Diese über den Erzählvorgang reflektierenden Kommentare sollen die lange Dauer seiner Rede rechtfertigen und so sein Publikum zur Geduld ermahnen. Das Motiv des Erzählfadens kehrt dabei immer wieder:

— Gemach, gemach, bremst Pius sie. Eine Erzählung bedeutet, Schlingen auszulegen und zu warten. Zu warten, bis die aus dem Ahnungslosen kommenden Personen reinsteigen. Dann muß man zuziehen, Acht geben, daß sich die Gestalten nicht verheddern, Leine geben, laufen lassen, um sie unmerklich, erst nach und nach zusammenzuführen. (141)

Die Metaphorik kann man durchaus wörtlich nehmen. Pius präsentiert sich hier als Fallensteller, der in das Schicksal der Personen eingreift und sie lenkt. Somit ist er nicht mehr länger Beobachter und Erzähler einer (auf intradiegetischer Ebene) real wirkenden Handlung, sondern er weist sich selbst als zumindest partiellen Erfinder dieser fiktiven Handlung aus. Die Illusion einer stattfindenden „Nacherzählung“ wird so gebrochen, indem auf die Fiktionalität des Erzählten hingewiesen wird. Auch die Logik der zeitlichen Struktur wird destabilisiert. Denn wenn es sich um ein reines Nacherzählen von bereits geschehenen (oder bereits erfundenen) Situationen handelt, ist es nicht erforderlich, noch auf irgendetwas „zu warten“, so als müsste es erst stattfinden (bzw. erfunden werden). Ein weiteres irritierendes Moment ist die Tatsache, dass die Personen nicht als vollständig von Pius „geschöpft“ erscheinen. Sie besitzen eine gewisse, beschränkte Eigenständigkeit, die darin besteht, dass Pius nicht ihre Existenz erfinden muss. Sein Einfluss beschränkt sich offenbar auf das Kreuzen der einzelnen Wege der Figuren; eine Kompetenz, die Pius nur scheinbar hat, wie sich später noch herausstellen wird. Die Metapher des „Erzählfadens“ wird dann besonders produktiv eingesetzt, wenn man sie als Metapher auf den „Lebensfaden“ einer Figur lesen kann. So kann man den

⁶⁷ Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens*, S. 48.

„Knoten“ in Gudruns Leben als das Erlebnis und die Folgen ihrer Vergewaltigung lesen, die sie in einem Tagebucheintrag verarbeitet. Der Tagebucheintrag Gudruns (eine Erzählung auf hypodiegetischer Ebene⁶⁸) wird von Pius wie folgt eingeleitet:

[...] sind wir noch einmal indiskret und sehen uns die Schlaufen Gudruns an. Knoten richtiggehend. Was verhängen sie. Natürlich, das Diarium [...]. (231)

Wie vorhin erwähnt, ist sich Pius der Tatsache bewusst, dass er die Geschichte nicht völlig unter Kontrolle hat. Sie scheint ihm aus den Fugen zu geraten (vgl. 13). Nichtsdestotrotz untermauert er mit seinen selbstreflexiven Kommentaren sein Image als auktorialer Erzähler. Ein Image, das im Schlusskapitel heftig destabilisiert wird, wenn es heißt:

Enrico Santopadre [...] hatte die Fäden ausgelegt und angezogen, aufgerollt. Einen Logenplatz hatte er sich gesichert, alles zu erleben. [...] Sein Privattheater. Saß er doch als alter, weißhaariger Aufpasser in der Hütte, verkaufte Broschüren der heiligen Stiege und amüsierte sich göttlich. (392)

Spätestens hier stellt sich heraus, dass Pius keinerlei Kontrolle über die Geschehnisse der Diegese hat (und möglicherweise auch an keinem Punkt der Narration hatte), in dem Sinn, als würde er die Handlung schöpfen. Der Leser, der die Illusion akzeptierte, Pius würde die Fiktion schaffen oder lenken, wird auch in dieser Hinsicht desillusioniert. Pius' Kompetenz beschränkt sich offenbar auf die sprachliche Wiedergabe, während der schöpferische Aspekt der Handlungsgenerierung von Santopadre abhängig zu sein scheint. Am Ende des Romans wird wieder ein Mann erschossen. Diesmal trägt er deutlich päpstliche Insignien sowie einen Zettel, der den Namen und das Mordmotiv preisgibt: es ist offenbar Pius selbst, der intradiegetische Erzähler, der seinen eigenen Tod erzählen muss:

Einer lag da, hingestreckt. Einen Purpurmantel hatte er an, eine Krone neben sich, was Päpstliches. Ein Palindrom eintätowiert. Und einen Zettel eingesteckt, Pius stand darauf, gestorben, weil er sich an kein Geheimnis hielt, weil er alles einteilen, in Quadrate stopfen mußte – und weil er jedem ein Kapitel zugeordnet hat. (394)

Einen Hinweis darauf, dass Dinge nicht so geschehen, wie Pius es will, sondern wie sie von einer anderen Autorität bestimmt werden, gibt es schon früher, nämlich zu Beginn des letzten Kapitels, das – bezeichnenderweise – den Titel „Pius“ trägt:

⁶⁸ Ich vermeide bewusst Genettes Terminus der *Metanarration*, der eine subordinierte Erzählung, also eine Erzählung in der Erzählung meint, da das Präfix *meta-* üblicherweise etwas Höherstehendes (und somit nichts Untergeordnetes) bezeichnet.

[...] Pius [...] nimmt den Erzählfaden wieder auf.
Erst aber mußte alles einmal passieren, wie es passieren mußte, dann erst war es zum Erzählen. Zuerst mußte die Katastrophe, in deren Gewicht alles hing, sich auch verfangen, über den Erzählfaden stolpern und zu Fall kommen. (347)

In der Tautologie „Erst mußte alles so passieren, wie es passieren mußte“ kann man durchaus das versteckte Wirken einer anderen Autorität entdecken. Es heißt eben nicht „Erst musste alles so passieren, wie ich/Pius es wollte/herbeiführte“. Zudem ist an dieser Stelle die Erzählsituation alles andere als eindeutig. Ist es der intradiegetische Erzähler Pius, der diesen Satz so formuliert, oder gehört die Stelle noch zum Einschub der extradiegetischen Instanz?

Santopadre

Bei Santopadre handelt es sich in meiner Lesart um eine Schlüsselfigur der Erzählung. Wie die intradiegetische Erzählinstanz Pius fungiert auch er an der Schnittstelle zwischen Diskurs- und Handlungsebene. Seine Position zeichnet sich dadurch aus, dass er zwar nie direkt zu Wort kommt, von ihm immer nur erzählt wird, er sich am Ende aber als eine Art Generator für die Geschehnisse der Handlung und als eigentlicher Fädenzieher entpuppt. Er findet gleich zu Beginn zweimal Erwähnung: einmal als „schlohweiße[r] Alte[r], der die Aufsicht hat“ (12) und dann noch einmal als „Enrico Santopadre [...], der damals in den Tagen der Gregorianischen Kalenderreform verschwunden ist“ (12). Dass es sich beim schlohweißen Alten und Enrico Santopadre um ein und dieselbe Person handelt, wird zu Beginn nicht transparent. Bemerkenswert dabei ist die Tatsache, dass selbst den Steinfiguren die wahre Identität des schlohweißen Aufsehers nicht bewusst ist. Die endgültige Auflösung des Rätsels seiner Identität erfolgt im letzten Kapitel:

Enrico Santopadre, den langen Fingernagel am kleinen Finger rechter Hand, verurteilt, durch die Jahrhunderte zu geistern, hatte die Fäden ausgelegt und angezogen, aufgerollt. Einen Logenplatz hatte er sich gesichert, alles zu erleben. Saß er doch als alter, weißhaariger Aufpasser in der Hütte, verkaufte Broschüren der heiligen Stiege und amüsierte sich göttlich. (392)

Die Informationen über die Figur Santopadre bzw. den schlohweißen Alten werden im Laufe der Erzählung in nahezu homöopathischen Dosen abgegeben. In Summe entwerfen sie das Bild einer Gott-Parodie. Bezüglich seines Aussehens erfahren wir, dass er „mit seinem Hut und seiner schwarzen Hornbrille in jedem amerikanischen Film

Gott hätte spielen können, peniseichelrote Haut, weißer Stoppelbart, leichter Uringeruch.“ (384) Adrian Zwack erläutert den Rom-Besuchern, was es mit Santopadre der Legende nach auf sich hat:

Adrian Zwack hatte die Geschichte von Santopadre erzählt. Eine, wie er meinte, römische Legende, die besagt, daß Gott, allwissend wie er ist, die Geburts-, aber auch die Todestage aller Menschen kennt. Er hat sie selber festgelegt. Nur bei einem, bei Enrico Santopadre, einem Kapuzinermönch, dazu ausersehen, die Geschichte der heiligen Agnes zu erfinden, hat er sich geirrt. Für ihn nämlich war der 10. Oktober 1582 als Todesdatum vorgesehen. Ein Tag, der leider der gregorianischen Kalenderreform zum Opfer fiel, die auf den vierten gleich den fünfzehnten Oktober folgen ließ, um den Kalender wieder dem tatsächlichen Planetenstand anzupassen. Durch dieses göttliche Mißgeschick, so die Legende, ist Santopadre zu ewigem Leben verdammt. Manche meinen, er geistert herum und erschreckt Leute. Andere sagen, er ist ein Engel, hilft, wo er nur kann. Es gibt aber auch welche, die in ihm das Böse sehen. Jemand, der Seelen tötet, Körper besetzt, etwas ihm Adäquates schafft, Verdammtes will. Verdammtes, nicht von dieser Welt. (298f.)

Der Einschub „wie er meinte“ verdeutlicht, dass Pius es offen lässt, ob es sich hier tatsächlich nur um eine Legende oder um eine diegetische Realität handelt. Aus der Passage geht auch hervor, dass Santopadre bei der Legendenbildung um die Heilige Agnes⁶⁹ als Erfinder fungiert hat (und somit auch Qualitäten eines Erzählers besitzt) und dass er die Fähigkeit besitzt, sich anderer Körper zu bemächtigen. Später wird er in Verbindung mit „langen Fingernägeln, Bruderschaften und Geheimbünden“ (377) erwähnt. Tatsache ist, dass die Steinfiguren nicht nur die Geschichte von Ambros Semmelrath hören wollen, sondern eben auch jene Santopadres (vgl. 12 und 57), woraus bereits eine enge Verknüpfung dieser beiden Geschichten angedeutet wird. Diese Verbindung besteht in der möglichen Lesart, Santopadre als Schöpfer der Handlung zu sehen. Das „Privattheater“ Santopadres spielt auf die barocke Vorstellung des *theatrum mundi* an, in dem alle Menschen nur Akteure einer göttlichen Instanz sind. Auf der vorletzten Stufe der Scala Santa bekommt auch Ponstingl-Ribisl eine leise Ahnung von den Zusammenhängen:

Das Palindrom. La Scala Santa – alles bloß ein Zufall? Nein! Ponstingl-Ribisl ahnte, daß mehr dahintersteckte. Eine Art von Kraft. Etwas Unergründliches, das seit Jahrhunderten gespart hatte, einmal sich zu amüsieren. Etwas, dem er nicht gewachsen war, was viel zu groß war, zu eckig für seine Quadrate. Enrico Santopadre. Dieser Name war in die siebenundzwanzigste und vorletzte Stufe eingeritzt. (393)

Ob Santopadre auch mit der extradiegetischen Erzählinstanz gleichgesetzt werden kann, muss an dieser Stelle Spekulation bleiben, denn zwingend ist dies keineswegs.

⁶⁹ Das Schicksal der Heiligen Agnes ist – ähnlich dem Schicksal einiger Figuren in *Scala Santa* – Vergewaltigung und Ermordung. Auch in diesem Detail spiegeln sich Inhalte der Romanhandlung in einer beiläufigen Anspielung auf eine Heiligenlegende.

Insgesamt trägt seine Figur wesentlich zur grotesken Gesamtwirkung des Romans bei. Zunächst erscheint er nur als eine Figur, die in der Diegese nicht in Erscheinung tritt, sondern von der nur erzählt wird (denn dass er der schlohweiße Aufpasser ist, wird erst am Ende des Romans gesagt). Pius gebärdet sich wie ein auktorialer Erzähler und suggeriert den Eindruck, er hätte die Fäden der Figuren in der Hand. Am Ende stellt sich Santopadre aber als eigentlicher Fädenzieher, dem auch Pius unterworfen ist, heraus. Schließlich wird Pius aus der bisherigen Rahmenhandlung (die ihn physisch an den Stiegen der Scala Santa verankert hat) in die erzählte Handlung nach Wien transferiert.

Santopadre ist das Prinzip der Inversion, der Verkehrung von Autoritäten auf der Diskursebene. Das Bild der verkehrten Welt ist somit nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf der formalen Ebene des Romans gegeben.

Der Name Santopadre bedeutet auf Italienisch „Heiliger Vater“ und meint somit den Papst. Daraus ergibt sich wiederum eine Anspielung auf den Erzähler Pius, wobei nicht gesagt sein soll, dass es sich bei Santopadre zwangsläufig um ein *alter ego* der Erzählfigur Pius handeln muss. Das Phänomen Santopadre kann als Teil der Aufsplitterung der Erzählinstanz gelesen werden, somit als Destabilisierungs- und Verunsicherungsfaktor traditioneller Erzählnormen. Es ist eine Verschachtelung der Produktionsinstanz, die „in dieser Verschachtelung dekomponiert“ wird. Die Verschachtelung „symbolisiert die Liquidation des schöpferischen Subjekts.“⁷⁰ Auch im Hinblick auf die Gesamtinterpretation der Romanhandlung wird Santopadre sich noch als überaus wichtig erweisen.

Selbstreflexion der Erzählung und *mise en abyme*

Die wechselseitige Bedingtheit von Pius als Erzählinstanz auf der einen Seite und Santopadre als von Pius erzählte Figur, die gleichzeitig die Erzählung kontrolliert und generiert auf der anderen, entspricht dem komplexen Phänomen der *mise en abyme*. Dabei handelt es sich um eine paradoxe Konstruktion, „bei der Binnen- und Rahmenhandlung einander wechselseitig enthalten“⁷¹. Werner Wolf fasst die *mise en abyme* als einen Spezialfall textueller Ähnlichkeit zusammen, die ein auf dem *Spiegelungsprinzip* beruhendes wichtiges „Verfahren zur Herstellung von

⁷⁰ Fuß: *Das Groteske*, S. 397.

⁷¹ Martinez, Matias; Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. –München: Beck ²2000, S. 79.

unwahrscheinlich übersteigter interner Ordnung auf Geschichtebene⁷² darstellt und somit oftmals ein illusionsstörender Effekt sein kann. Die *mise en abyme* ist „die Spiegelung einer Makrostruktur eines literarischen Textes in einer Mikrostruktur innerhalb desselben Textes. ‚Spiegelung‘ impliziert dabei erstens immer ein formal isolierbares Vorgehen, das sich jedoch auch auf Inhaltliches beziehen kann, und zweitens im Unterschied zu den sonstigen *similitudes textuelles*, daß die Wiederholung sich auf einer anderen Ebene (einer anderen Realitätsebene und/oder einer anderen erzähllogischen Ebene) konstituiert als der ursprünglich gegebenen.“⁷³ Sowohl der Erscheinungsort der *mise en abyme* innerhalb eines Textes als auch der Gegenstandsbereich der Spiegelung können beides, nämlich sowohl die Handlungsebene als auch den Diskurs betreffen. Im Fall Pius – Santopadre handelt es sich in meiner Lesart um eine solche *mise en abyme*: Pius (in der Rahmenhandlung verankert) erwähnt in seinen, die Binnenhandlung erzählenden, Ausführungen Santopadre. Santopadre verfügt aber über Fähigkeiten, die ihn über die Rahmenhandlung stellen. Auch die Tatsache, dass die Steinfiguren in der Rahmenhandlung keine genaue Kenntnis über die Identität Santopadres haben, weist darauf hin, dass Santopadre einem der Rahmenhandlung übergeordneten Metabereich zuzurechnen wäre.

Wolf inkludiert auch Teilspiegelungen in das Phänomen der *mise en abyme*. Diese Feststellung scheint mir wichtig, da es sich bei den Spiegelungen in *Scala Santa* auch nicht um hundertprozentig reine, sondern eher um verzerrte Spiegelungen handelt. Das Prinzip der Verzerrung unterstützt auch in diesem Aspekt der diskursiven Selbstreflexivität den grotesken Gesamteindruck des Romans.

Am Prominentesten vertreten ist diese Art der Wiederholung in der Schlusssequenz des Romans. Der Bereich dieser Spiegelung betrifft die Ebene der Handlung. Ebenso wie am Anfang wird vor der Fotohandlung Ziegelböcks auf einen Mann geschossen, ebenso wie am Anfang befindet sich derselbe Kunde im Geschäft, ein hässliches „rotgesichtiges, schrundiges Huntzelmännchen“ (393), den wir unschwer als Bruno Scheidewasser identifizieren können. Wieder möchte er entwickelte Filme mit Aufnahmen der Bussi-Bussi-Frau abholen. Diese Spiegelung oder Doppelung einer Handlungsstruktur ist jedoch nicht zu hundert Prozent gleich. Sind es zu Beginn

⁷² Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. –Tübingen: Niemeyer 1993 (Buchreihe der Anglia, Zeitschrift für englische Philologie.32), S. 295. Hervorhebungen im Zitat im Original.

⁷³ *Ibd.*, S. 296.

siebzehn Filme, so ist am Ende nur mehr von zehn Filmen die Rede. Zuerst putzt Ziegelböck einen Rahmen, am Schluss nimmt er das Bild (Laura Cornettis) aus dem Rahmen, Mittagssonne am Anfang versus fallenden Schnee am Ende. Der Erschossene ist zu Beginn schwarz gekleidet, trägt einen Aktenkoffer und hat ein Palindrom eintätowiert. Tatsächlich scheinen die Palindrom-Tätowierung, der Tatort sowie das Auftreten von Bruno Scheidewasser (dem Huntzelmännchen) die einzigen Gemeinsamkeiten der beiden Mordfälle zu sein. Denn am Schluss trägt der Tote päpstliche Insignien und einen Zettel, auf dem der Text „Pius [...], gestorben, weil er sich an kein Geheimnis hielt, weil er alles einteilen, in Quadrate stopfen musste – und weil er jedem ein Kapitel zugeordnet hat“ (394) steht. Die Differenz in der Ebene ergibt sich durch die Lesart, dass es Pius, der Erzähler, selbst ist, der in der Erzählung erschossen wird.⁷⁴ Rahmen- und Binnenhandlung lassen sich hier nicht mehr klar unterscheiden. Pius wurde bisher der Rahmenhandlung zugeordnet, die bis dahin immer im Präsens wiedergegeben wurde. Nun wird von seinem Tod aber im Imperfekt berichtet, einem Tempus, das die Binnenhandlung auszeichnet. Hier generiert die Erzählung eine Unentscheidbarkeitsstruktur, die der grotesken Logik entspricht.⁷⁵

Ich möchte zwei weitere Stellen in *Scala Santa* als selbstreflexiv herausheben. Beide haben mit Fotografien zu tun, die Motive der Romanhandlung abbilden. Gleich im zweiten Satz der Binnenerzählung lässt sich bei genauer Lektüre eine Fotografie ausmachen, die auf die knienden Menschen auf der Scala Santa anspielt.

Mittagssonne bohrte sich in Florian Ziegelböcks Gesicht. Vom Himmel kam sie, stach durch die Fensterscheibe, schnitt sich in Gegenstände, sah ein Bild voll Kniender, und floh vor soviel Demut in die Scheide Ziegelböckgesicht. (13)

Dieses „Bild voll Kniender“ verweist bereits auf das Ende des Romans, auf die Scala Santa, die man nur auf Knien betreten darf. Nichts spricht dagegen, dass dieses Foto nicht, wie auch die Bilder der Bussi-Bussi-Frau, von Bruno Scheidewasser aufgenommen worden sein könnte. Von ihm ist bekannt, dass er bereits vor der Romanhandlung einmal in Rom war. Hier spiegelt sich ein Teil der Romanhandlung in diesem kurzen eingeschobenen Nebensatz im Detail des Bildes. Diese leicht zu

⁷⁴ Für Freinschlag ergeben sich auch andere Lesarten, dass jemand anderer der am Schluss Hingestreckte ist: Er spekuliert ob nicht Ponstingl-Ribisl, Enrico Santopadre oder gar der Autor Franzobel selbst als mögliche Opfer des finalen Schusses in Frage kommen. (Vgl. Freinschlag, *Kynisch-komische Chaosmologie*, S. 75ff.) Auf diese spekulativen Lesarten soll jedoch nicht weiter eingegangen werden. Eines lässt sich an ihnen jedoch festhalten: sie belegen ebenfalls die groteske Struktur der Unentscheidbarkeit, die der Text offeriert.

⁷⁵ Auf das Wechselspiel zwischen Rahmen- und Binnenhandlung werde ich im Kapitel 3.4 in diesem Abschnitt (III. Erzähltheoretischer Teil) noch eingehen.

überlesende Stelle ist bei erstmaliger Lektüre, also ohne Kenntnis des Gesamttextes, in keiner Weise illusionsstörend. Selbst die Tatsache, dass es sich dabei um einen Vorhalt handelt, kann erst am Romanende erkannt werden. *Mise en abymes* können auch „plausibel und illusionskompatibel“⁷⁶ sein. „Bei der *mise en abyme* von Geschichtesteilen (*mise en abyme fictionelle*) ist es insbesondere die *mise en abyme révélatrice*, die oftmals illusionskompatibel ist, zumal dann, wenn sie in ihrer Funktion einer vorausdeutenden Vorwegnahme bei der Erstlektüre noch gar nicht als eine *mise en abyme* empfunden werden kann.“⁷⁷

Die zweite Stelle, die ich als selbstreflexiv herausheben möchte, ist jene, in der Hugo Wurznbacher im Nachtzug nach Rom auf Bruno Scheidewasser trifft und von diesem mit zwei Fotografien konfrontiert wird:

Wurznbacher hielt zwei Photographien in seinen Händen, auf denen eigentlich kaum etwas zu sehen war. Die eine zeigte eine schlecht verputzte Mauer, eine weiße, nichtssagende Säule, die Schnauze eines alten Postbusses und mehrere, nicht näher definierte Schatten. [...] Auch auf dem zweiten Bild war eine Wand zu sehen, der letzte Abschnitt einer Treppe, und ein Tor war einen Spaltbreit offen, auf dem Türknauf lag eine Hand. Ein Schatten tat sich auf, und ein Schuh samt dem Ende einer Hose schien aus dem Tor herauszukommen. Wieder alles andere als sehenswert, doch war es Wurznbacher hier, als hätte nicht eine wildfremde Kamera, sondern er selber dieses Bild geradezu durchlebt. Als setzte seine Geschichte so sich fort. Ein wenig zusammenhanglos, unscharf, eine Katastrophe hinter sich, eine andere nicht weit entfernt. Sonderbar. Sehr sonderbar.
- Das war in Rom bei irgend so einer Kirche oder Basilika. (303)

Hier ist es deutlicher, dass es sich um einen Vorhalt handelt, da Wurznbacher es als *Déjà-vu* und gleichzeitig als Vorausdeutung seiner eigenen Geschichte empfindet. Tatsächlich werden einige Figuren zwar eine Busreise nach Rom unternehmen, die Handlung wird bei der *Scala Santa* tatsächlich ihren Höhepunkt finden, aber an keiner Stelle wird eine Situation geschildert, die den beiden Fotos entspräche. Dies entspricht einer „unwahrscheinliche[n] Überproduktion an Sinn“⁷⁸ in *Scala Santa*. „Sämtliche *mise en abyme* laufen nämlich als ‚Enthüllungen‘ ins Leere, da sie die diegetische Handlung nur mit einer Sinnaura umgeben und Leseerwartungen erwecken, diese aber nie eigentlich bestätigt werden.“⁷⁹ Auch Baruch Weinzwang scheint in seinen prophetischen Visionen zukünftige Aspekte der Handlung vorauszuahnen. Eines fällt sowohl bei Scheidewassers Fotos, als auch Baruchs Visionen auf: Beide verweisen auf eine diegetische Zukunft, die sich erst nach dem *Jetzt* der ersten Rahmenhandlung ereignet. (Vgl. dazu die Tabelle *Übersicht über Rahmen- und Binnenhandlung* im

⁷⁶ Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 299.

⁷⁷ *Ibd.*, S. 300. *Révélatrice* bedeutet aufschlussreich.

⁷⁸ *Ibd.*

⁷⁹ *Ibd.*, S. 301.

Anhang) Somit kann auch Pius noch nicht wissen, worauf diese Vorausdeutungen eigentlich anspielen.

2.3 Fokalisierung

Die Informationsvergabe durch den Erzähler Pius wird an den meisten Stellen durch die jeweiligen Wahrnehmungen der Figuren gefiltert, der Modus der Darstellung in *Scala Santa* entspricht – zumindest in der Typologie Genettes – einer *internen Fokalisierung*⁸⁰. Ab dem Moment, in dem Pius seine Erzählung beginnt, gibt es Fokalisierung:

Mittagssonne bohrte sich in Florian Ziegelböcks Gesicht. Vom Himmel kam sie, stach durch die Fensterscheibe, schnitt in Gegenstände, sah ein Bild voll Kniender, und floh vor soviel Demut in die Scheide Ziegelböckgesicht. Der kam gerade noch dazu, die Augen zuzukneifen [...] zum Schutz den Unterarm zu heben. Au. Ein Einschnitt, dieses Licht, eine Besoffenheit, ein Überfall.

Als Florian die Augen wieder öffnete, trat ein kleiner, rotgesichtiger Mann in sein Geschäft. [...] Da. Ein Schuß, ein Echo, etwas Dumpfes, und Ziegelböck sah gerade noch, wie eine Masse an das Schaufenster seiner Photohandlung schlug [...]. Er drehte den Kopf und schaute dem rotgesichtigen Kunden in den hellen Bart, sah Schuppenflechte, die wie Cornflakes das Gesicht bedeckte [...]. Angeekelt wandte er sich wieder ab. (13f.)

Was hier auffällt ist, dass nicht nur die Perspektive der Figuren (in diesem Fall Florian Ziegelböck) dargestellt wird, sondern, dass auch die Sonne, indem ihr die Fähigkeit der Wahrnehmung zugeschrieben wird, selbst als Medium oder Subjekt einer Fokalisierung gelesen werden kann. Der mittels Fokalisierung vermittelten Perzeption kommt von

⁸⁰ Genette versteht unter *Fokalisierung* eine Einschränkung oder Selektion des (Sicht-)Feldes, „d.h. eine Selektion der Information gegenüber dem, was die Tradition *Allwissenheit* nannte“. „Das Instrument dieser (eventuellen) Selektion ist ein *situierter Fokus*, d.h. eine Art Informationsschleuse [...]“. (Genette, Gérard: *Die Erzählung*. –München: Fink ²1988 (UTB.8083), S.242.)

Bei der *internen Fokalisierung* nimmt der Leser die Geschehnisse aus der Perspektive der Figuren wahr und erfährt auch etwas über deren Innenleben. Im Folgenden möchte ich mich hauptsächlich an Mieke Bals Weiterentwicklung von Genettes Konzept halten. Sie unterscheidet zwischen dem Narrator (der spricht), dem Fokalisierer, *fokalizer* (der sieht) und dem *fokalized*, das ist das fokalisierte Objekt (das gesehen wird), während in Genettes Schema Narrator und Fokalisierer zusammenfallen. Externe und interne Fokalisierung müssen bei Bal nicht mehr getrennt werden, da bei der internen Fokalisierung der Fokalisierer sich selbst zum Objekt hat.

Vgl. Bal, Mieke: Narration and Focalization. In: Dies. (Hg.): *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Vol. 1: Major Issues in Narrative Theory*. –London; New York: Routledge 2004, S. 263-296.

Zudem erweitert Bal die Fokalisierung um einen weiteren Bedeutungsaspekt von *point of view*, nämlich – neben dem Blickfeld auf die Objekte – die jeweilige Einstellung des wahrnehmenden Subjekts zu seiner (wahrgenommenen) Welt. (Vgl. Bal, S. 276)

Der Fokalisierer wird somit zu einem ideologischen Zentrum der Narration, da ihm neben der Sicht auch die Funktion seiner spezifischen „Weltsicht“ anhaftet. Vgl.: Herman, Luc; Bart Vervaeck: Focalization between Classical and Postclassical Narratology. In: Pier, John (Hg.): *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*. –Berlin [u.a.]: de Gruyter 2004 (Narratologia.4), S. 115-138., S. 119.

Beginn der Erzählung an ein großer Stellenwert zu, sodass man fast von einer Poetik des Sehens (oder der Perzeption) sprechen kann, die Franzobel entwirft. Eine Poetik des Sehens, die zugleich eine Kritik des Sehens ist, wie sich noch herausstellen wird. Das folgende Beispiel soll veranschaulichen, wie die Kinderperspektive Pepis (noch dazu aus der Hockstellung) zu einer eingeschränkten, verzerrten Wahrnehmung der (diegetischen) Realität führt.

Da, da war die Kanne, da Schuhe, Schaufeln und die Kuchenform. Ihre Schuhe waren das nicht, es waren viel größere, und Hosenbeine steckten daran, nein, noch mehr, gleich ein ganzer Mann. [...]

Er war ein Strahl, ein Blick, der schnaubte, ein Tier. Ein Tier hatte er bei sich. Jetzt sah die Pepi es. Was Längliches. Was kleines Rotes hielt sich der im Schoß und streichelte es. Ob das gefährlich war, davonflog, biß? Ich möchte auch, dachte die Pepi, dieses Tier berühren, wie lieb, ich möchte auch es streicheln dürfen. Augen hatte es nicht, nur einen Mund. Nach Würmchen sah es aus, nach Fisch. So lieb, so klein, gerade recht zum Puppenmutterspiel. Schon wollte sie ihre kleinen Händchen danach strecken, da begann der Mann zu jammern, röcheln, nein und ach, nein bitte, der lange Blick wurde eingefahren, kürzer, seine Hand streichelte, ja rieb beinahe wie besessen, als gälte es, einem Tierschützer zu imponieren. *Nein* und *ach*. Dabei gefiel dem Tier das nicht einmal, es ekelte sich und spukte. (21f.)

Der Blick von unten wird hier durch eine partielle Wahrnehmung, die von unten nach oben verläuft, dargestellt: zuerst sind es die fremden Schuhe, die sich zwischen Pepis Sandkastenspielzeug gemischt haben. Es ist bezeichnend, dass sie zuerst nur als Schuhe wahrgenommen werden, Pepi sie zuerst gar nicht als etwas Fremdes wahrnimmt, sondern mit der Aufzählung des Sandkastenspielzeugs fortfährt. Der Leser folgt Pepis Blick von unten nach oben. Der Onaniervorgang wird von ihr als Streicheln eines kleinen Tieres perzipiert. Die Identität des Mannes wird vom Erzähler kurz darauf preisgegeben: „So flog die Mittagspause des Schlosserlehrlings Zdenko Faulhaber ihrem Ende zu.“ (22)

Oft werden bereits erzählte Handlungssequenzen ein zweites Mal geschildert. Dies kann entweder aus der Perspektive des Erzählers und dann nochmals aus der Perspektive einer Figur sein, oder das gleiche Ereignis wird beide Male aus der Perspektive der (unterschiedlichen) Figuren geschildert. Dadurch ergibt sich für den Rezipienten oftmals eine komische Wirkung, wenn er bereits erzählte Situationen wieder erkennt, doch dann aus einer anderen Figurenperspektive. Die Erzähltheorie spricht hier von *multipler interner Fokalisierung*, „bei der im wesentlichen dasselbe Geschehen aus der Perspektive verschiedener Figuren vermittelt wird.“⁸¹ Das folgende Beispiel illustriert, wie die Folgen des Selbstmordversuches Zdenko Faulhabers (er springt von einem

⁸¹ Martinez / Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 66.

Kirchturm, stirbt beim Aufprall aber nicht, sondern erschlägt Bischof Finocci), von Zdenko als auch von Pfarrer Hutwelker unterschiedlich wahrgenommen werden. Hutwelker wünscht sich insgeheim den Tod Finoccis herbei, da er vom Bischof erpresst wird. Zdenkos Selbstmordphantasien beinhalten immer die Vorstellung einer weichen Landung:

Vom Aufprall träumte er nie, nicht vom Zergatschen, das klang zu hart. Wenn, dann war es weich, gedämpft. So wie ein Einsinken, etwas Angenehmes [...].

Da sah er eine Kirche, einen Turm, ging hinein, der übliche pompöse Kitsch, Touristen, Zdenko stahl sich durch, kletterte wo rauf [...]. (352)

Es gab also gar keinen Ausweg. Es sei denn, der liebe Gott persönlich werfe dem Bischof Finocci einen Grabstein an den Kopf, räumte Pfarrer Hutwelker seine Kiste restlos aus [...]. (379f.)

Da war inmitten der Lärmsuppe wie eine Einlage ein langgedehnter Schrei zu hören [...], gab es einen Knall, ein Zischen und der Bischof wurde in den Boden eingedrückt. Als hätte sich der Schöpflöffel Gottes persönlich herabgelassen, ihn wie einen Leberknödel anzustechen. [...]

Aber ach, wie sonderbar, daß aus dieser bischöflichen Hülle, diesem eingedrückten Fleisch ein junger Bursche rausgestiegen war. Verdutzt und etwas wacklig auf den Beinen [...] Das musste, fuhr es durch Hutwelker, die Summe aller Ministranten sein, die der Bischof in sich eingenistet hatte. Scheinbar hatten sie sich wie Küken ausgewachsen und nun die bischöfliche Schale aufgebrochen, ihn geknackt. Der Pfarrer, noch ganz steif vor Glück, merkte gar nicht, daß der junge Bursche sich nur etwas putzte und gleich wankend das Terrain verließ. (381f.)

Für Faulhaber geht der Traum vom weichen Einsinken in Erfüllung, doch wird er im Weiteren glauben, er sei tatsächlich tot und im Himmel (wo es anscheinend genau so aussieht wie auf der irdischen Welt). Für Pfarrer Hutwelker, der kurz zuvor noch überlegt hatte, wie er sich aus dem erpresserischen Einfluss Finoccis lösen könnte, muss der plötzliche und unverhoffte Tod Finoccis wie ein Wunder, das er kurz zuvor noch erträumt hatte, erscheinen. Aus den verschiedenen Wahrnehmungshorizonten der Figuren Faulhaber und Hutwelker entsteht eine komische Wirkung. Weder ist der Pfarrer fähig zu erkennen, dass es ein Mensch in selbstmörderischer Absicht war, der Finocci erschlagen hat, noch kann Faulhaber sein weiches Landen als das wahrnehmen, was es tatsächlich ist. Auch hier ist die Möglichkeit der Wahrnehmung wesentlich durch die individuellen Ängste und Hoffnungen der Figur determiniert. In der perspektivischen Erzählung Pius' erscheint das Bild von den eingenisteten Ministranten im Körper des Bischofs grotesk. Doch es ist im Wesentlichen die Perzeption Hutwelkers, die grotesk verzerrt ist. Die (meisten) Figuren in *Scala Santa* kommen zu keinen Erkenntnissen, zu keiner Erweiterung ihres eingeschränkten Horizonts, sondern treten auf der Stelle. Erkenntnis ist von der Weltsicht der jeweiligen Figur abhängig,

oder anders formuliert: das Sehen führt nicht (zumindest nicht automatisch) zu einer Erkenntnis der (diegetischen) Realität.

Die Fokalisierung dient, neben der Darstellung einer verzerrten Weltwahrnehmung, auch dazu, die Informativität einzelner Passagen zu begrenzen, indem die in die Handlung verstrickten Personen oft nicht namentlich genannt werden. Dies ist der Fall, wenn Figuren sich nicht namentlich kennen und wenn somit die jeweils *fokalisierte* Figur (im Sinne Mieke Bals) nur in ihren spezifischen Äußerlichkeiten wahrgenommen wird. Die Identität der wahrgenommenen Figuren wird entweder kurz darauf von der Erzählinstanz preisgegeben, oder muss vom Rezipienten erschlossen werden.⁸² Hausmeister Stangl sieht zwar Bischof Finocci, Stangls Wahrnehmung und somit auch die sprachliche Repräsentation entsprechen aber seiner Rätselsprache: „Was dieses Synonym für Hühnerarsch hier dauernd wollte?“ (256) Dass es sich bei dem Mädchen, das Zdenko einfach auf der Straße küsst, um Gudrun handelt, wird erst Seiten später, in der Schilderung Gudruns transparent:

Wie in Hypnose ging er, ging an ihr vorbei, roch ihren Namen, den nassen, gleißenden Flaum in ihrer Achselhöhle, sah die gerippten weißen Söckchen, die daran abgeschnürte ins Bläuliche gestaute Haut. Da griff er sie, wie er die Tasche hatte greifen wollen, peckte ihr seine Lippen auf ihren geschlossenen, vor Staunen zugesperrten Mund, die Augen aufgerissen, sie umschlossen, einen Moment nur, schon lief er davon. (227)

Da war plötzlich dieses Bürschchen, liebes Tagebuch, und hat sein Gesicht in meins gedrückt. Und bevor ich noch was sagen kann, ist er schon über die Straße gesprungen und verschwunden. Irgendwie hat es mich geraust, aber andererseits hat es auch gutgetan. (231)

Der Feiste Fridolin, der Aurelia und Zita nicht namentlich kennt, vergleicht sie aufgrund ihres duckmäuserischen Verhaltens mit Mäusen, als sie seinen Pornoladen betreten: „Da kamen Mäuse herein. Aurelia und Zita. Lachse mögen Mäuse nicht.“ (157) Die Information, dass es sich um Aurelia und Zita handelt, wird von der Erzählinstanz beigefügt. Am Romanende werden die beiden noch einmal als Mäuse wahrgenommen, diesmal von den beiden Anfangsjägern Giselherr Attila und Quasimodo Leopold. Dass es sich bei den „Mäusen“ um Aurelia und Zita handelt, muss der Leser aber selbst erschließen:

Die beiden [...] sehen [...] zwei Mäuse zwischen den muskulösen Aposteln hindurchhuschen. Mäuse, die den Brüdern zugehörten. Sie waren aufeinander angelegt, das spürten sie. Die Anfangsjäger brauchten Unterstützung, Sekretärinnen [...] (388)

⁸² Auf die Merkmalskomplexe, die die Figuren für den Rezipienten identifizierbar machen, auch wenn ihr Name nicht genannt wird, werde ich später noch ausführlich eingehen. (siehe Kap. 3.1 in Abschnitt III.)

Von Zdenko werden Aurelia und Zita nicht als Mäuse, sondern als „Staubmantelgesichter“ (350) wahrgenommen. Die Fokalisierung dient in *Scala Santa* der narrativen Strategie, die Verbindungen zwischen den einzelnen Handlungssträngen der Figuren zu verschleiern und sie erst nach und nach aufzulösen und fördert somit das, was ich als *arabeske* Struktur des Romans bezeichnen möchte.⁸³

2.4 Zeitstruktur

Zeit spielt in *Scala Santa* inhaltlich eine wichtige Rolle. Zuerst soll aber auf das zeitliche Verhältnis, das Rahmen- und Binnenhandlungen zueinander haben, eingegangen werden.

Genau genommen haben wir es im Roman mit zwei Rahmenhandlungen und zwei Binnenerzählungen zu tun, wobei die Binnenerzählungen zeitlich nahtlos aneinander anschließen, die Rahmenhandlungen aber durch eine wochenlange Pause des Schweigens voneinander getrennt sind. Die erste Rahmenhandlung umschließt die Kapitel I bis V, die den fünf steinernen Bildnissen am Fuße der Scala Santa zugeordnet sind: *Gegeißelte*, *Pieta*, *Ecce homo*, *Bruderkuß* und *Ölberg*. Die zweite Rahmenhandlung umschließt das letzte Kapitel, *Pius*.

Die Binnenhandlung findet an sieben aufeinander folgenden Tagen statt. Darüber hinaus gibt es eine groß angelegte externe Prolepse, die die Zukunft der Wurznbacher-Kinder schildert. Der Schuss am Ende, der den Erzähler Pius trifft, ereignet sich aber nicht am siebenten Tag der Binnenhandlung, sondern an einem weiteren Tag.

In der ersten Rahmenhandlung beginnt der Akt des Erzählens, als Ambros an das verschlossene Tor der Scala Santa klopft. Pius möchte erzählen, warum Ambros nach Rom gekommen ist und weshalb er klopft. Die erzählte Zeit beträgt eine Woche, die mit Ambros' Klopfen in der „Jetztzeit“ endet (343). Der explizite Hinweis, dass es sich um genau eine Woche handelt, findet sich im Text erst im letzten Kapitel (das die weiteren Geschehnisse des letzten Tages in Rom berichtet): „Laetitia Klein fiel die Aktentasche wieder ein, die sie eine Woche zuvor einer Leiche gestohlen hatte.“ (388). Die sieben

⁸³ Wilpert definiert den Begriff *Arabeske* auf die Literatur übertragen als Bezeichnung für „mannigfach[e] Wiederholungen, Verschlingungen und Überschneidungen.“ In die deutschsprachige Literatur eingeführt wurde der Begriff 1798 von Friedrich Schlegel, der damit „die Vorstellung märchenhafter Phantastik und, ironischer Leichtigkeit und überquellender Fülle“ verstand. Darüberhinaus findet sich bei Poe eine Verschiebung des Akzents „auf eine groteske Verzerrung der Welt zum Dämonischen“.

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. 7. verb. u. erw. Aufl. –Stuttgart: Kröner 1989 (Kröners Taschenausgabe.231)., S. 46.

aufeinander folgenden Tage lassen sich bei genauer Lektüre aus jenen Textpassagen erschließen, die auf Morgen, Nachmittage, Abende, Sonnenauf- und -untergänge hinweisen.⁸⁴ Zudem liefern Gudruns abendliche Tagebucheintragungen weitere Hinweise, um die Binnenhandlung zeitlich aufzuschlüsseln.

Die Dauer der Erzählzeit des ersten Rahmens lässt sich grob mit der Dauer der mittäglichen Schließzeit der Scala Santa angeben, zumindest überschreitet sie diese nicht.

Die zweite Rahmenhandlung setzt mit dem letzten Kapitel *Pius* ein. Nach „wochenlangem Schweigen“ nimmt Pius den Erzählfaden wieder auf, um zu erzählen, wie es weitergegangen ist. Die so eingebettete Binnenerzählung knüpft zeitlich nahtlos an die erste Binnenerzählung an. Erzählt werden die Aktivitäten der anderen Figuren in Rom (am Tag ihrer Ankunft) sowie das Beknien der Scala Santa durch Ambros und Ponstingl-Ribisl, nachdem die Scala Santa am Nachmittag wieder geöffnet hatte. Von diesem siebenten Tag der gesamten Handlung, der in Rom spielt, ist die Schlussequenz zeitlich abgesetzt. Diese letzte Szene setzt ein mit „Jetzt nahm er das Photo aus dem Rahmen [...]“ (393). Ort dieser Handlung ist die Fotohandlung Florian Ziegelböcks in Wien. Was dafür spricht, dass hier nicht simultane Geschehnisse in Wien vorgeführt werden, sondern, dass es sich um ein zeitlich getrenntes Geschehen handelt, ist die Tatsache, dass sich auch ein „Huntzelmännchen“ im Geschäft befindet, den wir unschwer als Bruno Scheidewasser identifizieren können. Am siebenten Tag der Gesamthandlung befindet sich Scheidewasser aber ebenfalls in Rom. Somit scheint es mir nur logisch, eine zeitliche Distanz zwischen dieser letzten Sequenz und allen vorangegangenen anzunehmen. Diese letzte Szene des Romans, befindet sich wieder in der Gegenwart der zweiten Rahmenhandlung. Der Mord an Pius passiert, weil er alles erzählt hat. Dieses Erzählen ist aber wochenlang von den Ereignissen der Gesamtbinnenhandlung entfernt.

Der Roman endet mit dem Mord an Pius. Man könnte annehmen, dass sich mit dieser letzten Szene auch zwingenderweise die Rahmenhandlung schließt. Wie ich bereits

⁸⁴ Erster Tag: S. 13 („Mittagssonne“) bis S.41; zweiter Tag: S.41 („am nächsten Tag“) bis S.55; dritter Tag: S.55 (Tag der Beerdigung von Edelburg Semmelrath) bis S. 137 (Wurznbacher verprügelt am späten Abend seine Frau); vierter Tag: S. 141 („Der Morgen gerann zu einem Tag“) bis S. 197 (Wurznbacher entsorgt den Leichnam seiner Frau); fünfter Tag: S. 197 (in Rom „Mayonaisesonne“, in Wien „Wolkenteppich“) bis S. 235 (Tagebucheintrag Gudruns); sechster Tag: S. 239 bis S. 275 (Orgie in der Pornohandlung des Feisten Fridolin; Hugo Wurznbacher wird noch „am selben Abend in den Zug nach Rom“ steigen); das 13. Unterkapitel (und somit das IV. Kapitel) dient fast vollständig als externe Prolepse; siebenter Tag: S. 291 („Rom. [...] Die Sonne leckte allen über die Gesichter.“) bis 393 („Der Kommissar griff Ambros Semmelrath, verhaftete ihn. Mehr würde er nicht erfahren.“); Geschehnisse an einem weiteren Tag: S. 393 („Im Photogeschäft Ziegelböck“) bis 294.

erwähnt habe ist die genaue Trennung von Rahmen- und Binnenhandlung aber nicht mehr möglich, da die Rahmenhandlung immer durch das Tempus des Präsens, die Binnenhandlung durch das Imperfekt markiert wird. Der Tod von Pius wird auch im Imperfekt geschildert. Gleichzeitig muss man aber davon ausgehen, dass der Mord an Pius, wenn er den zweiten Rahmen schließt, in der Gegenwart der Rahmenhandlung stattfindet und somit auch im Präsens stehen müsste. Schließlich passiert der Mord erst, nachdem Pius die gesamte Binnenhandlung erzählt hat, die zeitlich jedoch durch „wochenlanges Schweigen“ voneinander getrennt sind.

Ein weiterer Aspekt der Zeitstruktur in *Scala Santa* unterstützt die Destabilisierung des Erzählers Pius als auktoriale Instanz. Er weist sich zwar durch die große externe Prolepse, die das zukünftige Schicksal der drei Wurznbacher-Kinder schildert, als „allwissend“ aus, aber was die nahe Zukunft seines Erzählens betrifft, ist er verunsichert. Das wird auch dadurch deutlich, dass alle als Vorhalte oder Vorausdeutungen zu wertenden Stellen, die aus Binnenhandlung 1 in die Binnenhandlung 2 (Nachmittag des 7. Tages) und somit in einen Zeitraum, der chronologisch *nach* der ersten Rahmenhandlung liegt, verweisen, durch Fokalisierung dargestellt werden. Das betrifft die Visionen Weinzwangs, in denen er unter anderem „Roberto Benvenuti, ein[en] junge[n] Bursche[n], den jemand vom Moped reißt“ (112) sieht, als auch die bereits besprochenen Fotografien, die Scheidewasser Wurznbacher im Zug nach Rom zeigt, und bei deren Anblick Wurznbacher das Gefühl hat, als setze sich seine Geschichte so fort. Die Figuren ahnen etwas voraus, das Pius offensichtlich selbst nicht weiß, obwohl er Kenntnisse über eine noch weiter entfernte Zukunft besitzt. Dieser Umstand ist, wie Wurznbacher bereits bemerkte: „Sonderbar. Sehr sonderbar“ (303).

2.5 Paratextuelle Struktur

Die Zuordnung der Steinfiguren zu den Kapiteln wird im letzten Satz des Romans als Begründung für den gewaltsamen Tod von Pius angeführt: „[...] Pius [...] gestorben [...] weil er jedem ein Kapitel zugeordnet hat“ (394). Aber nicht nur, weil somit die Zuordnung der Steinfiguren zu Kapiteln auch in der Handlung eine Rolle zu spielen scheint, lohnt es sich, einen genaueren Blick auf die paratextuelle Einteilung zu werfen.

Scala Santa ist in sechs Kapitel geteilt, die nach den steinernen Bildnissen am Fuße der Scala Santa benannt sind: Geißelte, die Pieta, Ecce homo, der Bruderkuß, der Ölberg und Pius. Jedes dieser Großkapitel ist wiederum in Unterkapitel geteilt. Die Anzahl der Unterkapitel divergiert dabei. Ich möchte einen kurzen Blick auf die Zuordnung der Steinfiguren zum Inhalt des jeweiligen Kapitels werfen. Im ersten Großkapitel *Geißelte* werden die handlungstragenden Figuren mit all ihren körperlichen Charakteristika und ihren Verrücktheiten eingeführt. In *Die Pieta* wird nicht nur die Leiche der kleinen Anna Hasentütl entdeckt, sondern auch Anna Wurznbacher von ihrem Mann ermordet und zerstückelt. (Die Zerstückelung und Leichenschändung wird im Unterkapitel *Aus Leidenschaft* beschrieben). Und ebenfalls im *Pieta*-Kapitel vertraut Gudrun ihrem Tagebuch ihre Vergewaltigung an. Das dritte Großkapitel *Ecce homo* führt viele der Figuren in der Pornohandlung des Feisten Fridolin, im Lachsbecken, zusammen. Im Kapitel *Der Bruderkuß* wird quasi ein „Verrat“ an den Kindern dargestellt: Hugo Wurznbacher setzt seine drei Kinder bei einem Fest und sich selbst nach Rom ab. Bevor die Kinder von Pius regelrecht aus der Erzählung geschmissen werden, schildert er deren weitere triste Lebenswege. Im letzten Kapitel *Pius*, das aus nur einem Unterkapitel, *Die große Gleiche*, besteht, erfährt die Romanhandlung ihre Auflösung. Dass die „große Gleiche“ gerade der Erzählfigur Pius zugeordnet wird und den Roman beschließt, ist nicht irrelevant für die Interpretation.⁸⁵

⁸⁵ Siehe insbesondere den Exkurs „Der apokalyptische Reißverschluss auf Ebene der Diegese“ im Kapitel 3.4.

3. Diegese

3.1 Figurenkonzeption

Neben der verzerrten Wahrnehmung der Figuren, auf die ich bereits hingewiesen habe, wirken eine Reihe anderer Faktoren, die die Romanfiguren grotesk erscheinen zu lassen. Beinahe sämtliche Figuren in *Scala Santa* wirken stark überzeichnet, typisiert und karikaturistisch. Wegen ihres Prinzips der Abweichung von der Norm können Karikaturen im Zusammenhang mit dem Phänomen des Grotesken gesehen werden. Die Karikatur verzerrt durch Übertreibung einzelner Charakterzüge. „Die Karikatur übertreibt oder verzerrt ein Merkmal, um zu charakterisieren, während beim Grotesken die Verzerrung weiterschreitet und sich quasi verselbständigt. Diese Theorien gehen also davon aus, daß die Karikatur in einer Art Vorfeld des Grotesken anzusiedeln sei. Werde die Verzerrung extrem genug, so trete auch das Element des Bedrohlichen hinzu, und man könne vom Grotesken oder auch von der grotesken Karikatur sprechen.“⁸⁶ Dieses bedrohliche Element findet sich vor allem bei der Figur des Hugo Wurznbacher, auf die ich gesondert eingehen werde. Ebenso können Phänomene der Parodie und Travestie aufgrund struktureller Ähnlichkeiten in den Bereich des Grotesken reichen.⁸⁷ Die Typenhaftigkeit der Figuren in *Scala Santa* wurde von Freinschlag bereits erwähnt.⁸⁸ Tatsächlich sind die Personen durch Merkmalskomplexe definiert, die meistens ein hässliches Äußeres mit einem Hang zu Spleens, meist in Form obskurer Theorien, kombinieren. In Bezug auf Fokalisierung habe ich bereits auf die Signifikanz der Merkmalskomplexe hingewiesen, da sie wesentlich für die Informationsvergabe genutzt werden und so die Inferenzleistung des Rezipienten aktivieren. Psychologisch wirken die einzelnen Figuren wenig komplex und machen keine oder nur kaum psychologische Entwicklung durch.⁸⁹ Damit soll aber nicht gesagt sein, dass ihr seelisches oder psychisches Innenleben vernachlässigt wird. Vielmehr werden sie als

⁸⁶ Sinic: *Die sozialkritische Funktion des Grotesken*, S. 131.

⁸⁷ Vgl. *ibd.*, S. 144.

⁸⁸ Vgl. Freinschlag: *Kynisch-komische Chaosmologie*, S. 41f.

⁸⁹ Vgl. dazu den Befund von Freinschlag: „Die Figuren in *Scala Santa* sind in ihren Rollen von vornherein festgelegt, ohne dass sie sich im Lauf der Handlung in wesentlichen psychologischen Punkten entwickelten. Sie erfüllen bestimmte Klischees und sind standardisierte Typen [...]“. Freinschlag: *Kynisch-komische Chaosmologie*, S. 41. Mit Einschränkung könnte man als Ausnahme die Darstellung der Wurznbacher-Kinder sehen, deren psychischer Verfall in einer Prolepse skizziert wird. Pepis Bruder Franz entwickelt eine Schizophrenie. Jedoch gilt auch hier, dass diese Entwicklung keinerlei Überraschung darstellt, denn „ihre Sache [war] von Anfang an verloren, für immer“ (281).

Gefangene ihrer psychotischen Zustände präsentiert oder als Opfer der Verrücktheiten anderer Figuren.

Namen

Es ist ein ganzes Konglomerat an Assoziationen, die so ein Name transportiert. [...] Gerade wenn viele Personen auftauchen [...] ist es gut, wenn im Namen ein Teil der Eigenschaften anklingt, wenn der Name das Rucksackerl der eigenen Charaktere quasi schon umgeschnallt hat. Da tut sich der Leser leichter.⁹⁰

„Schon die Namen der Figuren suggerieren die grundsätzlich satirische Intention“⁹¹, schreibt Wendelin Schmidt-Dengler. Viele Vornamen wirken aufgrund ihrer lateinischen oder slawischen Herkunft antiquiert: Aurelia, Zita, Quasimodo Leopold, Giselher Attila, Sixtus, Nepomuk Quentin, Laetitia, Zdenko und Bohumil. Bei dem Doppelvornamen Giselher Attila fällt die Anspielung auf das Nibelungenlied auf. Das Prinzip der Vermischung findet hier seine Verwirklichung, da Giselher (neben Gunter und Gernot einer der Burgunderkönige) und Attila (König Etzel) den beiden, sich entgegengesetzten Streitparteien angehören. Zudem wird Giselher Attila in *Scala Santa* von seinem Bruder manchmal „Hertila“ genannt. Die Kurzform besteht aus den zusammengezogenen letzten Silben: *Giselher Attila*. Ein Großteil der Figuren in *Scala Santa* trägt sprechende Nachnamen. Sprechende Namen dienen oft der zusätzlichen Charakterisierung oder Typisierung literarischer Figuren. Ihre „durchsichtige oder assoziative Etymologie“ suggeriert „bestimmte Eigenschaften des Trägers.“⁹²

Besonders oft werden die Namen mit Geschlechtsteilen oder Sexualpraktiken konnotiert: Buschenpelz, Bohrer, Stangl, Ansetzer, Scheidewasser, Herrgott-Wixinger, Gablfrühstück⁹³. Oder sie wirken konstruiert: Pongstingl-Ribisl (dessen erster Teil im Wienerischen soviel wie Bohnenstange bedeutet). Weitere sprechende Namen seien hier nur in Auswahl erwähnt: Santopadre, was soviel wie „Heiliger Vater“ oder „Papst“ bedeutet; der eigentliche Name der Bussi-Bussi-Frau, Maya Zarzuela, was im Spanischen ein komisches Singspiel bezeichnet und sich von spanischen Wort für Brombeergebüsch, *zarza*, herleitet. Die Etymologie ist nicht irrelevant, da Maya

⁹⁰ Franzobel im Interview mit Notburga Leeb. Siehe dazu Leeb: *Aspekte der Dialogizität in FRANZOBEL: „Die Musenpresse“*, S. 116.

⁹¹ Schmidt-Dengler: *Literatur in Österreich nach 1990. Skriptum zur Vorlesung SS 2000*, S. 178.

⁹² Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, S. 605.

⁹³ *Gablfrühstück* ist ein Wiener Dialektausdruck für Masturbation (Frau). Ein Großteil der sexuell konnotierten Namen findet sich in Oswald Wieners Verzeichnis *Beiträge zur Ädöologie des Wienerischen* im Anhang der *Josefine Mutzenbacher*.

Zarzuela als Verkörperung des „Himbeerdenkens“ gilt. Der italienisch wirkende Name Finocci erinnert an das italienische Wort für Fenchel, *finocchio* (Plural *finocchi*), das im Italienischen die Konnotation von „Homosexueller“, „warmer Bruder“ und „Dummkopf“ hat.⁹⁴ Tatsächlich lässt sich Bischof Finocci regelmäßig Ministranten zur Unzucht in seine Wohnung liefern und wird zudem als überaus dickleibig beschrieben.⁹⁵ Teilweise sind Figurennamen verfremdete Namen realer Personen: Klaus Breiwarm (für Peymann), Traugott Wahre (für Buhre), Tschirr-Onkoli (für Gironcoli), Schwarzmüller (für Schwarzkogler) und Einar Ulflein (Anagramm von Arnulf Reiner) – allesamt Bekannte der Rahmenmacherin Rudolfine „Fifi“ Krumpl, werden nur namentlich erwähnt, treten in der Handlung aber nicht in Erscheinung. Ebenso Maximilian Bp. Schell, dessen Name offensichtlich mit einer Tankstelle assoziiert wird. Heinrich Gerngross, Altnazi und in der Handlung auftretende Figur, lässt sich als Anspielung auf Heinrich Gross lesen⁹⁶.

Körper

„Der menschliche Körper liegt als anthropologische Konstante jeder kulturellen Formation zugrunde.“⁹⁷ Jede Veränderung dieser Basiskonstante verursacht eine fundamentale Irritation der Kultur und somit deren Destabilisierung. Eine eindeutige Zuordenbarkeit zu einem Geschlecht scheint in unserer Kultur beispielsweise notwendig zu sein. Jede Abweichung von solchen gesetzten Normen oder eindeutigen Identifikationsmerkmalen löst eine Irritation aus. In *Scala Santa* gibt es einige solcher von der geschlechtlichen Norm abweichende Körper: Baruch Weinzwang ist

⁹⁴ Vgl. den Eintrag „finocchio *m.* [...] 3. (volg.) (pederasta) Homosexuelle *m.*, (volg.) warmer Bruder *m.* – 4. (ant) (babbeo) Dummkopf *m.*“ in: *Wörterbuch der Italienischen und Deutschen Sprache. Erster Teil Italienisch – Deutsch*. Hergestellt vom Centro Lessicografico Sansoni unter der Leitung v. Vladimiro Macchi. 2. verb. u. erw. Aufl. –Wiesbaden: Brandstetter o.J. (Die großen Sansoni Wörterbücher), S. 555.

⁹⁵ Zudem bedeutet sein Vorname „Joachim“ auf Hebräisch „Jahwe richtet auf“ (Vgl. Seibicke, Wilfried: *Historisches Deutsches Vornamenbuch. Band 2: F-K*. –Berlin [u.a.]: de Gruyter 1998, S. 563.). Diese Formulierung findet sich zwar an keiner Stelle im Roman, entbehrt aber aufgrund des pädophilen Treibens des Bischofs nicht an pikanter Konnotation. Die Ministranten begegnen in der Wohnung des Bischofs dem „Religionsgründer“ (womit offensichtlich ein erregiertes Glied gemeint ist): „Und nur den guten, sogar körperlichen Verbindungen des Bischofs war es zu danken, daß er auch prompt und jedes Mal in ansehnlicher Größe in Erscheinung trat.“ (68)

⁹⁶ Vgl.: Hainz, Martin: „die wirklichkeit bläht sich weiter auf und zerplatzt“: Heimito von Doderer, Oswald Wiener und Franzobel. In: *Weimarer Beiträge* 50(2004)4, S. 539-558, S. 550. Gross, Psychiater und Leiter der berühmten Klinik am Spiegelgrund, in der während der Nazizeit unzählige Kinder und Jugendliche der nationalsozialistischen „Forschung“ zum Opfer fielen, konnte seine Karriere nach dem Krieg als Gerichtspsychiater konsequent fortsetzen und bekam das Österreichische Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst verliehen.

⁹⁷ Fuß: *Das Grotteske*, S. 325.

hermaphroditisch, der Feiste Fridolin wirkt transvestitisch und Pfarrer Hutwelker war vor seiner Geschlechtsumwandlung eine Frau.

Dieser Weinzwang war ein weiblicher Kerl, etwas zitterte an ihm, etwas Unruhiges machte sich breit. An einen Hermaphroditen erinnerte er, an etwas Unentschiedenes, einen Pudel. (110)

Sie gingen zu dem fischgesichtigen Transvestiten [Feister Fridolin] und flüsterten ihm was ins Ohr. (271)

Tatsächlich habe ich kurz darauf einen Hauch von verfaultem Zahnfleisch wahrgenommen, ein zugehöriges großes, weibliches Becken gesehen, dem ein Pfarrerkopf am Ende saß [...]. (189)

In der grotesken Motivik ist der Körper meistens Objekt der Verzerrung, die einen monströsen Körper hervorbringt.⁹⁸ Mit Ausnahme einiger weniger werden alle Figuren in *Scala Santa* als grotesk-hässlich, ekelregend oder zu einem eindeutigen Geschlecht unzuordenbar beschrieben.⁹⁹ Die Hässlichkeit der meisten Figuren wird durch eine verzerrende, hyperbolische Darstellung einzelner Körperpartien erreicht. Viele Charaktere werden zudem nicht nur was ihr Äußeres betrifft in den Bereich des Tierischen gerückt. Die Vermischung von menschlichen Zügen mit tierischen Eigenschaften oder äußerlichen Merkmalen wird von Bachtin als „eine der ältesten Varianten des Grotesken“ bezeichnet.¹⁰⁰ Der Wirt Meinrad Kalabresendorfer hat etwas Taubenhaftes an sich, Frau Hasentütl wird mit einer Elefant in verglichen und der Feiste Fridolin gleicht einem Fisch:

Lachse waren seine Lieblingstiere. Bären haßte er. Die hingen dem Feisten Fridolin zum Hals heraus. Wen wunderts, sah er doch selber irgendwie den Lachsen ähnlich. Der große Schmollmund, die rausgetriebenen Knopfaugen, fliehende Wangen, eine nach hinten gezogene Stirn, das davonlaufende Kinn, so sah er aus wie ein menschengewordener Fisch. Selbst die Schuppenflechte auf der Haut und den an verdautes Plankton erinnernden Geruch konnte man an ihm bemerken. Eine fischelnde Natur. Seine kurzen Extremitäten glichen Flossen auf massivem Leib. (155)

Aurelia und Zita werden von Fridolin mit Mäusen verglichen (vgl. 157). Hugo Wurznbacher wird gar mit teuflischen Attributen (Horn, Stampfen, glühende Augen, etc.) versehen. Neben der Vermischung tierischer und menschlicher Eigenschaften zählen für Bachtin alle Organe und Körperteile, die hervorspringen (Nase, Brüste,

⁹⁸ Vgl. Fuß: *Das Groteske*, S. 325.

⁹⁹ Auf die Ausnahmen (darunter die Kinder, sowie Gudrun, Anna Wurznbacher) wird weiter unten noch einzugehen sein. Siehe dazu in diesem Abschnitt Kapitel 3.3 Gewalt.

¹⁰⁰ Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Hg. u. mit einem Vorw. v. Renate Lachmann. –Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (stw.1187), S. 357.

Bauch, Phallus, Gesäß) sowie jene, die Öffnungen aufweisen (Mund, Nase, Ohren, Geschlechtsorgane, After) zum grotesken Körper, da sie die Grenze zwischen Körper und Welt aufbrechen. Der groteske Leib steht somit der klassischen Konzeption eines schönen Körpers gegenüber. Diese Konzeption besteht im Makellosen, in einer gleichmäßigen und glatten Oberfläche, die den Körper vor der Umwelt verschließt. Für die Groteske hingegen „ist alles *interessant, was hervorspringt, vom Körper absteht*, alle Auswüchse und Verzweigungen, alles, was über die Körpergrenze hinausstrebt und den Körper mit anderen Körpern oder der Außenwelt verbindet.“¹⁰¹

Tatsächlich entspricht ein Großteil der Figuren aus *Scala Santa* dieser Bachtinschen Analyse vom grotesken Körper. Ihre Körper sind alles andere als makellos. Selbst den Steinfiguren am Fuße der Scala Santa haftet ein Makel an, auch sie sind vom Verfall bedroht. So hat Pius „auf der Stirn eine kleine Narbe [...], die trotz aller Restaurierungsbemühungen immer wieder kommt, wie übrigens auch bei allen anderen Darstellungen dieses Papstes.“ (211), der Gegeißelte hat „verwaschene Knie“ und die „Schraube seiner Gloriole gehört nachgezogen“. Die Figuren beleidigen sich gegenseitig mit „Du gehörst doch restauriert“, „Du billiger Carrara-Marmor“ und „abgeschliffener, verkalkter Klumpen“ (11). Selbst als Steinfigur ist man vor (menschlichen) Sekreten nicht verschont:

In Nabeln rollt sich der Dreck zusammen, in den Ritzen der Staub, der Menschentalg aus tausenden Berührungen. Pius ist verklebt. Was gäbe er dafür, wenn man ihn jetzt kratzt. (141)

Oft ist es die Haut der Romanfiguren, die als besonders ekelhaft dargestellt wird: „rotgesichtig“ und mit einer „Schuppenflechte, die wie Cornflakes das Gesicht bedeckt“ ist Bruno Scheidewasser (17), der Feiste Fridolin hat ebenfalls Schuppenflechte (vgl. 155) und bei Hugo Wurznbacher wirken die „Hornhautwülste, Schuppen“ (272) wie Teufelshörner.

Dort, wo die Nase in die Wange übergang, hatte sich ein bernsteinfarbener Eiterpatzen in sein Fleisch geschworen, jedem, der ihn sah, zu drohen. (Hugo Wurznbacher, 71)

Außerdem war Severin Roßleimers Haut sehr stark gerötet und mit gesprungenen Adern durchlebt [...]. (als Ergebnis von Alkoholkonsum, 81)

¹⁰¹ Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 358.

Dabei entpuppt sich bei näherem Hinsehen gerade die wunde Haut bei vielen Figuren als äußeres Zeichen ihrer seelischen Leiden, wie etwa bei Gundula Kruppl auf die ich weiter unten noch eingehe.¹⁰²

Augen sind häufig als hervortretend und glasig, wie etwa bei „Onkel Otto mit seinen glasigen Trinkeraugen“ (85), oder bei Bruno Schweidewasser (vgl. 17), und Nasen werden äußerst markant beschrieben: „Knollennase“ (244), „bockige, nach Bergsteigerwurst aussehende Nase“ (Scheidewasser, 17), „eine gigantische, mit Furunkeln besetzte Knubbelnase“ (Bischof Finocci, 69), „Kinn und Nase wie die Greifer einer Beißzange“ (Gerngross, 25).

Das groteske Körperkonzept macht – ähnlich wie bei den Steinfiguren – auch vor Heiligenlegenden nicht halt. Am Beispiel der Heiligen Agnes lässt sich ein ins Monströse verzerrter Haarwuchs erkennen. In seiner Vorstellung überträgt Ponstingl-Ribisl den Haarwuchs des Haupthaars auf die gesamte Körperbehaarung der Heiligen Agnes:

Die heilige Agnes war bekanntlich im vierten Jahrhundert dazu bestimmt, einen römischen Heiden zu ehelichen, was die Christin aber verweigerte. Als Strafe zogen die Römer, die schon immer ein unbarmherzig lautes Volk waren, sie nackt aus und stellten sie der Menge hin. Doch siehe, welch ein ersprißliches Wunder, noch bevor sich ein einziges Augenpaar auf die Agnes spannen konnte, ihre Titten, ihre Scham zu sehen, ließ der keusche Herr Gerechtigkeit erblühen und ihr in Sekundenbruchteilen den Haarwuchs so beschleunigen, daß keiner etwas zu Gesicht bekam. Keine Titten, keine Scham. Nur Haar und Haar und Haare überall. Ein Wunder also. Schon das war ungerecht, den Spannern ein Wunder vorzuführen. Die eigentliche Frage, überlegte Ponstingl-Ribisl, der das auch alles bloß gelesen hatte, aber ist, ob auch die restliche Körperbehaarung im gleichen Tempo angewachsen war. Dann, so stellte er sich vor, wären aus Achseln, Scham und Arsch die Haare rausgeströmt. Haar und Haar und Haare überall. Vielleicht auch von der Lippe, gewiß aus Nase, Ohr, vom Hals, den Unterschenkeln, ganz entsetzlich. Alles Haar. [...] Und was war mit den Lidern? Mit den Wimpern? Man sah, diese Legendenerfinder hatten es sich leicht gemacht. (189)

Selbst Figuren, deren Körper Objekte der Begierde darstellen sollen, wie jener der Bussi-Bussi-Frau, werden als alles andere als begehrenswert beschrieben:

Langaufgeschossen, dreieckig das Gesicht mit großen, in die Bresche springenden Zähnen, erschreckend gelb, viel Zahnfleisch drumherum. Geschwollene Lippen in der Haut, schändlich blaß, fast käsig, mager. Welk der Blick, ja einschläfernd - als würde das Gesichtchen einschließlich der Augen ständig mit einem Löschblatt abgetupft. (16)

¹⁰² „In der Literatur artikuliert der kranke, leidende, von der Norm abweichende Körper häufig seelische Verletzungen, die nicht unmittelbar ausdrückbar sind. Er wird zum ‚Ort, der sich den Normierungen entzieht‘ und ‚Erinnerungsspuren an Verletzungen aufbewahrt‘.“ Polt-Heinzl, Evelyne: Körperstrategien – Textstrategien. Beobachtungen zur neueren Literatur österreichischer Autorinnen. In: Aspetsberger, Friedrich: *Neues: Trends und Motive in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur*. –Innsbruck [u.a.]: Studien Verlag 2003 (Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde. 14), S. 183-203, S. 184.

Auch hier wird deutlich, dass Schönheit im Auge des Betrachters liegt und somit mittels Fokalisierung vermittelt wird. Im Gegensatz zu obigem Zitat sind Stellen, die ihre Reize betonen, fokalisiert und werden aus der Perspektive Bruno Scheidewassers geschildert, der der Bussi-Bussi-Frau gänzlich verfallen ist.

Da das groteske Prinzip grenzüberschreitend ist, wird auch die Grenze zwischen Körperinnerem und -äußerem überschritten. Daher, so Bachtin, „zeigt das groteske Motiv nicht nur das Äußere, sondern auch das Innere des Körpers: Blut, Därme, das Herz und die anderen inneren Organe.“¹⁰³ Dieses Durchdringen, das Durchscheinen vom Körperinneren, macht die Beschreibung der Hässlichkeit von Bischof Finocci in *Scala Santa* komplett:

Bischof Finocci selbst war ein ausnehmend hässlicher Mensch. Eine gigantische, geplatze, mit Furunkeln vollbesetzte Knubbelnase, kleine, gierige Äuglein, abstehende Ohren und ein nichtssagender lippenloser Mund, so daß er insgesamt selbst ein wenig wie ein Religionsgründer aussah. Und als ob das nicht gereicht hätte, hatte er auch noch zwei sich kreuzende Vorderzähne und, als ob sein Schöpfer ihm ein Kreuz gemacht hätte wie in einen Lottoschein, ausgeprägte X-Beine. Auch sein restlicher Körper neigte zu Überkreuzungen und X-Bildungen. Seine Haarspitzen waren beim Verlassen der Wurzel gespalten. Nieren wie Lungenflügel überkreuzten sich. Speiseröhre und Halsschlagader zeichneten ein X in seinen Hals. Ein Angekreuzter. (69)

Der Teufel – Hugo Wurznbacher

Der Teufel ist die groteske Gestalt schlechthin. Die groteske Wirkung besteht in der Vermischung menschlichen und tierischen Aussehens (Bocksfuß, Hörner, Schwanz, Körperbehaarung) sowie in der Inversion christlicher Moral.¹⁰⁴

Wie bereits erwähnt, ist Hugo Wurznbacher eine Figur mit grotesk-bedrohlichen Zügen. Er verwandelt sich im Handlungsverlauf immer mehr in eine teuflische Gestalt. Von Anfang an werden ihm Attribute wie „glühend“, „Hitze“ und „Glut“ zugeschrieben. Sein wuchernder Bart ist „dunkel, kraus und schwer“ (30) Sein psychisches Innenleben ist von Brausen, Glut, Hitze und Unruhe erfüllt, die schließlich immer wieder ausbrechen.¹⁰⁵

Man erkannte den Teufel in ihm am starren Blick. Er spürte, der Wahnsinn lag ganz nahe. Gleich würde er über ihn herfallen und ihn verschlingen. Eine Hitze stieg in ihm hoch, er

¹⁰³ Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 359.

¹⁰⁴ Vgl. Fuß: *Das Groteske*, S. 261.

¹⁰⁵ Hugo Wurznbacher bringt nicht nur seine Frau aus Eifersucht um, er missbraucht auch seine drei Kinder, und tötet in seinem Amoklauf durch Rom Kathi Gablfrühstück, Roland und den vorbeikommenden Motorradfahrer Roberto Benvenuti.

kochte, spürte, wie was in ihm blies, die Glut noch röter machte. So ist das also, wenn man verrückt wird, dachte er [...]. (191)

Weil er an Laura Cornetti gedacht hatte, war ihm der Carbonfaden Beherrschung durchgebrannt. (192)

Seine schwarzen Schuhe erinnern an Bockshufe, seine verhornte Kopfhaut an Teufelshörner. In den Wahrnehmungen nahezu aller Figuren, die mit Hugo Wurznbacher in Verbindung stehen, wird er mit „Teufel“, „Monster“, teuflischen oder höllischen Attributen (wie Hitze) konnotiert.

Roter Kopf. Schwarzer Bart. Sehr böse. Teuflisch irgendwie. [...] Das Böse. Das Satanische. Und es hatte gelächelt, was soviel geheißt hatte wie, wenn ich über eine große Leierkastenwalze deine Eingeweide drehe, während langsam das Lied *S brennt, Brüderchen, s brennt* erklingt, ich werde es genießen. Augen waren das gewesen, wie Glut. (297)

Letztendlich erinnert sein Aussehen gar an Michelangelos Darstellung des zornigen Moses.¹⁰⁶ Komisch wirkt, dass während der gemeinsamen Zugfahrt nach Rom Hugo Wurznbacher sein Gegenüber Bruno Scheidewasser als teuflisch empfindet:

Er hatte sich das Abteil mit einem unaussprechlich häßlichen Polizisten teilen müssen, der sogar für Wurznbacher ein Vorbote der Hölle war, ein Abgesandter aller Scheusale, eine Horrorfilmfigur. (301)

Durch die Zuschreibungen von innerer Unruhe und Hitze, die ihn antreiben, wird Wurznbacher (wie auch die anderen Figuren) als Marionette seiner eigenen inneren Triebe und als Wahnsinniger dargestellt: „Wurznbacher [...] mit dem Wahnsinn schon per du [...]“ (194). Der Wahnsinn gehört auch zum grotesken Motivinventar und stellt im Sinne Wolfgang Kayzers eine Weltverfremdung und -entfremdung dar.

Verpuppungen (Puppen, Larven, Marionetten)

Einige Figuren in *Scala Santa* werden explizit mit Puppen oder Larven assoziiert. Die Begriffe Puppen und Larven sind einerseits Termini aus der Zoologie und beschreiben den Zustand einer Metamorphose, eine im Wandel begriffene Struktur, ein unabgeschlossenes Stadium bei Insekten. Gleichzeitig beschreiben beide Begriffe auch

¹⁰⁶ Diese Statue wirkt auf eigentümliche Art teuflisch: die Körperhaltung extrem gespannt, der Gesichtsausdruck zornig, aus dem Haupt streben kleine Hörner, die eigentlich Lichtstrahlen darstellen sollen. Über die rätselhafte Wirkung dieser „sich in vollkommenen Widersprüchen“ bewegenden Figur schrieb Freud seinen Aufsatz *Der Moses des Michelangelo*, Vgl.: Freud: *Der Moses des Michelangelo*. In: Ders.: *Studienausgabe Band X: Bildende Kunst und Literatur*, Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. –Frankfurt am Main: S. Fischer⁷1985, S. 196-222, S. 200.

Gebrauchsgegenstände: Larven sind Masken, die etwas verhüllen sollen und Puppen sind Objekte, die dem menschlichen Körper nachempfunden sind und zum Spielen dienen. In diesem Sinn dient die Puppen-Metapher auch der Konstruktion einer „entfremdeten Welt“, wie sie das Groteske - in der Analyse von Kayser – hervorruft. Das Erdentreiben wird als ein „sinnloses Puppenspiel, ein fratzenhaftes Marionettentheater“¹⁰⁷ gezeigt.

Der groteske Gehalt des Vergleichs von literarischen Figuren und der Metamorphose von Insekten liegt einerseits im Bild der unfertigen, im Wandel begriffenen Struktur, andererseits im Bild des chimärischen Wesens. In *Scala Santa* werden die Puppen- und Metamorphosen-Metaphern von verpuppten Larven auf die Kinderfiguren angewandt: „Kinder? Schlechte Nachahmungen von menschlichen Wesen.“ (280). Die Hasentütl-Kinder werden einmal als „[d]ie beiden Larvenwesen Anna und Ferdl“ (45) bezeichnet. Im Kapitel „Verpuppungen“, das fast ausschließlich den drei Wurznbacher-Kindern Lorenz, Franzl und Pepi gewidmet ist, wird deren Zukunft geschildert.

[...] Lorenz, Franzl, Pepi, die, was sie nicht wußten, ihren Vater, ihre Mutter niemals wieder sehen würden, weil jeder für sich bereits vernichtet war, ausgehöhlt, hinter der kindlichen Fassade leer. (281)

Ihre Zukunft hat keine Chance, da sie in der Kindheit bereits verloren sind. Jedes der drei Kinder macht eine *Ver*-Puppung durch, eine zunehmende Verhärtung oder Verdinglichung. Bei Lorenz ist es eine Verhärtung, eine verbissene Strebsamkeit, die dazu führt, dass er Priester wird, und ebenfalls Ministranten missbraucht (so wie auch er in seiner Kindheit missbraucht wurde).

Verhärtet war er, als wäre eine Hornhaut um ihn gewachsen, wie eine Luftblase im Eis war er. Um ihn zu befreien hätte man alles zerschlagen müssen. (281)

Franzl entwickelt sich zur multiplen Persönlichkeit. „Als lebten andere in ihm, wurde er nur toleriert und mitgetragen.“ (284). Die Ursache für diese Entwicklung liegt in seiner Kindheit, im sexuellen Missbrauch durch Frau Hornaus, die Buschenpelz und seinen Vater. Erste Hinweise darauf, welche Auswirkungen der Missbrauch auf Franz hat, gibt es schon einige Kapitel zuvor:

Franz. Franz war anders. Plötzlich. Franzens Denken war nicht er. [...] In Franz war etwas vorgegangen. An Franz hatte sich etwas verändert. [...] Da war ein anderer. Ein Auch-Franz-Ich. [...] Bloß dieser andere füllte den kleinen Franzenskörper – wie die Larve der Schlupfwespe die Made füllt. (172)

¹⁰⁷ Kayser: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, S. 138.

Pepi endet als „Queen“ eines Pornokonzerns. „Eine Fleisch gewordene Puppe, die zu nichts anderem als zur Fellatio zu gebrauchen war.“ (286) Hier ist es die Bedeutung des Gebrauchsgegenstandes, der bei „Puppe“ mitschwingt. Schon als Kind wundert sich Pepi über die Information, dass Ferdl es schon einmal mit einer Erwachsenen, nämlich mit Frau Hornaus, „getan“ habe. „Warum sollten Erwachsene das tun, wo sie doch nicht mit Puppen spielten.“ (49) Die gemachten sexuellen Erfahrungen gibt Pepi weiter, wenn sie beim Spielen ihre Puppe masturbiert (vgl. 173).

Dass Erwachsene eben doch mit Puppen spielen, bzw. dass die Figuren in *Scala Santa* mit dem Partner wie mit einer leblosen Puppe verfahren, wird nicht nur am Missbrauch der Kinder, sondern auch am Beispiel Hugo Wurznbachers und seiner Frau deutlich. Anna Wurznbacher fühlt sich wie Daphne¹⁰⁸, als ihr Mann sich ihrer sexuell bedient:

Und prompt fiel ein Zittern über sie, verdrängte alles Gleichgewicht, hob ihr die Beine aus, tippte sie an und tauchte sie hinab, so daß sie fiel, sich drehte, überschlug, nicht auf, bloß weiter, tiefer, ohne Ende, bis sie aufprallte, endlich zerschellte, nein, in einem Garten lag, wie Daphne einst verwandelt, nicht in einen Olivenbaum, sondern in ein weiches, grünes, mit großen Zuckerstreuseln bewachsenens Eukalyptusbonobon. Gleich kam ein Mund, zerlutschte sie. (55)

Anna Wurznbacher, die wie Daphne aus der griechischen Mythologie für die „Leidenschaft“ ihres Mannes unempfänglich ist, lässt die Prozedur steif über sich ergehen. Später, nachdem Wurznbacher seine Frau umgebracht hat, vergeht er sich noch am Leichnam und missbraucht ihn oral (vgl. 195). Seine tote Frau assoziiert er mit seiner aufblasbaren Puppe die nun kaputt ist. Die lebensgroße Aufblaspuppe hatte er sich vom Feisten Fridolin geben lassen, sich allerdings vorgestellt, sie wäre Laura Cornetti (vgl. 112f.). Ersatzweise vergeht er sich an seinen drei Kindern:

Daphne, seine aufblasbare Puppe, war kaputt, also brauchte er Ersatz [...] Da fielen ihm die Kinder ein, die gefesselt und blind in ihren Stühlen schliefen, und weil er ihnen nur das Beste wünschte, eins, zwei, drei, sie außerdem so hilflos wirkten, riß er ihnen das Klebeband vom Mund und stopfte ihnen, eins, zwei, drei, die Schreie, die heraus sich drängen wollten, mit seinem kleinen Bindeglied zurück. Das also war der Stand des Dings. (196)

¹⁰⁸ Daphne ist in der griechischen Mythologie eine Nymphe, in die sich Apollo – von Eros' goldenem Pfeil der Liebe getroffen – verliebt. Sie selbst wird jedoch von einem bleiernen Pfeil getroffen, der sie für jede liebende Empfindung unempfänglich macht. Zum Schutz vor Apollos Bedrängnis, verwandelte ihr Vater Daphne in einen Lorbeerbaum. Vgl. *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*. Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter bearbeitet und hg. von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer. Band 1: Aachen-Dichalkon. –München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1979 (dtv.5963), Sp. 1382f.

Eng an den Namen Daphne ist die Assoziation des Namens Laura geknüpft. Der Name Laura leitet sich von lat. *laurus* ab, was „Lorbeer“ bezeichnet und die lateinische Entsprechung des griechischen Namens Daphne ist. Laura ist der Name jener Frau, der Petrarca in seinen *Canzoniere* verfallen ist, und die er nicht erreichen kann. Wurznbacher behandelt seine Frau einerseits wie einen Gegenstand mit Namen Daphne, andererseits ist er aber Laura Cornetti verfallen, die er nur auf einem Foto gesehen hat. Auch Laura Cornetti wird von Wurznbacher ermordet (vgl. 366).¹⁰⁹ Hugo Wurznbacher sieht auch Laura Cornetti als einen Gebrauchsgegenstand. Nachdem er ihren Namen und ihre römische Adresse in Erfahrung gebracht hat, denkt er im Lokal „Schluckloch“ an seine Angebetete, Laura, seine „aufblasbare Liebschaft“ (114).

Auch die Darstellung Hugo Wurznbachers ruft an einer Stelle die Assoziation insektenhafter Verpuppung hervor. Nachdem er Laura Cornetti verfallen ist, heißt es, er war „in seinen Zuckerwattenkokon versponnen“ (17).¹¹⁰ Die Primaballerina Kathi Gablfrühstück ist eine weitere Puppen-Figur. Sie wird an einer Stelle mit einer Spinne¹¹¹, ansonsten aber mit einem Schmetterling assoziiert (vgl. 296 und 360).

[...] diese ganzen Geschehnisse wieder in ihr Raupenleben zurückdrängen, in die Zeit vor ihrem Aufblühen, vor ihrem Schönheitsdasein. (298)

Wie immer vor Premieren war sie von einer Unruhe erfüllt, als wäre ihr Bauch voll Maden. Als würde sie sich gleich verpuppen müssen. (361)

Auch sie wird von Hugo Wurznbacher in Rom umgebracht, empfindet seinen Anblick vorher noch als „personifizierte[n] Wahnsinn, der [...] an ihrer Puppenkruste kratzte“ (367). Gundula Krumpl fühlt sich vom „Aufdringlichkeitsstachel“ (170) Werners durchbohrt. Ihr gemeinsames Leben empfindet sie wie „eine Krumplmade und die Larve einer Schlupfwespe, die sie von innen her auffrisst. So bin ich mir vorgekommen, als wäre diese Wernerlarve in mir drinnen, die mich aushöhlt, mir mein Fleisch

¹⁰⁹ Andreas Freinschlag hat in seiner Arbeit über *Scala Santa* bereits auf diese enge Verknüpfung zwischen Daphne (Anna Wurznbacher) und Laura (Laura Cornetti) hingewiesen. Vgl. Freinschlag: *Kynisch-komische Chaismologie*, S. 82f.

¹¹⁰ Neben den Figuren, die durchgängig mit larven-, maden- oder puppenhaften Insektenwesen konnotiert werden, gibt es auch einige, die nur an jeweils einer Stelle kurz in jenes Bedeutungsfeld gerückt werden, wie eben Hugo Wurznbacher oder Pfarrer Hutwelker, über den es in seinem Beichtstuhl heißt: „Wie ein Schmetterling im Kasten mußte er sich vorgekommen sein – mit der Nadel aufgespießt.“ (205f.)

Dieses Bild entspricht auch der Vorstellung, die Franzobel selbst von seinen Romanfiguren hat: „[I]ch komme mir vor wie ein Insektenforscher, der seine aufgespießten Objekte vor sich hat. Es ist sicher auch ein Versuch, Schicksal zu verstehen, diverse Schicksalsschläge durch diese Figuren aufzubereiten.“ Weywoda, B; C. Bacher: *Interview Franzobel*. Quelle:

<http://www.wellbuilt.net/literatur/doc/franzinter.html>

¹¹¹ „Die Gablfrühstück war so eine Art Spinne mit meterlangen Gliedern, die sie um jeden schlingen konnte [...]“ (360)

auffrisst, bis am Ende nur noch Gehirn und Nervenstränge übrig sind – als letzter Happen, Leckerbissen.“ (170) Gundula selbst wird aber auch in die Nähe einer Spinne gerückt, die andere mit ihrer Rede einwickelt:

Gundulas Sprache war im Begriff sich auszudehnen, sich den beiden Benommenen um die Wahrnehmung zu wickeln wie ein Spinnenkokon [...]. (181)

Gerade an solchen Figurenkonzeptionen lässt sich die assoziative Schreibweise Franzobels analysieren. Von der Assoziation einer Figur mit einer Puppe (Spielzeug) lassen sich mit Hilfe der Mehrdeutigkeit des Wortes weitere Assoziationen ableiten: Puppe, Larve, Insekt, Made, Kokon, Verpuppung, Metamorphose, Ovid, Daphne, Laura, statt Lorbeerbaum Olivenbaum, Eukalyptusbonbon.

Diese assoziativen Verbindungen stellen wieder groteske Strukturen her: Die Verbindung von Menschlichem und Tierischem sowie die Verbindung von Menschlichem und Dinglichem. Für Bachtin ist der „groteske Körper [...] ein *werdender*. Er ist *nie fertig* und *abgeschlossen*, er ist *immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper; er verschlingt die Welt und lässt sich von ihr verschlingen*.“¹¹² Der lebensbejahende Grundton, den Bachtin in seiner Rabelais-Analyse dem werdenden Körper zugesteht, lässt sich bei Franzobel jedoch nicht feststellen. Die Körper werden zwar auch als „unfertig“ präsentiert, diese Unabgeschlossenheit ist aber meistens Ergebnis eines körperlichen Missbrauchs, einer lieblosen Behandlung des Körpers als einen Gebrauchsgegenstand durch andere Figuren.

Letztendlich ermöglicht die Lesart, die Santopadre als „Fädenzieher“ eine Schlüsselrolle zukommen lässt, alle Figuren als von Santopadre gesteuerte Puppen, nämlich als Marionetten oder Automatenwesen zu deuten.¹¹³ Automatisiert wirken sie aber auch aufgrund ihrer spezifischen Verhaltensweisen und ihrer ausgeprägten Triebe. So empfindet der Briefträger Körberl sein Leben als „Atrappenleben“, als sei er einem

¹¹² Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 358.

¹¹³ Die Lesart der Figuren als Marionetten entspricht auch der Sichtweise Helmut Gollners: „Wir befinden uns in einem Kabinett monströser Puppen mit obszöner Mechanik, die in ihren Sexualgelenken ungeniert und krachend vom Zynismus ihres Autors handbewegt werden. Es gibt nur Bösartigkeit, Dummheit und Geilheit.“ Gollner: *Eine ausgesprochen österreichische Physiognomie: Familiäre Beobachtungen zu Franzobels Roman ‚Scala Santa‘*, S. 92. Wolfgang Kayser geht in seiner Studie *Das Groteske in Malerei und Dichtung* besonders auf die Darstellung des Menschen als Marionette, die von einem fremden Es getrieben wird, ein und untermauert so jenen Aspekt des Grotesken, der in der Darstellung einer unheimlichen entfremdeten Welt liegt.

„Automatismus verfallen, einem Stundenplan an Leben, der alles Spontane, alles Lebendige gedrillt und abgetötet habe“ (340). Vom jähzornigen Roland Leander Fleck heißt es: „In Roland aber [...] erwachten ritterliche Konditionen. Apparaturen setzten sich in Gang, Scharniere und Mechaniken knackten, als hätte man in einen Automaten Geld geworfen“ (365). Valentina Buschenpelz wird mit einem aufziehbaren Blechspielzeug assoziiert. Nachdem sie jahrelang im Kloster gelebt hatte, hatte sie „in sich hineingesehen und Triebe wahrgenommen, eine ungeahnte Motorik“ (27). Den „Mechanismus“ von Zdenko Faulhabers „Willenskraft“ habe ich im Kapitel über Sprache bereits erwähnt. Beides, sowohl die Marionetten-Metapher, als auch die eminente Abhängigkeit von inneren Trieben und Automatismen, bewirken einmal mehr eine *Ent*-Individualisierung der dargestellten Figuren. Auf einiger der automatisierten Verhaltensweisen, die zu einem Verlust an Identität führen können¹¹⁴, soll im Folgenden eingegangen werden.

Freaks mit Spleens

Der ursprüngliche Arbeitstitel von *Scala Santa* war „Freaks“¹¹⁵. Die Bedeutung von engl. *freak* ist „Monster“ oder „Missgeburt“, der Begriff meint aber auch „Laune“ oder „Grille“ und bezeichnet Fans, die sich übermäßig mit einem Gegenstand beschäftigen. Diese Definitionen lassen sich sehr gut auf die beschriebenen Figuren in *Scala Santa* anwenden. Zum einen schwingt sowohl bei den beiden pejorativen Begriffen „Monster“ und „Missgeburt“ die Konnotation einer grotesken Struktur mit. Zum anderen ist jedes Übermaß, jede Übersteigerung eine Verzerrung der Norm trägt somit zur grotesken Gesamtwirkung bei.

Pius merkt an einer Stelle an: „Dann reicht oft einer, so ein Freak, fix die Idee in seinen Kopf geschraubt, der alles zum Überlaufen bringt“ (279).

In einem Interview gibt Franzobel über die literarischen Figuren folgende Auskunft:

Au[ß]erdem hat sich bei diesem Buch ergeben, jede Person mit einem Themenfeld zu kombinieren und das dann weiterzudenken, auf einer tieferen Ebene auch auszuleben. Die Primaballerina Kathi Gablfrühstück etwa hat die Schmetterlinge, der Kommissar Ponstingl-Ribisl hat Quadrate. Wenn also auf der Inhaltsebene der Polizist die Tänzerin befragt,

¹¹⁴ Zur möglichen Deutung von automatisiertem Verhalten und Identitätsverlust vgl. Sinic: *Die sozialkritische Funktion des Grotesken*, S.276.

¹¹⁵ Vgl. Weywoda / Bacher: *Interview Franzobel*, Quelle: <http://www.wellbuilt.net/literatur/doc/franzinter.html>

zeichnet sich auf der Zweitebene das Quadrat um den Schmetterling – als einfachstes Beispiel.¹¹⁶

Der Arbeitstitel des Romans war ‚Freaks‘. Jeder hat sein eigenes Wertesystem; seine eigene Verrücktheit, in der er lebt, und die absolut gesetzt wird.¹¹⁷

Diese „Themenfelder“, mit denen Franzobel seine Figuren kennzeichnet, erschließen sich entweder durch deren teilweise sprechende Namen, durch ihr – oft mit Tieren verglichenes – Aussehen, durch ihre Arbeit oder durch „Verrücktheiten“, fixe Ideen, Spleens¹¹⁸, denen sie anhängen und von denen sie sich nicht lösen können. Oft kreist das ganze Denken und Handeln um eine bestimmte Vorstellung.

Diese Vorstellungen sind oft an pseudowissenschaftliche, obskure Theorien geknüpft, in denen scheinbar wissenschaftliche Erkenntnismethoden bis zur Sinnlosigkeit angewandt werden. Einige dieser Theorien und fixen Ideen sollen hier kurz vorgestellt werden. Auf sie wird später noch eingegangen (s. Kapitel 3.4). Vorerst sind diese fixen Ideen als Merkmale von Figuren von Interesse. Mittels dieser fixen Ideen werden die Figuren als eine „Legion von Deppen, die im Tran ihrer Vorstellungen tümpeln“ (57) gezeichnet.

Der schwermütige Kommissar Sixtus Ponstingl-Ribisl ist einerseits durch seine Leidenschaft für die Oper charakterisiert, andererseits durch seinen Quadrat-Spleen. Das Quadrat ist für ihn das Maß aller Dinge. In seinem Denken versucht er alles in Quadrate einzuordnen, überall wo er ist, erkennt er sofort quadratische Formen. So wie er sich auf seinen Instinkt nicht verlassen kann, versagt auch seine Quadrattheorie immer, was dazu führt, dass er alle „seine Kriminalfälle [...] ausschließlich durch Glück und Zufall“ aufklärt (149).

Quasimodo Leopold ist ein „Anfangsjäger“¹¹⁹. Die Theorie der Anfangsjäger geht von der Vorstellung aus, dass am 1. März 2009 die Zeit anhält und verschwindet. Somit sieht sich Quasimodo Leopold selbst als „Endzeitler“ (251). Zeit wird als „fragwürdig“ und als „Zeitschlamassel“ (251) empfunden. Der Anfang, dem hinterher gejagt wird, ist gleichsam das Ende der bisherigen Zeit, eine Zeit nach der Zeit. Teilweise werden

¹¹⁶ Franzobel im E-Mail-Interview mit Christine Lötscher, zitiert nach: Freinschlag: *Kynisch-komische Chaosmologie*, S. 104.

¹¹⁷ Heimlich, Jürgen: *Franzobel: Ein Autor ohne Allüren*, Quelle: <http://www.sandammer.at/portraits/franzobel.htm>

¹¹⁸ Ich verwende *Spleen* hier im Sinne von „verrückte[r] Angewohnheit; seltsame Angewohnheit; Verschrobenheit“ Vgl. *Duden. Das Fremdwörterbuch*, S. 685.

¹¹⁹ Andreas Freinschlag hat bereits darauf hingewiesen, dass, obwohl die Bezeichnung „die Anfangsjäger“ im Roman ausschließlich im Plural vorkommt, Quasimodo Leopold die einzige Figur ist, auf die die Bezeichnung Anfangsjäger zutrifft. Figuren mit einem gewissen Naheverhältnis zu den Anfangsjägern, sind Giselher Attila (der die Idee seines Bruders jedoch für Schwachsinn hält), Onkel Otto (der sich jedoch nicht anwerben lässt), sowie Onkel Ambros, dessen Theorie vom Ende der Zeit jedoch von jener Quasimodos abweicht. Vgl. Freinschlag: *Kynisch-komische Chaosmologie*, S. 109f.

Argumente in Form von Tautologien gebracht: „Erst wenn es Zeit wird, ist es Zeit“ (252).

Der Hilfspolizist Karol Knechtl ist „Popologe“. Diese Wissenschaft beschäftigt sich mit der Klassifizierung der Formen menschlicher Hinterteile. „Die Popologie ist eine komplizierte Wissenschaft, die von den Rassenlehrern völlig übersehen worden ist. Sie geht davon aus, daß an der Gestalt des Arsches alle wesentlichen Eigenschaften einer Person abzulesen sind.“ (178) Auf die Fachtermini dieser Wissenschaft bin ich im Kapitel über Sprache bereits eingegangen.¹²⁰ Die Popologie wirkt aufgrund ihres „niedrigen“ Gegenstandes stupid und lächerlich. Ihr Naheverhältnis zur Rassenlehre weist sie als problematische Äußerungsform eines latenten Nationalsozialismus aus. Die nationalsozialistische Grundhaltung einiger Figuren kommt hingegen völlig explizit zum Vorschein: Heinrich Gerngross, Bischof Finocci und auch Onkel Ambros werden als Antisemiten oder Nazis bezeichnet.

Die Fixidee der Quadrate ist bei Sixtus so stark, dass sie nicht nur die Vorstellungsinhalte der Figur dominiert, sondern selbst die Form des Denkens beeinflusst (vgl. die Umschreibungen von Sixtus' Denken im Kapitel über Sprache). Die Macht der Spleens über die Figuren wird dann besonders deutlich, wenn gezeigt wird, dass die Figuren sich wider besseres Wissen nicht von ihren Denkschemata trennen können. So hängt Ponstingl-Ribisl trotzdem weiter seiner Quadrattheorie an, obwohl er weiß, dass sie, wie auch sein Instinkt, bei jedem Fall komplett versagt (vgl. 148f.).

Alle seine Kriminalfälle hatte er stets ausschließlich durch Glück und Zufall geklärt. Immer war es bloß an Fäden, Unwahrscheinlichkeiten, Ködern gegangen, daß die Mörder ihm ins Netz gegangen waren.

[...] Er zog seine Quadrate, tat geschäftig, stellte Theorien auf, gab vor, er warte, bis es in ihm reife und hinausschlüpfe, dabei saß er nur rum und wartete, bis sich der Täter selbst stellte. (149)

Aurelia und Zita sind einerseits von tiefem Glauben und dem strengen Vorsatz, nicht in sexuelle Versuchung zu geraten, geprägt, andererseits aber von einem geradezu obsessiven Drang zu sexueller Entfaltung getrieben. Nach ihren dementsprechenden Erfahrungen mit Hugo Wurznbacher machen sie sich zwar Selbstvorwürfe, versuchen aber immer wieder, in seine Nähe zu gelangen. Aurelias Rede über ihre geplante

¹²⁰ Anhand der „Popologie“ lässt sich auch zeigen, wie der Fachjargon der erzählten Figuren wiederum Einfluss auf die Redeweise des Erzählers (Pius) hat. An einer Stelle übernimmt Pius selbst einen Begriff aus der „Popologie“ und wendet ihn auf den nervösen Onkel Otto an, von dem es heißt: „Seine Arschrosette zog sich zusammen.“ (252). Eine solche Form von Rückkoppelung spezifischer Merkmale der Figurenrede in die Redeweise des Erzählers ist allerdings selten.

Standhaftigkeit, die sie ausgerechnet Hugo Wurznbacher vortragen will, wird als reiner Selbstbetrug entlarvt, da sie nur dem Zweck dient, in Hugos Nähe zu gelangen (vgl. 151). Onkel Ambros' Spleen ist die Statistik, und seinen Lebensinhalt sieht Ambros in der Erhaltung des statistischen Gleichgewichts der Welt. Aus diesem Grund ermordet er auch Anna Hasentütl und vergewaltigt Gudrun. Auf den Zusammenhang zwischen diesen Verrücktheiten der Figuren und ihren Konsequenzen für die Romanhandlung will ich hier nur aufmerksam machen. Sie werden ausführlich im Kapitel 3.4 analysiert. Die sozialkritische Funktion dieses Aspektes der Figurenkonzeption beleuchtet Barbara Sinic: „Blindheit und stupides, weil zu einseitiges Denken und Verhalten werden [...] in Konfrontation mit besonderen Umständen, oder durch Aufzeigen daraus resultierender Widersprüchlichkeiten oder Selbstzerstörung als groteske Verhaltensmuster entlarvt. Besonders gut kann so die Irrationalität und Gefährlichkeit in dieser Weise agierender Menschen dargelegt [...] werden.“¹²¹ Die Figuren wirken als „Automaten ihrer eigenen Überzeugung“.¹²² Im Motto, das dem Roman vorangestellt ist, heißt es:

Meist ist man so auf mögliche Geschlechtspartner konzentriert, daß man das Nebenher, den Restirrsinn nicht sieht. Wie würde man erschrecken. (7)

Dieser „Restirrsinn“ entspricht den spleenigen Verrücktheiten der Figuren und den Folgen ihrer daraus resultierenden Verhaltensweisen.

Spleens oder Themenfelder, mit denen einzelne Figuren assoziiert werden, erfüllen auch einen Zweck auf der Ebene des Diskurses. Sie machen Figuren identifizierbar, und zwar auch dann, wenn sie nicht namentlich, sondern nur im Zusammenhang mit Begriffen aus ihrem jeweiligen Themenbereich genannt werden. Insofern fungieren die Themenfelder (Spleens, spezielles Aussehen, etc.) als Codes einer Figur, die der Leser entschlüsseln kann. Eine Figur kann auch mehrere Themenfelder haben, wie z.B. die Rindfleisch kochende, temporär Stigmatisierte und als Medium („die Vorsehung“) auftretende Pfarrersköchin Klementine Zitzelfeiger oder der weibliche Pfarrer Hutwelker, der aufgrund seines welken Zahnfleischs Mundgeruch hat.

Doppelgänger

Ein Umstand, der bereits erwähnt wurde, ist das Vorkommen von Doppelgängerfiguren. Das Motiv des Doppelgängers ist nicht irrelevant für die groteske Konzeption, die nach

¹²¹ Sinic: *Die sozialkritische Funktion des Grotesken*, S. 168.

¹²² *Ibd.*, S. 276.

meiner Auffassung dem ganzen Roman zugrunde liegt. Bachtin, für den der Aspekt des Ambivalenten beim Grotesken im Vordergrund steht, schreibt über das Motiv der Doppelung:

Eine [...] Doppelung von Szenen und Gestalten, die sich gegenseitig spiegeln oder eine durch die andere durchschimmern, wobei sich die eine auf komischer, die andere auf tragischer Ebene abspielt [...] oder die eine auf hoher, die andere auf niedriger Ebene, oder die eine als Bejahung, die andere als Verneinung [...]. Legt man sie zusammen, bilden solche korrelativen Szenen ein ambivalentes Ganzes. Das ist bereits eine tiefere Äußerung des karnevalistischen Weltempfindens.¹²³

Für Bachtin, der im Grotesken den Aspekt des Ambivalenten sieht, bedeutet das „Konzept des ‚double‘, der *Verdoppelung*, des Doppelgängers [...] nicht Ich-Spaltung, sondern personale Ambivalenz“.¹²⁴ Mit der Sichtweise Kaysers, der bei seiner Untersuchung des Grotesken den Aspekt der Entfremdung stärker in den Mittelpunkt rückte, wäre der Doppelgänger somit als Ich-Entfremdung lesbar. Das Doppelgängermotiv wertet Kayser als Motiv des „Erschreckend-Unfaßbaren“ einer aus der Ordnung geratenen Welt.¹²⁵ Auch bei Freud gehört der Doppelgänger zum unheimlichen Motivinventar und wird zum „Schreckbild“¹²⁶ und zum „Vorboten des Todes“¹²⁷, wobei „Ich-Verdoppelung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung – und endlich die beständige Wiederkehr des Gleichen, die Wiederholung der nämlichen Gesichtszüge, Charaktere, Schicksale, verbrecherischen Taten, ja der Namen durch mehrere aufeinanderfolgende Generationen“¹²⁸ zu den möglichen Ausbildungen des Motivs zählen. Peter Fuß sieht das Doppelgängermotiv, wie auch das romantisch-groteske Marionettenmotiv, „als Dekomposition des Konzepts subjektiver Individualität“¹²⁹ und Autonomie.

Zwei Figuren in *Scala Santa*, die man eindeutig als Doppelgänger identifizieren kann, sind Pius und Sixtus. Für diesen Befund möchte ich folgende Argumente anführen: Bei Sixtus besteht bereits durch die Initialen seines Namens und seines Spleens (Quadrate) S[ixtus] P[onstingl] Q[uaadrat] R[ibis] ein starker anagrammatischer Verweis auf Rom

¹²³ Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. –Frankfurt am Main: S. Fischer 1996 (Fischer Taschenbücher.7434: Fischer-Wissenschaft), S. 64.

¹²⁴ Lachmann, Renate: Vorwort. In: Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 7-46, S. 34.

¹²⁵ Vgl. Kayser: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, S. 62f.

¹²⁶ Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Ders.: *Studienausgabe Band IV: Psychologische Schriften.*, S. 241-274., S. 247.

¹²⁷ *Ibd.*, S. 248.

¹²⁸ *Ibd.*, S. 246.

¹²⁹ Fuß: *Das Groteske*, S. 207.

und somit auf den Schauplatz des Finales und Ort des Erzählens.¹³⁰ Zudem ist der Name Sixtus auch der Name jenes Papstes, der den Überbau der Scala Santa errichten ließ.¹³¹ Zweitens findet sich sowohl bei der Steinfigur als auch beim Kommissar als besonderes äußerliches Merkmal eine Narbe an der Stirn. Dem Kommissar wurde sie in seiner Jugend von einem gewissen Wieland Brenneis zugefügt. Woher die Narbe an der Stirn der Steinfigur Pius stammt, bleibt mysteriös (wie übrigens auch die Tatsache, dass alle anderen Bildnisse dieses Papstes die Stirnnarbe aufweisen). Das stärkste Argument ist das explizite Doppelgängererlebnis, das Ponstingl-Ribisl hat, als er auf den Steinpapst Pius trifft:

Und nun stand Ponstingl-Ribisl in dieser kleinen Halle und sah uns. [...] Bevor er diesen Eindruck verarbeiten konnte, traf ihn ein anderes Bild, fuhr in ihn ein, brachte seine ganzen Quadrate durcheinander, schüttelte ihn durch. Es war ein Bild von ihm. Er selbst. Als wäre er bereits versteinert, kniete er an der rechten Front des Raums. Ponstingl-Ribisl war durcheinander, wich erst zurück, drängte dann mit großen Schritten hin, griff auf sich selbst, fasste an die Nase und fühlte weißen, bécchamelfarbenen Marmor, als wäre die gleichnamige Soße in seine Form gestockt. Jetzt erst sah er, daß es eine Statue von Papst Pius IX war, Papst von 1846 bis 1878. (383)

Und schließlich ist es die Erwähnung von „Quadraten“ in der Schlussequenz, die Pius in die Nähe von Sixtus rückt, denn unter anderem dient das Anführen von „weil er alles [...] in Quadrate stopfen mußte“ (394) als Begründung für den Mord an Pius.

Diese Doppelgängerstruktur Pius/Sixtus erfährt eine weitere Verzerrung, da man auch Santopadre hinzuziehen kann. Wie ich im Abschnitt über den Erzähldiskurs bereits ausgeführt habe, kann man die Erzählinstanz als eine aufgesplitterte lesen: einerseits Santopadre als Generator, andererseits Pius als ausführendes Organ der Erzählung. Zudem ist Santopadre ein Synonym für den Papst. Zwischen Santopadre und Pius/Sixtus gibt es jedoch keine äußerlichen Gemeinsamkeiten. Der charakteristische lange Nagel am kleinen Finger, der Santopadre auszeichnet, ist auch auf einem Foto Franzobels zu finden.¹³²

¹³⁰ Der Schriftzug S.P.Q.R. bedeutet *Senatus Populusque Romanus* und ist in Rom an allen öffentlichen Einrichtungen zu finden. Das 14. Kapitel beginnt mit „SPQR. Rom.“ (291)

¹³¹ Vgl. den Eintrag von Helmut Feld: SIXTUS V. In: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*. Begründet u. hg. v. Friedrich Wilhelm Bautz; Fortgeführt von Traugott Bautz. Band 10. –Herzberg: Bautz 1994, Sp. 599-609.

¹³² Dieser Umstand bewegt Freinschlag zum Vorschlag einer möglichen Lesart, in der der Autor, also Franzobel selbst, der am Schluss hingestreckte Mann ist. Vgl. Freinschlag: *Kynisch-komische Chaosmologie*, S. 76ff.
Vgl. dazu das entsprechende Foto in Franzobel: *Die Krautflut*. Erzählung. Mit einem Nachwort von Thomas Eder. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995 (edition suhrkamp.1987.Neue Folge.987), S. 3.

Das Doppelgänger-Phänomen löst die starren Grenzen von subjektiver Individualität im Sinne der grotesken Ordnungsliquidation und zugunsten einer grotesken Unentscheidbarkeitsstruktur auf.

„Name und Subjekt sind eine (einzige) kulturelle Institution. Als solche werden sie zum Gegenstand grotesker Dekomposition, die sich exemplarisch im für die Renaissance typischen Bilden von Anagrammen und im romantischen Motiv des Doppelgängers zeigt: Die Dekomposition des Namens und die Dekomposition der Individualität sind Mittel zur Liquidation der Subjektivität.“¹³³ Pius und Sixtus sind nur die prominentesten Doppelgänger im Roman, denn es gibt noch weitere: die Brüder Giselher Attila und Quasimodo Leopold empfinden einander als Doppelgänger.

Beide sahen in ihrem Gegenüber ihre eigene Parodie, angeekelt stachen sie mit Gabeln nach den in ihrem Gulasch schwimmenden Semmelbötchen, die es wie den Bruder aufzuspießen galt [...]. (117)

Quasimodo Leopold sah seinen jüngeren Bruder verwundert an. Die große Glatze, die aussah, als ob von unten ein großes Knie durch den Kopf tauchte, der Haarkranz rundherum, die buschigen Augenbrauen, das ganze Massive an ihm dran und in ihm drinnen, das alles war wie nach Quasimodos Ebenbild gemacht. Wie Zwillinge sahen sie [...] aus. (161)

Zudem wird das Motiv der Doppelung von Quasimodo auch angesprochen. Er erzählt Roland die Geschichte eines misstrauischen Deutschen, der sich zur Sicherheit alles doppelt anschafft und alles doppelt erledigt (125), wozu sich Roland nur denkt: „Und was wollte er mit diesem Verdoppelten? Meinte er sich damit am Ende selbst? Sich und Attila?“ (125)

Weiters gibt es eine Anzahl an Figuren, die immer zu zweit auftreten und austauschbar wirken: Aurelia und Zita, die Prostituierten Bettina und Martina sowie die Sanitäter Toselli und Fuentes.¹³⁴ Auch in der Erzählstruktur lässt sich eine Doublierung von Handlungsmustern feststellen: wie Zdenko, der sich vom Kirchturm in Rom stürzt, wird

¹³³ Fuß: *Das Groteske*, S. 176f.

¹³⁴ Freinschlag hat bereits darauf hingewiesen, dass auch eine gewisse Austauschbarkeit oder Verwechselbarkeit bei Personen besteht, die nicht zu zweit auftreten, wie bei der Bussi-Bussi-Frau und Laura Cornetti. Vgl. Freinschlag, *Kynisch-komische Chaosmologie*, S. 80. Die beiden Sanitäter Toselli und Fuentes, die immer in dieser Reihenfolge auftreten, werden bereits im ersten Unterkapitel des Romans „Toselli und Fuentes, Vorspann“ genannt. Eine Hauptrolle spielen sie jedoch keineswegs, sondern verkörpern für mich das Prinzip von Zufall und Unwahrscheinlichkeit, da sie immer dann zur Stelle, wenn es Tote oder Verwundete gibt, als wären sie die einzigen Sanitäter, die von der Narration bereitgestellt werden können. Sie werden auch von Baruch Weinzwang und Anna Wurznbacher in ihren Visionen gesehen, sind aber weder durch spezifisches Aussehen noch durch Spleens noch sprechende Namen charakterisiert. Im Interview mit Notburga Leeb kann man nachlesen, dass Franzobel oft kleine Geschichten zu Namen erfindet, die er irgendwo hört oder liest. (Vgl. Leeb: *Aspekte der Dialogizität*, S. 116.) Eine Suche in GOOGLE verzeichnet unter „Toselli & Fuentes“ übrigens eine argentinische Immobilienfirma.

auch Lorenz Wurznbacher einen Sprung vom Kirchturm unternehmen. Gemeinsam ist einigen Figuren auch die Erfahrung von Missbrauch (der sexuelle Missbrauch von Ministranten setzt sich weiter fort).

3.2 Ekel

Ein Topos grotesker Literatur ist das bewusste Einsetzen von Ekel evozierenden Bildern. Im Roman fallen vor allem die Ekel evozierenden oder Ekel beschreibenden Bilder auf. Bereits die Schilderungen der grotesken Körper können Ekel hervorrufen. Offene, verwundete, verfallende, kranke und sterbliche Körper rufen heftige Abwehrreaktionen hervor. Winfried Menninghaus beschreibt den Ekel als einen „Alarm- und Ausnahmezustand, eine akute Krise der Selbstbehauptung gegen eine unassimilierte Andersheit, ein Krampf und Kampf, in dem es buchstäblich um Sein oder Nicht-Sein geht.“¹³⁵ In dieser *unassimilierten Andersheit* kann man auch ein Strukturmerkmal des Grotesken erkennen: Überschreitungen von Normen, die in einer Verstörung, einer Verkehrung des Magens gipfeln. Neben dem Erbrechen dient das Lachen oft als Abwehrreaktion vor dem Ekel. Menninghaus verweist auf die „enge Korrelation von Ekel und Lachen“: „Die plötzliche Entladung einer Spannung leistet im Lachen wie im Erbrechen eine Verwindung des Ekels [...]. Andererseits ähnelt das *Verlachen*, als Akt des Ausschließens, an sich selbst dem Verwerfen, dem Erbrechen aus Ekel.“¹³⁶ Das ambivalente Nebeneinander von Grauen und Lachen ist auch ein wesentliches Merkmal des Grotesken. In *Scala Santa* ist Ekel in zweifacher Hinsicht präsent: einerseits in Schilderungen von Körpern, Gerüchen und Obszönitäten, die beim Rezipienten Ekel evozieren können oder zumindest ekelhafte Handlungen oder Figuren beschreiben. Andererseits empfinden auch die Romanfiguren Ekel vor ihrem Treiben, vor anderen und vor sich selbst. Franzobel selbst empfindet eine „gewisse Grundsympathie, aber auch ein[en] Ekel“¹³⁷ für jede Figur.

¹³⁵ Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. –Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 7.

¹³⁶ *Ibid.*, S. 20.

¹³⁷ Weywoda / Bacher: *Interview Franzobel*, Quelle:
<http://www.wellbuilt.net/literatur/doc/franzinter.html>

Ekelempfinden der Figuren

„Das elementare Muster des Ekels ist die Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt wird.“¹³⁸ Eine solche ungewollte Nähe erfahren in *Scala Santa* in erster Linie die missbrauchten Figuren. Durch die Erfahrung des Missbrauchs ist Sexualität für sie mit Ekel verbunden. Die von Onkel Ambros vergewaltigte Gudrun beichtet ihrem Tagebuch die Geschehnisse auf der Toilette:

[D]u dehnt die Zeit. Die längste meines Lebens. Es packt mich an den Haaren, schlägt mir ins Gesicht. Es schnalzt. [...] Er, das ist das nächste Dia. Er bei mir. Zerfetzt die Bluse. Mich. Seine Hände. Gleiten über meinen Rücken. [...] Er klammert sich. Leckt mein Gesicht. Sein Geruch. Nach Schweiß. Auch Alkohol. Fast übergebe ich mich. Ekelhaft. Ich wimmere, wimmere ekelhaft. Pfui Teufel. [...] Seine Finger, nächstes Dia, gehen auf Entdeckungsreise, graben sich ins Fleisch, klammern sich fest. [...] Ekel schüttelt mich [...] Vor und zurück. Dia für Dia. [...] Da ist der Atem wieder und stinkt mir Brechreiz ins Gesicht. [...] Ich breche. Schlage mit dem Kopf gegen den Boden. Alles rauszuhämmern, alles raus aus mir (103f.)

Diese Erfahrung einer „nicht gewollten Nähe“ verarbeitet Gudrun in ihrem *Diarium* sprachlich mit Distanz erzeugenden Mitteln: einer *Dia*-Vorführung. Ekel empfand sie aber schon kurz vor ihrer Vergewaltigung, beim Leichenschmaus:

Alle mampften. Erschienen ihr nur gierig, klein und dumm. Verrottet richtig. [...] Verloren war sie. Abschaum. Dreck. Ein Ekel stieß in ihr auf. Wut und Ohnmacht wie bei einem körperlichen Schmerz. Ein Widerwille gegen dieses ganze Leben. Eine Nichtigkeitkeitsidee. Eine Ahnung von Vergänglichkeit, von Untergang. (90)

Die Erinnerungen der Polizistin Gundula Kruppl an das „Schädlwaschen“ in ihrer Kindheit beschreiben eine Foltermethode, die wesentlich über Ekel funktioniert. Immer wenn Gundula ihrer Mutter Rudolfine bei einem Liebesabenteuer im Weg stand, wurde die Tochter bestraft und „im Klo getauft“:

Immer wenn sie den Männern sagte, die Mutter hätte Pssstpsstpsst, worauf sogar die Angetrunkensten davonstürzten, wurde ihr kleiner Mädchenkopf in den stinkenden, mit Schamhaar belegten Keramikkranz getaucht. [...] Dabei ekelte sich Rudolfine vermutlich mehr als Gundula, die das Ritual gewohnt war. Was war auch viel dabei? Hinein den Kopf, und runterlassen, fertig. (166f.)

Zusätzlich musste Gundula bei Künstlerfesten ihrer Mutter mit dabei sein, bei denen sie offensichtlich zu sexuellen Spielen missbraucht wurde:

Ulflein, die ganzen Aktionisten, hatten sich betrunken, vom Tisch geschifft, auf die fetten, gleichfalls besoffenen Frauen gepischt, und alles, was sonst nichts im Mund hatte, hatte sich

¹³⁸ Menninghaus: *Ekel*, S. 7.

zugekifft, Spiele wurden dann gespielt, Dechiffrierungen, auch mit der kleinen Gundula, das waren Akte, Aktionen der Befreiung waren das, aber für die kleine Gundula war es ein Gefängnis, ein Ekel, der ihr nun das Feld ihrer Körperbestellung versäuerte, sie einengte wie die Zahnritze eine Rindfleischfaser. (246)

Diese Kindheitserlebnisse erklären Gundulas Ekel vor Sexualität und ihre Ablehnung gegenüber Werner, ihrem Lebensgefährten. Zudem erklären der Ekel und die Traumatisierung auch die Ursache von Gundulas empfindlicher Haut:

Weil die Mutter zeit ihres Fifi-Lebens herumgehurt hatte, und sich von jedem in den das barocke Österreich aufleben lassenden Knoten ihres Körpers stechen ließ, ekelte der aufgeklärten Tochter vor dem Übermaß an Fleisch, bekam sie Ausschläge, Allergien. Auch jetzt [...] kratzte sie sich gerötete Stellen an ihrer Hand. (185)

Auch Pepi empfindet beim bloßen Gedanken an Geschlechtsverkehr mit ihrem Vater Ekel und übergibt sich:

Der Vater fiel ihr ein. Da ekelte sie sich besonders. Den Vater wollte sie nicht in sich haben, erst recht den Ekel nicht. Aber da war es bereits zu spät. Der Ekel siegte. Der Magen unterlag. Alles Gulasch kam zurück [...]. (50)

Ministranten ekeln sich vor Bischof Finocci, von dem sie missbraucht werden (vgl. 69). Die Brüder Giselher Attila und Quasimodo Leopold ekeln sich voreinander, und somit vor sich selbst, da sie im Gegenüber ihre eigene Parodie erkennen (vgl. 117). Hugo Wurznbacher ekelt es zwar vor Aurelia und Zita, was ihn aber nicht daran hindert, es mit ihnen zu treiben (vgl. 37). Zdenko Faulhaber treibt sein Selbstekel sogar bis zum Selbstmordversuch.

[...]wie lange er seine Unterhose nicht mehr gewechselt hatte, den resoluten daraus resultierenden Geruch. Gut, daß niemand daran schlecken musste. Auch die moosige Fäulnis, die in seinen Turnschuhen gedieh, stand vor ihm wie eine Säule. Angeekelt griff er sich an die Nase, drückte beiläufig daran und stellte fest, daß die Talgdrüsen fleißig gewesen waren, und ihren Zehent abgegeben hatten, sogar die Ohren waren voller Schmalz, die Fingernägel schwarz vor Dreck. Ekelhaft. Es grauste ihm vor ihm selbst, als wäre er ein anderer. Sein Geist wollte woanders sein, wollte mit diesem Körper, der nach Fäulnis aus dem Magen roch, nach Hunger, nichts zu tun haben. (351)

Sekrete, Körpersäfte, Fäulnis und Gestank erfüllen hier nicht nur das Konzept des grotesken Körpers, sondern lösen in der Figur eine gegen das eigene Selbst gerichtete Abneigung und eine autoaggressive Handlung aus. Nebenbei bemerkt zeigt sich auch hier die Andeutung des Motivs einer multiplen Persönlichkeit, indem der Selbstekel zu einer Selbstentfremdung führt.

Ein besonderer Fall sind die masochistischen Träume von Baruch Weinzwang. Weinzwang, der als Figur durch das Attribut des Zitterns codiert ist, gefällt alles, was ihn zittern lässt (vgl. 114). Schmerzen sieht er als Mittel der Erleuchtung:

Der Schmerz steigert die seelische Tätigkeit ins Unermeßliche, kippt, so daß ich jodle, Engel sehe, Transzendenz. Jedes Licht schmilzt zur Wonne einer Daseinsgloriole. Alle Schmerzen sind ein Niemand, eine Lichtung, sägen nieder, geben frei. Schmerzen sind ein falsches Dafürhalten, ein verfehlender Vergleich. Türkischer Honig. (112)

Direkt daran schließt auch die Beschreibung einer Vision an, in der Weinzwang (ähnlich wie die sterbende Anna Wurznbacher danach) Schlüsselszenen und -figuren des Romans erkennt, sie aber nicht deuten kann. Der Schmerz wird durch Foltermethoden erreicht, die Weinzwang in aller Ausführlichkeit schildert. Unter anderem beinhalten diese Vorstellungen, dass er mit Fäkalien eines vor ihm zu Tode Gefolterten abgefüllt wird, weiters mit mehrfachen Knochenbrüchen auf ein Rad gespannt wird, auf dem man ihn vermodern lässt, bis ihn die Vögel fressen (vgl. 114-116).

3.3 Gewalt

Die Darstellung exzessiver Gewaltszenen ist eine Konstante in *Scala Santa*. Eine Großzahl an Figuren wird Opfer von Aggressionen und sinnloser Gewalt, wie etwa Ferdinand Ferk, der von Hausmeister Stangl für einen Mörder gehalten und umgebracht wird; oder Valentina Buschenpelz, die von Zdenko ermordet wird, da er an ihr Sparbuch möchte, das sie allerdings nur erfunden hatte. Auch Roland, die Gablfrühstück und Roberto Benvenuti werden in Rom zu Opfern des Amok laufenden Wurznbacher. Der Text präsentiert eine breite Palette möglicher Gewaltäußerungen, die von bereits erwähnter Autoaggression (Zdenko) und Masochismus (Weinzwang) über kaltblütig ausgeführte Morde bis zum Amoklauf (Wurznbacher) reicht. Anfang und Ende der Binnenhandlung werden durch Morde markiert.

Was im Roman aber auffällt, ist, dass viele der Opfer zu jenen Figuren gehören, die nicht als hässlich, in manchen Fällen sogar als schön beschrieben werden. In erster Linie möchte ich die „Auslöschung“ der schönen Körper thematisieren. Zu ihnen gehören die Kinder Pepi, Franz und Lorenz Wurznbacher, Anna und Ferdl Hasentütl sowie die jugendliche Gudrun. Alle Kinder, inklusive die Ministranten (z.B. Bodo Keuschnigg), werden Opfer sexuellen Missbrauchs durch Erwachsene. Anna Hasentütls Leiche wird verstümmelt aufgefunden (vgl. 230). Auch Gundula Krumpf erscheint trotz

ihrer aufgerissenen Haut als schön (vgl. 369). Zudem lässt sich ihr Äußeres, mit dem sie selbst unzufrieden ist, als Ergebnis psychosomatischer Reaktionen deuten.

Gundula sah in den Spiegel, war entsetzt. [...] Schrecklich ihre Hände, die gerissen, offen und gehäutet waren. Eine Zurschaustellung ihres eigenen zerfetzten Wundwesens. [...] Die zarte, etwas lange Nase, die unverschämten runden Lippen, der durchtrainierte Körper, war das sie? Dabei hatte sie stets als schön gegolten, hatte immer Verehrer hinter sich. (163f.)

Die Ursachen von Gundulas innerem „Wundwesen“ fanden im Kapitel über Ekel bereits Erwähnung. Ihr Ausschlag ist das „Zutagetreten ihrer Aggression. Sie hatte sich zerkratzt. Das Exzem half ihr, Grenzen zu setzen, Egoistisches zu tun.“ (370) Anna Wurznbacher wird in Kontrastierung zu ihrem groben Ehemann Hugo als eine ganz „andere Gattung Mensch“ (31) beschrieben. Sie hat helle Haut, Sommersprossen und helle, rote Haare. Als Hugo Wurznbacher seine tote Frau betrachtet, erkennt er ihre Schönheit: „Eine schöne Frau. Florence Nightingale im Wesen“ (193). Ihren Leichnam zerkleinert er, bis er „wie ein Bild aus einem Anatomieatlas“ (194) aussieht und faschirt ihn ins Klo, nur den Schädel hebt er auf, auf den er noch masturbiert. Dabei ist er sich selbst keiner Schuld bewusst, sondern sucht die Verantwortung für die Ermordung noch bei der Toten:

Er hatte sie ausgelöscht, hatte seine Frau beseitigt, und zwar nicht irgendwie, nein, wie Scheiße weggespült. Hatte er sie vielleicht umbringen wollen? Aber überhaupt nicht. Sie selbst hatte ihre Backe hergehalten, ihn gebeten, hinzuschlagen, ja, gefrotzelt hatte sie ihn. Bedeuteten diese Backen nicht, schlag zu, oder bist du vielleicht kein Mann? Wußte sie nichts von seiner Glut? Wer konnte denn auch ahnen, daß sie die Situation gleich ausnützte, starb, das Luder. Eben eine Semmelrath, ganz wie ihre Mutter. Eine Laura Cornetti wäre auch nicht gleich gestorben. (195)

Die drei Wurznbacher-Kinder werden von Pius quasi aus der Geschichte „geschmissen“ (vgl. 281). Über Ferdl Hasentütls weiteres Schicksal erfährt man gar nichts. Festzuhalten ist, dass die in *Scala Santa* ausgeübte Gewalt dazu tendiert, schön oder sympathisch gezeichnete Figuren zu eliminieren, bzw. sie aus dem Roman zu drängen. Dies kann in der vollständigen Liquidierung einer Figur (Anna Wurznbacher) durch eine andere Figur, in der Liquidierung von Figuren (Wurznbacher-Kinder) durch den Erzähler, oder in der Umkehrung, die aus Opfern Täter macht, geschehen. Als Beispiel sei nur Lorenz genannt, der als Erwachsener selbst zum Täter wird und Ministranten missbraucht, nachdem er in seiner Kindheit Opfer sexueller Übergriffe war.

3.4 Welterklärungsmodelle: Berechnen des Unberechenbaren

Die Spleens und Verrücktheiten der Figuren, ihre Ängste und Wahnvorstellungen sind wesentliche Motive für ihr Handeln und somit für die Handlungsentfaltung des Romans. Jene Spleens, die in Zusammenhang mit Mathematik und Zeit stehen, sollen in diesem Kapitel genauer betrachtet werden.¹³⁹ Eng damit verwoben sind weitere Welterklärungsmodelle und Verschwörungstheorien: das „Himbeerdenken“, dessen Sinnlichkeit den mathematischen Spleens gegenübersteht und dessen Projektionsfläche die Bussi-Bussi-Frau ist; Geheimbünde und Bruderschaften sowie die rekurrierende Bezugnahme einiger Figuren auf den Fall „Mayerling“.

Ein Eingehen auf diese Inhalte lohnt auch deshalb, da sie vom Erzähler als relevant ausgewiesen werden. Das eigentliche Interesse der Steinfiguren gilt nicht nur Onkel Ambros, sondern in besonderem Maße auch Santopadre, dem Himbeerdenken und der Bussi-Bussi-Frau. Pius kündigt „die Geschichte einer Liebe und die Chronik vom nicht stattfindenden Glück, von der Vergeblichkeit“ an. „Aber weil schon einmal ihr Onkel klopft, ist es auch eine Geschichte von der Mathematik und vom Ende aller Zeit. Eine Geschichte vom Himbeerdenken und vom Krümmfaktor, von Lotteriegewinnen, Geheimbündlern, Städtetausch und vom Ministerium für anhaltende Lärmbelästigung.“ (13) Diese Inhalte greifen ineinander und lassen sich nur unter gegenseitiger Bezugnahme analysieren.

Apokalypse und Zeit

Zitate, wie *Scala Santa* sei eine „Offenbarung apokalyptischen Ausmaßes“¹⁴⁰ oder eine „Kriminalgeschichte mit verschlüsselter apokalyptischer Botschaft“¹⁴¹, belegen die klare Assoziierung des Romans mit Apokalypsenliteratur. Die zahlreichen Anspielungen auf das Jüngste Gericht oder ein mögliches plötzliches Anhalten oder

¹³⁹ Zu den mathematischen Spleens zählen: Statistik und Gedanken über Zufall bei Onkel Ambros, Wahrscheinlichkeitsrechnung beim kleinen Joschi, das „Quadratdenken“ Ponstingl-Ribisls, sowie das Lottosystem Körberls. Zu jenen in Zusammenhang mit Zeit gehören: die Vorstellungen der Anfangsjäger, die Vorstellungen von Onkel Ambros bezüglich dem Ende der Zeit, sowie der auf ein Weltende ausgerichteter Glaube Aurelias und Zitas. Der mathematisch wirkende Begriff des „Krümmfaktors“, der auf den Grad Rolands Körperkrümmung, wenn dieser zornig ist, anspielt, wird hier nicht berücksichtigt.

¹⁴⁰ Heimlich: *Franzobel: Ein Autor ohne Allüren*, Quelle: <http://www.sandammeer.at/portraits/franzobel.htm>

¹⁴¹ Lacko Vidulić, Svjetlan: Die alltägliche Perversion. Das Motiv der sexuellen Paraphilie in Texten der österreichischen Literatur. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 9(2000), S. 107-140, S. 136.

Umkehren der Zeit in *Scala Santa* motivieren eine genaue Untersuchung dieser Motive und ihrer Bedeutung für die Gesamtinterpretation des Romans als grotesken Text.

Das Sujet des Jüngsten Gerichts stellt eine Vermischung von Irdischem, Überirdischem und Unterirdischem dar und eignet sich daher besonders für die groteske Darstellungsweise.¹⁴² Auf den grotesken Gehalt von Apokalypsendarstellung geht besonders Kayser ein, der das Wesen des Grotesken als „entfremdete Welt“ bezeichnet:

Wer bewirkt die Entfremdung der Welt, wer kündigt sich in der bedrohlichen Hintergründigkeit an? Wir erreichen erst jetzt die letzte Tiefe des Grauens vor der verwandelten Welt. Denn diese Fragen bleiben ohne Antwort. Dem ‚Abgrund‘ entsteigen die Tiere der Apokalypse, Dämonen brechen in den Alltag. Sobald wir die Mächte benennen und ihnen eine Stelle in der kosmischen Ordnung anweisen könnten, verlöre das Groteske an seinem Wesen. [...] Was einbricht, bleibt unfassbar, undeutbar, impersonal.¹⁴³

Zeit wird im Roman nicht nur durch die „Anfangsjäger“ explizit thematisiert, sondern auch durch das Schicksal Enrico Santopadres, der in den Tagen der Gregorianischen Kalenderreform in ein Zeitloch geplumpst ist und seither jenen zehn Tagen hinterher ist (vgl. 112). Zeit und Apokalypse hängen eng zusammen: Jede Vorstellung einer Apokalypse thematisiert das Ende einer Zeit. Im Glauben einer der Steinfiguren, das Klopfen wäre schon das Beben aus der Johannes-Offenbarung, ist das Motiv der Apokalypse von der ersten Romanseite an präsent.¹⁴⁴ Die Themenbereiche mancher Figuren lassen sich ebenfalls mit dem Motivinventar der Apokalyptik in Verbindung bringen: es sind dies das Zittern, bzw. Beben Baruch Weinzwangs sowie dessen prophetische Vision, die Teufelsgestalt Hugo Wurznbachers, die endzeitlichen Erwartungen Aurelias und Zitas sowie die jeweiligen Überlegungen von Ambros, Sixtus und Quasimodo Leopold, das Ende der Zeit betreffend. Auch die zeitliche Positionierung der Romanhandlung „kurz vor 2000“ (311) und das Erscheinen des Romans im Millenniumsjahr 2000 legen die Annahme nahe, dass es Franzobel auch um ein Spiel mit der Textgattung Apokalypse geht. Dass dieses „Ende aller Zeit“ (13) in der Diegese nahe ist, lässt sich aus Pius’ Worten schließen:

Alles drängt sich, stürzt dem Ende zu, in Endes Zeichen steht die Welt. Rita Endres singt den Schlager *Einmal muß ein Schluß auch sein*. Viel herumgeendelt wird, die Pendel schlagen aus in ihre Spitzen, wollen endlich einen Schluß, den Überschlag. Finale kreischt man und genug, es reicht, es endelt, pendelt aus, macht Purzelbaum. Da war es wieder, dieses Brausen in der Welt [...] Dann reicht oft einer, so ein Freak, fix die Idee in seinen

¹⁴² Vgl. Fuß: *Das Groteske*, S. 37. Fuß bezieht sich auf Fischart, der in seinem Werk *‚Affentheuerlich Naupengeheuerliche Geschichtsklitterung‘* auch religiöse Kunst als Quelle des Grotesken nennt.

¹⁴³ Kayser: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, S. 137.

¹⁴⁴ Das Zeichen des Türklopfens, an dem die Steinfiguren die Ankunft des Jüngsten Gerichts zu erkennen glauben, bezieht sich auf die Stelle: „Ich stehe vor der Tür und klopfe an.“ Offenbarung 3,20.

Kopf geschraubt, der alles zum Überlaufen bringt. Einer reicht schon aus, Jüngstes Gericht im Mund, den kleinen Stups zu geben, der aus der Unbeweglichkeit, der viereckigen Starrheit den kleinen Schiefer zieht, der alles noch zusammen hält, bevor es fällt, erbebt, runterdonnert mit Karacho, einstürzt, hin ist, tot.

Ein anderer, bis oben hin mit Bosheit voll, mit Ungerechtigkeit, der das Pendel justament Richtung Inferno drückt, bis aus den Zipfeln des Universums die Enden ausgetrieben sind wie ein überdehntes Gummiband, es aus den Zipfeln aller Existenz ein Schnüren macht, ein Dehnen und, bevor zum Denken etwas bleibt, in ungeheurer, das Licht potenzierender Geschwindigkeit, das ganze Universum in uns niederbrennt, daß ungeheure Hitzeschübe, Drücke in uns stehen, Jahrtausende Vergangenheit wie Blitze uns durchzucken, alles mehr und mehr uns drängt, wir platt wie Kreise erst, dann mit Segmenten zugeschüttet sind, mit Reißverschluß, bis dass sich alles deckt, das Böse Gutes ist – und umgekehrt, die Nippel ineinandergreifen, das Frische ein Verdautes ist, das Häßliche ein Schönes, bis alles alles ist und daher alles nichts, die ganze Welt, alles, was wir noch denken können, ausgelöscht. (279f.)

Diese apokalyptische Vorstellung beinhaltet einmal mehr groteske Prinzipien: das Prinzip der Verkehrung, das Böses und Gutes, Hässliches und Schönes, Frisches und Verdautes umkehrt und schließlich deckungsgleich macht. Dieser apokalyptische „Reißverschluß“, die „Nippel [die] ineinandergreifen“, bevor alles ausgelöscht ist, findet schließlich auch auf Diskurs-Ebene seine sprachliche Realisierung, und zwar in der Montagetechnik im letzten Kapitel des Romans. Bereits an früherer Stelle im Roman wurde das Prinzip des Reißverschlusses eingeführt, nämlich bei der „Zipp-Sprache“, die das Stimmengewirr der einzelnen Figuren beim Leichenschmaus wiedergibt.

Exkurs: Der apokalyptische Reißverschluss auf Ebene des Diskurses

Ich möchte nun versuchen, das, was ich den „apokalyptischen Reißverschluss“ nenne, auf Ebene des Diskurses und seiner sprachlichen Gestaltung nachzuweisen.

Das letzte Kapitel (*VI Pius, 16 Die große Gleiche*) ist von einer Montage geprägt, die auch sprachlich explizit auf eine filmische Darstellungsweise Bezug nimmt.¹⁴⁵ Darunter fallen Bemerkungen des Erzählers wie „schwenken wir nun hinauf“ (374) und „Blenden wir nun wieder zurück“ (376). Sätze wie „So lassen wir ihn noch eine Weile stehen und sehen in der Zwischenzeit, bevor er wieder zu sich kommt [...]“ (378) oder „Wir kommen gleich nochmals hier heraus, wollen aber zuvor noch ein Paar Sätze weiter in den Hutwelkerschen Gedanken graben [...]“ (379) fördern nicht nur die Darstellung von zeitlicher Simultanität der nacheinander geschilderten Abläufe, sondern auch den Eindruck, Pius würde unmittelbares Geschehen schildern. Rahmenhandlung und

¹⁴⁵ Auch das allererste Kapitel verweist in seinem Titel „*Toselli und Fuentes, Vorspann*“ bereits auf eine filmische Darstellungsweise.

Binnenhandlung würden sich demnach gleichzeitig abspielen. Dies ist aber nur ein Eindruck, denn – wie ich bereits im Kapitel über die Zeitstruktur gezeigt habe – lassen sich die beiden Zeitpunkte des Erzählens (also die beiden Rahmenhandlungen) problemlos durch „wochenlanges Schweigen“ voneinander trennen, während die Binnenhandlung ein zeitliches Kontinuum von einer Woche darstellt.

Ein weiterer Hinweis, dass Binnen- und Rahmenhandlung nicht gleichzeitig ablaufen, ist die durchgehende Schilderung der Binnenhandlung im Präteritum. Sätze im Präsens (wie die oben zitierten) sind Kommentare des Erzählers und reflektieren sein Erzählen, das in der Gegenwart der Rahmenhandlung positioniert ist.

Die Montagetechnik des letzten Kapitels wird auf den letzten Romanseiten zu ihrem Höhepunkt gebracht. Der endgültige Showdown findet auf den 28 Stufen der Scala Santa statt, auf denen der Kommissar Sixtus Ponstingl-Ribisl dem Mörder Ambros Semmelrath hinterher kniet und auf diese Weise zufällig sein Geständnis geliefert, aber auch tiefere Ahnungen einer „unergründlichen Macht“ bekommt. Auf jeder Stufe werden bis zu vier verschiedene Einstellungen verzippt: 1) kursiv gesetzte Gebetspassagen, 2) im Präsens geschilderte Sexszenen, die jeweils eine andere Stellung schildern, 3) Aktionen von Romanfiguren sowie 4) Ponstingl-Ribisls Gedanken.

Vierte Stufe. Die Knie der Liebenden werden gewinkelt. *Um der Schande willen, die Du tragen musstest, indem Du wie ein Verbrecher durch die Straßen Jerusalems geführt wurdest, erbarme Dich meiner.* Briefträger Körberl, abseits vom Zittern, entfernt von der Meute, zwickte seine Elefant in den monströsen Hintern, gab ihr einen Kuß, versprach ihr etwas von einem neuen, todsicheren Lottosystem. (387)

Durch die Montage knapper Passagen entsteht der Eindruck eines Gedrängt-Seins, eines Reißverschlusses. Das Motiv der rückwärts laufenden Zeit, das einer grotesken Inversion entspräche, lässt sich in der Reißverschluss-Szene des Schlusses nicht stringent nachweisen. Angedeutet wird sie aber immerhin: „36. Sie sitzt ihm im Gesicht, er leckt sie, kriecht zurück, wird wieder Kind“ (393). Weiters trägt die frappante Ähnlichkeit der Schluss-Szene mit dem Beginn (ein Mord vor Ziegelböcks Fotohandlung) zur Wirkung einer rückwärts laufenden Zeit bei. In jedem Fall zeigt sich in dieser Wiederholung einer Handlung jene „große Gleiche“, die die Kapitelüberschrift ankündigt.¹⁴⁶ Die „große Gleiche“ ist auch als apokalyptischer Zustand zu verstehen: die Auslöschung der Welt passiert in Pius' Vorstellung der Apokalypse durch eine mittels dem „Reißverschluss“ herbeigeführte

¹⁴⁶ Über weitere Bedeutungen, die der Begriff „große Gleiche“ im Roman abdeckt vgl. Freinschlag: *Kynisch-komische Chaosmologie*, S. 108f.

Deckungsgleichheit von vormalig dichotomen Ordnungsstrukturen. „[...] mit Reißverschluß, bis dass sich alles deckt, das Böse Gutes ist – und umgekehrt, die Nippel ineinandergreifen, das Frische ein Verdautes ist, das Häßliche ein Schönes, bis alles alles ist und daher alles nichts, die ganze Welt, alles, was wir noch denken können, ausgelöscht“ (279f.). Pius' Tod lässt sich auch als konsequente Fortsetzung dieser Auslöschung lesen. Der Tod ist bekanntlich der große *Gleichmacher* und in „Die große Gleiche“ trifft er die Erzählinstanz Pius, der zu einer erzählten Figur degradiert wird. „Die große Gleiche“ betrifft somit auch das Gleichmachen von Binnen- und Rahmenhandlung, worauf ich bereits hingewiesen habe. Der Tod des Erzählers birgt auch eine kokette Anspielung auf die postmoderne Literaturästhetik, die die Auslöschung des Autors und der großen Erzählung verkündet.

Wahrscheinlichkeit und Statistik versus Zufall und Chaos

An die Zeit- bzw. Apokalypsenthematik gekoppelt sind die Versuche einzelner Figuren, mithilfe ihrer Spleens Ordnung zu simulieren. Das Hauptgewicht liegt dabei auf einer Pseudo-Mathematisierung und Berechenbarkeit der (diegetischen) Welt. Franzobel bedient sich mathematischer Themenbereiche, die über den Spleen einer Figur Eingang in die Handlung finden, aber – wie auch der apokalyptische „Reißverschluss“ – für die Ebene des Diskurses von Bedeutung sind.

„Chaos“ wird von Onkel Ambros mit statistischem Ungleichgewicht und mit dem Jüngsten Gericht in Verbindung gebracht:

Die Welt mußte im Gleichgewicht bleiben. Der schlimmste Feind des Menschen war das Chaos. Die Liebenden, Fanatiker. (340)

Es war nach Ambros Semmelraths Dafürhalten unbedingt notwendig, daß die statistischen Ordnungszahlen eingehalten wurden, weil sonst alles aus dem Richtigen ins Falsche und damit ins Chaos fiel. Weil sonst, wenn zu viele Ordnungszahlen überschritten würden, der Jüngste Tag anbräche, der höchste aller Statistiker die Zeit anhielte, sie segnete, und das Universum wieder ineinanderdrückte. Was dann passierte, wäre schrecklich, grauenhaft. Die Zeit würde rückwärts gehen. Die Menschen würden, wußte Ambros, aus ihren Gräbern ausgegraben werden und im Totenbett erwachen. Was ihnen heute das Alter war, wäre ihnen dann die Jugend. Auch die Verdauung würde andersrum funktionieren, der Geschlechtsverkehr. Frisöre würden Haare auf den Kopf schneiden, Zahnärzte Plomben rausbrechen, Verkäufer rauben. Alles ginge verkehrt herum. Und am Ende dieses negativen Lebens würde man die geschrumpften Menschen wieder in ihre Mütter stopfen, in denen sie sich dann zersetzen. Die Menschen würden wieder Affen werden, Saurier würden die Welt regieren. Einzeller, Amöben. Am Ende wäre wieder alles nichts. [...] Doch so weit durfte es nicht kommen. Immer, war Ambros überzeugt, hatte es welche wie ihn gegeben, die auf die Statistik achteten. Zusahen, daß nicht zu viele Werte überschritten wurden, die Zahlen sich erfüllten. [...] Mit Ordnungen ließ sich nicht diskutieren. Wenn man auserwählt war, hatte man sich zu fügen, spielte es keine Rolle, was man selbst dabei empfand. [...] Man war gesandt. Und Ambros tat, froh, daß die Gesellschaft ihn noch gewähren ließ. Aber wer kam

denn schon auf die Statistik als Motiv? Wem fiel schon ein, daß sie es war, die ihn bewogen hatte, die Gudrun zu vergewaltigen, die kleine Anna Hasentütl umzubringen? Weil es die Zahlen gefordert hatten, weil es notwendig gewesen war für das Gleichgewicht der Welt. (341f.)

Wie in Pius' Vorstellung vom Jüngsten Gericht, finden sich auch hier Verkehrungen, diesmal auf zeitliche Abläufe bezogen. Chaos birgt die Gefahr des Endes der Zeit. Gott sieht er als „de[n] höchste[n] Statistiker“, als ordnungsstiftendes Prinzip, dem er den Zufall entgegensetzt:

Zufall, darauf sprang er an. Der Zufall war der Teufel, die Versuchung, das negative Prinzip. Gott war Ordnung. Gott war zu errechnen. Gott war kein Rest, nichts Lustiges. Gott, das war der Ernst. (204f.)

Der *Teufel Zufall* wird besonders durch Hugo Wurznbacher verkörpert, der in seinen Handlungen unberechenbar ist, wovon der Tod von sechs Figuren (inklusive von ihm selbst) zeugt. Das Motiv der Unberechenbarkeit findet sich auch im Lottosystem Körperls (mit dem er nie gewinnt) und im Gmunden-Rätsel, dem Rechenbeispiel, das Joschi dem Kommissar stellt (vgl. 97) und an dem Ponstingl-Ribisl scheitert.

Exkurs: Die Romanhandlung als Spiel mit Zufall und (Un)Wahrscheinlichkeit

Die Erzählinstanz Pius reflektiert den Handlungsverlauf als zufallsgeneriert:

Die Geschichte stellte alles so dar, als hätte es nicht anders kommen können. Dabei, es hing alles an Zufällen. Verfilzungen. (272)

Der Zufall trägt zur Verfilzung des Romantextes bei. Die Handlungsführung erscheint als Spiel mit Zufall und Unwahrscheinlichkeit. Die Launen des Augenblicks, die im Grotesken wirken, zeigen sich durchgehend im untersuchten Text. Als die Romanhandlung im Pornoladen des Feisten Fridolin ihrem ersten Kulminationspunkt entgegensteuert, heißt es: „Plötzlich brach das Chaos los“ (297). Möglich gemacht wird dieses Chaos durch die unterschiedlichen und an Zufälligkeiten hängenden Gründe, die die Figuren zur gleichen Stunde in die Pornohandlung führen: Der Briefträger Körperl wartet auf das Freiwerden einer der beiden „Schwestern“ (gemeint sind die Prostituierten Bettina und Martina), die gerade von Ponstingl-Ribisl „verhört“ werden. Frau Hasentütl, die ihren verehrten Briefträger Körperl durch das Schaufenster sieht, geht einfach hinein, ohne zu wissen, dass es eine Pornohandlung ist. Ihr folgt Kathi

Gablfrühstück, weil sie sich von Roland verfolgt fühlt. Roland läuft ihr nach (vgl. 273). Hugo Wurznbacher, Zdenko, Aurelia und Zita befinden sich bereits im Geschäft. Auch die digressiven Nonsens-Motive lese ich als Realisierung des poetologischen Spiels mit Zufall und (Un)Wahrscheinlichkeit. Präsentiert werden kleine Ereignisse, die sich verselbständigen und unglaublich lange fortsetzen, bis sie schließlich in einem übertriebenen oder „katastrophalen“ Ausmaß enden. Beispielsweise als Aurelia und Zita mit ihrem Gähnen unwissentlich den Papst anstecken:

Sie gähnten. Das sah im Vorüberfahren der Filmstar Douglas Dünnbier und mußte ebenfalls huha sagen. Dieses Gähnen pflanzte sich in Judith Hopfer fort, die bei der anderen Seite der Luxuslimousine hinausgähnte, dann fing es Ponstingl-Ribisl, der es eine Weile lang im Mund behielt, huha, ihn hatte Hugo Wurznbacher gesehen, der von einer Aussichtswarte aus die Gegend nach Laura Cornetti absuchte. Durch das Münzfernrohr hatte er den Kommissar erkannt und sein Gähnen nachgemacht. Von dort sprang es auf den Mopedfahrer Roberto Benvenuti, der es dem Bischof Joachim Finocci weitergab, von dem es sich auf Pfarrer Hutwelker übertrug, der gerade an einer Außenmauer des Vatikans vorbeimarschierte, als das Gähnen von einem Schweizer Gardisten perlustriert und mit dem Mund festgehalten wurde. Huha. Über eine Spiegelung im offenen Fenster sah das der höchste Vertreter Gottes auf Erden, der eigentlich nur das Schweizer Milchgesicht bewundern wollte, und wurde ebenfalls angesteckt. Huha. So hatten, wenn auch unwissend, Zita und Aurelia dem Papst etwas in den Mund gelegt, das von dort noch eine weite Reise antreten und Uhh und Ahh in so manchen Mund gelangen sollte. Huha. (355f.)

Stellen wie diese, die die eigentliche Handlung nicht vorantreiben, könnte man als rein spielerische Grotteske lesen. Sie führen das Motiv der (Un)Wahrscheinlichkeit auf implizite Weise fort und verstärken so den grotesken Effekt des Romans, indem sie übertreiben. Diese Art von übertriebener Steigerung beschrieb Henri Bergson als Schneeballeffekt: „Eine Wirkung greift um sich, indem sie sich selbständig fortsetzt, so daß die ursprünglich bedeutungslose Ursache zwangsläufig zu einem ebenso bedeutsamen wie unerwarteten Ergebnis führt. [...] [D]ie immer rascher um sich greifende Zerstörung eilt schließlich in schwindelerregendem Tempo der endgültigen Katastrophe entgegen.“¹⁴⁷ Ein weiteres Beispiel ist die Erzählung vom lächerlichen Tod des Herrn Horak.

Zur Gratulation hat meine Mutter ihm ein Bild geschenkt mit irgendeiner Stiege, die man nur auf Knien rauftrutschen darf, weil es angeblich die Prozeßstiege vom Jesus ist, wo der Pontius Pilatus gethront und in die Menge runtergeschrien hat. Jedenfalls will der Herr Horak dieses Bild aufhängen, prächtig gerahmt, seine studierte Hand streicht über das dunkle Holz, zieht sich dabei aber einen Schiefer ein. Er flucht ein bisschen, beruhigt sich, zündet sich eine Zigarette an, holt Wundbenzin, eine Pinzette, holt den Schiefer raus. Danach wirft er das mit Wundbenzin getränkte Tuch ins Klo, die Zigarette hinterher, na, das war blöd, denn es explodiert das Wundbenzin, verbrennt er sich die Oberschenkel und die -
- Testikel.

¹⁴⁷ Bergson, Henri: *Das Lachen: ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. –Zürich: Verlag der Arche 1972, S. 59.

— Er, vorsichtig wie er war, will nichts riskieren, ruft die Ambulanz. Die beiden Sanitäter, [...] sie hießen Toselli und Fuentes, [...] fragen ihn, wie das passieren konnte. Noch während er ihnen die Geschichte erzählt, bekommen sie so einen Lachkrampf, daß sie die Trage fallen lassen, der Herr Horak samt seiner Bahre das Stiegenhaus hinunterfällt, sich beide Beine bricht, im Rücken einen Nerv einklemmt. Das, und das ist jetzt wirklich wahr, erfährt der operierende Arzt, der daraufhin ebenso lachen muß, daß er mit dem Messer ausrutscht, ein lebenswichtiges Gefäß durchtrennt. Tot war der Herr Horak. Dabei wollte er besonders vorsichtig sein. (208)

Auch Ambros Semmelrath kann als Mörder nur überführt werden, weil er nicht mit der „statistischen Unwahrscheinlichkeit rechnete, daß ein österreichischer Kommissar hinter ihm herkniete“ (388). Hier sieht man, dass die Strategien der Narration (oder die Strategien Santopadres) den Ordnungsentwürfen der Figuren entgegenwirken. Die Narration entwirft eine Diegese, die beständig gegen die in ihr verankerten Figuren arbeitet.

In den Prinzipien Zufall und Unwahrscheinlichkeit kann man m. E. eine „Abweichung von der herkömmlichen Kausalität“ und „Widersinn“ entdecken, die für das Groteske typisch sind.¹⁴⁸

Die digressive und arabeske Handlungsstruktur in *Scala Santa* hat meiner Auffassung nach etwas mit „Monstrosität“ und Übertreibung im Sinne des Grotesken zu tun.

Die *Verrücktheiten* der Figuren, mit denen sie die Welt zu organisieren versuchen, bauen auf Theorien und Prinzipien auf, die ihrerseits die komplette Handlungsstruktur des Romans organisieren. Die erzählte Geschichte lässt sich als kalkuliertes Spiel mit Zufall und Unwahrscheinlichkeit lesen. Es ist aber nur ein scheinbarer Zufall, denn er wird von Santopadre willentlich generiert. Jede Digression, jede weitere unglaubwürdige Verstrickung der Handlungsstränge und Figuren miteinander fördert das, woran sich die *arabeske* Handlungsstruktur erkennen lässt, nämlich das völlig überlagerte und nur nach sorgfältiger und abermaliger Lektüre zu entwirrende Handlungsgeflecht.¹⁴⁹

Auch hier lässt sich eine „formale Fremddetermination der Geschichte durch die Wiederholung eigentextueller Strukturen“¹⁵⁰ feststellen. Diese Wiederholungen führen zu einer „Entwertung der Geschichte durch die Stiftung unwahrscheinlicher Ordnungsüberschüsse mit formalen Mitteln“¹⁵¹. Der Eindruck einer vorgeführten Unordnung, der

¹⁴⁸ Vgl. Sinic: *Die sozialkritische Funktion des Grotesken*, S. 66.

¹⁴⁹ Gollner spricht treffend von einer „Desorientierungslust“ Franzobels. Vgl. Gollner: *Eine ausgesprochen österreichische Physiognomie*, S. 93.

¹⁵⁰ Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 292.

¹⁵¹ *Ibd.*

beim Rezipienten entstehen kann, wird durch eine übersteigerte Ordnung erzielt.¹⁵² Die Variation oder Spiegelung der Themenfelder (Statistik, Wahrscheinlichkeit, Zufall etc.) auf Ebene des Figureninteresses, wie auch auf Ebene der durch die Instanz Santopadre generierten Gesamthandlung, verweisen auf die „Konstruiertheit der Geschichte“¹⁵³. „In den Texten Franzobels ist es aber [...] nicht ein für allemal beschlossene Sache, ob der Text die Welt, oder die Welt den Text hervorbringt.“¹⁵⁴ Thomas Eders Befund gilt in hohem Maße auch für *Scala Santa*.

Das Himbeerdenken

Die Sinnlichkeit des Himbeerdenkens steht den anderen in *Scala Santa* vertretenen Denkweisen gegenüber. Bereits Ponstingl-Ribisl assoziiert mit der Himbeere ein sexuell geprägtes Denken, und Scheidewasser wird vom Himbeerdenken geradezu getrieben, seit er der Bussi-Bussi-Frau verfallen ist.

Himbeeren. Das Denken ist sexuell geprägt: Erforschen, entdecken, aufklären, in die Materie eindringen. Ein Gedanke ist wie eine Erektion, die Lösung ist Befruchtung, mit dem Denken schwanger gehen. Erkennen meint Begatten, kritzelte der Kommissar sein Rechteck voll. (383)

Maya Zarzuela, der geballte Himbeersenk-Stausee, in den der Bergmensch Scheidewasser fiel. Die Himbeere, das war die Vollendung, die perfekte Form. Die Brustwarzen, das Hirn, der Darm, ja, laut jüngsten Berechnungen sogar das Universum selbst, auch die Unendlichkeit, alles hatte Himbeerform. Die Himbeere war der Apfel der Erkenntnis, von der Himbeere hing alles ab. Aus der Himbeere kam das Leben, von ihr stammten die Menschen ab. Man hätte die Himbeere vielmehr ehren müssen, Tempel ihr errichten, sie bewerben. Ritter hätte man ausschicken müssen, die Himbeeren im Wappen tragen. Himbeeren überall. Doch Scheidewasser, der nach diesen Himbeeren greifen wollte, bekam eine geknallt. (386)

Einem solchen Ritter, der Himbeeren im Wappen trägt, begegneten bereits Ziegelböck und Ambros, als sie noch in Wien waren:

Auf dem Weg [...] sah er einen Ritter in voller Blechmontur, ein eigenartiges Wappen auf dem Schild: drei Himbeeren und ein langer Fingernagel. Sicher ein Tourismusgag. (205)

Einen Barockfürsten sah er, von Rokokodamen umschwärmt. Himbeerwappen. [...] Fingernagel. (223)

¹⁵² Dies korrespondiert mit den Einsichten der Chaosforschung, die Chaos nicht als Unordnung, sondern als „Ordnung mit besonderen Eigenschaften“ beschreibt. Den Kausalketten linearer (vorhersagbarer) Systeme stehen die Kausalgewebe nichtlinearer (nichtvorhersagbarer) Systeme gegenüber, der linearen Entwicklung steht die exponentielle Entwicklung gegenüber, etc. Vgl. Grein Gamra, Ulrike: *Ein komplexer Ritter auf seiner dynamischen Queste: Wolframs ‚Parzival‘ und die Chaostheorie. Eine strukturelle Untersuchung.* –Berlin [u.a.]: Lang 1999 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700.28), S. 50f.

¹⁵³ Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 293.

¹⁵⁴ Eder: *Romanzen und Matrizen*, S. 81.

Dieser geheimnisvolle Ritter verweist mit dem langen Fingernagel, den er ebenfalls im Wappen trägt, wieder auf Santopadre.

Mayerling

Dass die Geschichte an Zufällen hängt, gilt nicht nur für die Romanhandlung, sondern auch für das Geschichtsverständnis, das im Roman anhand des ungelösten Kriminalfalls um den (Selbst)Mord des Kronprinzen Rudolf und Mary Vetseras präsentiert wird. Erstmals erwähnt wird der Fall Mayerling, als eine am Schluckloch angebrachte Gedenktafel herunterfällt, die folgende Aufschrift trägt:

Hier hat am 28.1.1889 Josef Bratfisch, Volksliedsänger, Kunstpfeifer und Leibfiaker von Kronprinz Rudolf, sein letztes Frühstück vor der Mayerling-Tragödie eingenommen. Hätten ihm die Palatschinken, der Käse und der Speck nicht so gut geschmeckt, wer weiß, die Geschichte Österreichs hätte anders ausgesehen. (113)

— Schuld ist die Köchin Wladi Salten, setzte Ambros wieder ein. Hätte sie den Leibfiaker nicht mit derartigen Portionen abgefüllt, er hätte die adligen Freunde Rudolfs verständigen können, die hätten ihn davon abgehalten, seine Geliebte Mary Vetsera und sich selbst zu erschießen. Der Kronprinz hätte seine revolutionären Ideen durchgesetzt, es wäre zu einer konstitutionellen Monarchie gekommen, einen Ersten Weltkrieg hätte es nie gegeben. Alles sähe anders aus. [...] (114)

Der Zufall (das gute Essen) wird in dieser Interpretation zum Wendepunkt, an dem eine alternative historische Entwicklung gescheitert sein soll. Ambros hält aber einen anderen Tathergang für wahr:

Man hat gerechnet, Statistiken aufgestellt und ist sich also klargeworden, Franz Joseph an der Spitze, Kaiserin Sisi an seiner Seite, daß man den Rudolf-Sohn nicht weiterspinnen lassen darf, unterm Strich nichts übrig bleibt, als ihn zu eliminieren. Sonst wäre die Monarchie nicht mehr zu retten. Rudolf war ihr Preis. Man hat ihn einfach kaltgemacht. (117)

Das Motiv, dass Rudolf aus statistisch zu errechenbaren Gründen ermordet wurde, entspricht auch Ambros' eigener Motivation Verbrechen zu begehen. Das, was zuerst wie eine Spinnerei von Ambros wirkt, wird jedoch zwei Mal beglaubigt: von Anna Wurznachers Vision im Augenblick ihres Sterbens und von Fifi Krumpfs Schilderungen, was die vom Bilderstürmer Aloisi übermalten Bilder Ulfleins ursprünglich darstellten. Beide Male gehe ich davon aus, dass diese Interpretation der objektiven Wahrheit der Diegese entspricht.

Die war davongebraust, raste durch den Tunnel, die Materie, durch Häuser, Höllen, Himmel, alle Welten. Alles war sie. Überall. Und alles konnte sie nun sehen, [...] Toselli

und Fuentes, die Bussi-Bussi-Frau, vom Himbeerdenken schwärmend, den Kaiser selbst, in Mayerling eindringend, wie er seinen Sohn erschießt, Mary Vetsera, [...]“(175)

[Fifi Krumpl wusste] weshalb Aloisi in die Akademie der bildenden Künste am Schillerplatz in das private Depot des Übermalungskünstlers Einar Ulflein eingedrungen war, übermalte Radierungen, die ursprünglich den Fall Mayerling darstellten, nochmals übermalt hatte.

Die Häscher sind bewaffnet. Auf leisen Sohlen geleiten sie den Kaiser an die Tür. Dahinter spielt es sich ab. Unzucht wird getrieben. Franz Josef selber spannt den Hahn. Lautlos öffnet sich die Tür. [...] Die beiden haben sich erkannt. Schon ist das Rohr gesetzt. Der Kaiser ist mitleidlos, was gilt ein einzelner? Was gilt das Blut? Was Wort im Fleisch? [...] Der Sohn? Schon ist der tot. Immer sind es die Mächtigen, die sich durchsetzten, nicht umgekehrt. Immer ist es das System, nie der einzelne. Ein Kronprinz schwul? Das, wenn ruchbar wird. Also ein Mayerling erfunden, eine Mary Vetsera. Einem Leibfiaker Bratfisch, wird befohlen, soll seine Köchin, Wladimira Salten, gestampftes Glas ins Essen tun. Da stirbt er bald. 27 übermalte Bilder. Nochmals übermalt. Den Übermalungskünstler Ulflein an sich selbst plagiiert. Warum?“ (328f.)

Diese Interpretation, die von der gängigen Doppelselbstmord-Interpretation abweicht, führt Geschichte als Konstruktion vor. In einer ähnlichen Weise tut dies auch die Heiligenlegende der Heiligen Agnes, die durch konsequente Übertreibung als Konstruktion entlarvt wird. Eine Geschichtsskepsis findet sich auch bei Pfarrer Hutwelker: „Wie überhaupt [...] die ganze Geschichte möglicherweise erfunden war. Einfach ausgedacht. 40 000 Jahre.“ (228)

4. Intertextuelle Ebene

Die anamorphotische Struktur des Grotesken, die sich aus den Mechanismen der Verzerrung, Vermischung und Verkehrung ergibt, rückt das Phänomen des Grotesken in die Nähe eines kulturwissenschaftlichen Zuganges zu Literatur, der ebenfalls das Prinzip der Transformation als wesentliche sinnstiftende Kraft ansieht. Die Rede ist vom Konzept der Intertextualität, das seit den 1960er Jahren „eines der erfolgreichsten der poststrukturalen Literaturtheorie“¹⁵⁵ ist.

In diesem Kapitel werde ich versuchen, die intertextuellen Bezüge des Romans zu beleuchten, wobei wieder die groteske Grundstruktur herausgearbeitet werden soll.¹⁵⁶ Einleitend werde ich auf das Konzept der Intertextualität eingehen, da der Begriff *Intertextualität* nicht einheitlich verwendet wird, sondern im Wesentlichen zwei unterschiedliche und miteinander konkurrierende, wenn auch nicht gänzlich unvereinbare, Ansätze bezeichnet.

Der Begriff der Intertextualität wurde maßgeblich und von Julia Kristeva¹⁵⁷ und der „Tel Quel“-Gruppe geprägt. Kristeva entwickelte ihr Intertextualitäts-Konzept in Anlehnung an das Dialogizitätskonzept von Michael Bachtin, den Kristeva im Westen bekannt machte. Bachtin fasste einen Text nicht als monolithische Einheit auf, die allein für sich steht, sondern ging davon aus, dass ein Text immer zu anderen Texten in Dialog tritt. Jedes Wort wurde schon einmal benutzt, ist somit Zitat und verweist auf die Spuren, die es in einem anderen Text hinterlassen hat. Einem Wort kann nicht mehr ein feststehender Sinn zugeschrieben werden. Der Sinn eines „literarischen Wortes“ ergibt sich vielmehr aus einer „Überlagerung von Text-Ebenen“, es ist ein „Dialog verschiedener Schreibweisen: der des Schriftstellers, der des Adressaten [...], der des

¹⁵⁵ Bossinade, Johanna: *Poststrukturalistische Literaturtheorie*. –Stuttgart, Weimar: Metzler 2000 (Sammlung Metzler.324), S. 94.

¹⁵⁶ Die evidente Relevanz der Intertextualität im Werk Franzobels belegen u.a. die Arbeiten von Freinschlag und Leeb. Freinschlag möchte ausdrücklich nicht von „Intertextualität“ sprechen, da der Begriff für ihn „ausschließlich solche literarische Verbindungen, die Autoren vorsätzlich herstellen“ bezeichnet. Freinschlag zieht daher die Begriffe der „Verwandtschaft“ und der „Tradition“ vor, entspricht aber damit meines Erachtens ebenso einem weit gefassten Intertextualitäts-Begriff. Vgl. Freinschlag: *Kynisch-komische Chaosmologie*, S. 9. Leeb's Studie behandelt die Dialogizität in Franzobels *Musenpresse* und somit eine schriftstellerische Verfahrensweise, die als intertextuell zu bezeichnen ist, da es um ein Interagieren von Texten miteinander geht.

¹⁵⁷ Die grundlegenden Studien Kristevas zur Intertextualität in dt. Übersetzung sind: „Der geschlossene Text“, „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, sowie „Probleme der Textstrukturation“. In „Die Revolution der poetsichen Sprache“ ersetzt Kristeva den Begriff der Intertextualität durch jenen der „Transposition“. In der vorliegenden Arbeit werde ich aber den Intertextualitäts-Begriff beibehalten.

gegenwärtigen oder vorangegangenen Kontextes.“¹⁵⁸ Der Begriff Text meint nicht allein einen literarischen Text, sondern wird allgemein als kulturelles Zeichensystem aufgefasst. So geht es nicht nur um Beziehungen zwischen einzelnen literarischen Texten, sondern um Relationen zwischen Literatur und Gesellschaft. „[D]as polyvalente und mehrfach bestimmte poetische Wort [gehört] den Regeln einer Logik, die über die Logik des kodifizierten Diskurses hinausgelangt und sich nur am Rande der offiziellen Kultur völlig verwirklicht. Daher sucht Bachtin die Wurzeln dieser Logik konsequenterweise im *Karneval*. Die Rede des Karnevals (le discours carnevalesque) durchbricht die Regeln der von Grammatik und der Semantik zensierten Sprache und ist dadurch gesellschaftliche und politische Widerrede.“¹⁵⁹ Kristeva griff Bachtins Theorie auf und entwickelte sie unter anderem in Anlehnung an die Generative Grammatik Noam Chomskys zu ihrem Konzept von „Intertextualität“ (später ersetzte sie den Begriff der Intertextualität durch jenen der Transposition), in dem es nicht allein um die vom Autor intendierten Zitate und Verweise auf andere Texte geht, sondern das eine wesentliche Eigenschaft aller Texte darstellt, nämlich, Bedeutung zu generieren. Mittels sogenannter „Ideologeme“ wird auf gesellschaftliche und historische Zustände Bezug genommen. Kristevas Ideologeme sind „Typen von Aussagen, etwa Sprüche, Klischees, geflügelte Worte, in denen Informationen über konkrete soziohistorische Koordinatensysteme gespeichert sind. [...] Der Schriftsteller verpflanzt die Ideologeme in seinen Text, in dessen Gesamtstruktur sie auf eine neue ‚breitere‘ Art lesbar sind.“¹⁶⁰ Ein als Ideologem verstandener Text, der in seiner Intertextualität untersucht wird, führt dazu, den konkreten Text im größeren Text der Gesellschaft und Geschichte zu betrachten.¹⁶¹

Der zweite und mit Kristevas Konzept gewissermaßen in Konkurrenz stehende Ansatz ist jener Gérard Genettes. Er definiert die Intertextualität „wahrscheinlich restriktiver als Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, d.h. in den meisten Fällen, eidetisch gesprochen, als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text. In ihrer einfachsten und wörtlichsten Form ist das die Praxis des *Zitats*.“¹⁶² In einer weniger expliziten oder weniger wörtlichen Form, meint Intertextualität die Praxis der

¹⁵⁸ Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Kimmich, Dorothee[u.a.] (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. -Stuttgart: Reclam 2003 (RUB.9414), S. 334-348, S. 335.

¹⁵⁹ *Ibid.*, S. 335f.

¹⁶⁰ Bossinade: *Poststrukturalistische Literaturtheorie*, S. 97.

¹⁶¹ Vgl. Kristeva, Julia: Probleme der Textstrukturierung. In: Blumensath, Heinz (Hg.): *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. -Köln: Kiepenheuer & Wietsch 1972 (Neue Literaturwissenschaftliche Bibliothek. Literaturwissenschaft.43), S. 243-263, S. 257.

¹⁶² Genette, Gérard: *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. -Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (edition suhrkamp.1683.Neue Folge 683:Aesthetica), S. 10.

Anspielung. Dieser Ansatz „instrumentalisiert Intertextualität zu einem hermeneutischen Handwerkszeug“¹⁶³ und ist besonders für die praktische Analyse von Erzählungen geeignet, indem er versucht, explizite Verweise und Beziehungen zwischen konkreten literarischen Texten an deren Oberfläche herauszuarbeiten.

„Die Regel des Bastelns ist es, ‚stets mit Restbeständen fertig zu werden‘ und aus alten Strukturen entlassene Rückstände in eine neue Struktur zu überführen. Hierdurch wird die spezielle Herstellung eingespart, und zwar vermittelt einer doppelten Operation von Analyse (verschiedene Elemente aus verschiedenen konstituierten Einheiten lösen) und Synthese (ausgehend von diesen heterogenen Elementen wird eine neue Einheit geschaffen, in der im äußersten Fall keines der wieder verwendeten Elemente seine ursprüngliche Funktion zurückerhält).“¹⁶⁴

4.1 Gesellschaft und literarische Tradition

Friedrich Block sieht im Konzept der Intertextualität einen wesentlichen Aspekt der literarischen Texte Franzobel. „Wer spricht? Der Autor? Der wird nach Julia Kristeva intertextuell erledigt. Was aber heißt es, wenn – wie im Falle Franzobel – Intertextualität und im Zusammenhang damit die Handlungsrolle Autor ihrerseits zum Konzept werden? Das geschieht bei ihm nicht nur im Text durch das Verwirrspiel mit Namen und Personalpronomen, durch die Verarbeitung von Gelesenem, Zitat- und Materialmontage oder den expliziten Verweis auf Tradition.“¹⁶⁵

Intertextualität im Sinne Kristevas, die Relation zwischen Literatur und Gesellschaft und Geschichte betreffend, betrifft in *Scala Santa* beispielsweise den Verweis auf Papst Pius IX. und auf das Papsttum im Allgemeinen (durch Pius, Sixtus, Santopadre, ev. auch Karol Knechtel). Papst Pius IX., mit einer Amtszeit von 32 Jahren längstdienender Pontifex der Geschichte, ist jener Papst, der das Erste Vatikanische Konzil einberief und das päpstliche Jurisdiktionsprimat, das Dogma der päpstlichen Unfehlbarkeit sowie das Dogma der unbefleckten Empfängnis verkündete. Seine Seligsprechung im September 2000 durch Papst Johannes Paul II. löste Proteste aus. Gerade der Ausspruch der Steinfiguren „Weil du weißt“ verweist auf das Dogma der päpstlichen Unfehlbarkeit,

¹⁶³ Lachmann, Renate; Schamma Schahadat: Intertextualität. In: Brackert, Helmut; Jörn Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. –Reinbek bei Hamburg: ⁵1997 (rowohlts enzyklopädie.55523.rororo.3290), S. 677-686, S. 677.

¹⁶⁴ Genette, Gérard: Strukturalismus und Literaturwissenschaft. In: Blumensath, Heinz (Hg.): *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, S. 71-88, S. 71.

¹⁶⁵ Block, Friedrich: Franzobel. In: *KLK* 6 (2003), S. 5.

wird aber vom Kontrollverlust des Erzählers Pius über den Handlungsverlauf komisch konterkariert. Ebenfalls brisant kann man die Thematisierung von Kindesmissbrauch durch Familie und Geistliche werten. Gerade seit Mitte der 1990er Jahre häuften sich Medienberichte über sexuellen Missbrauch von Kindern und Jugendlichen.

Ein weiterer intertextueller Verweis, diesmal auf eine literaturgeschichtliche Tradition, ist jener auf die barocke Vorstellung des *theatrum mundi*, der durch die Figur Santopadre gegeben ist. Barocker und grotesker Stil haben einiges gemeinsam. Der Begriff „barock“ wurde im 18. und 19. Jahrhundert in seiner pejorativen Bedeutung auch mit „bizar“, „schwülstig“ und „grotesk“ gleichgesetzt.¹⁶⁶ Der barocke Stil wurde auch – im Gegensatz zu den klassischen Idealen des Renaissance-Stils – als „unklassisch“ klassifiziert. Der Gegensatz kann in fünf Begriffspaaren zusammengefasst werden, um die Eigenständigkeit des barocken Stils gegenüber der Renaissance zu begründen: linear/malerisch, Fläche/Tiefe, geschlossene/offene Form (tektonisch/atektonisch), Einheit/Vielheit, Klarheit/Unklarheit.¹⁶⁷ In dieser Hinsicht (der Abkehr von klassischen Idealen) entspricht der barocke Stil dem grotesken Prinzip. Die im 17. Jahrhundert von barocken Autoren gestellt Frage *Was ist die Welt?* hat nichts von ihrer Dringlichkeit verloren. „In den Antworten spiegelt sich die Vielfalt der Lebensauffassungen, die das Barockzeitalter bestimmen, eingespannt in die Polarität von Weltflucht und Weltbejahung, Jenseitshoffnung und Diesseitigkeit, Determinismus und Autonomie. [...] Doch in einer einzigen Antwort dürften alle partiellen Antworten ihren gemeinsamen Nenner finden: Die Welt ist ein Theater.“¹⁶⁸

4.2 Gattungsvermischung

Intertextualität ist ein konstitutives Merkmal aller Gattungen, da diese aus Texten bestehen, „die ihren Zusammenhang [...] dadurch erhalten, daß sie aufeinander bezogen sind“ und diese Bezogenheit „durch deutliche [...] Signale und Markierungen“ ausdrücken.¹⁶⁹ Neben dieser Intertextualität zwischen Texten einer Gattung gibt es auch eine Intertextualität zwischen Texten verschiedener Gattungen oder zwischen

¹⁶⁶ Vgl. Meid (Hg.): *Sachlexikon Literatur*, S. 77.

¹⁶⁷ Vgl. ibd., S. 78.

¹⁶⁸ Barner, Wilfried: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. –Tübingen: Niemeyer 2002, S. 86.

¹⁶⁹ Vgl. Suerbaum, Ulrich: Intertextualität und Gattung: Beispielreihen und Hypothesen. In: Pfister; Manfred; Ulrich Broich (Hg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. – Tübingen: Niemeyer 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft.35), S. 58-77.

Gattungen selbst. Zu diesen gehören unter anderem Parodie, Travestie und Adaption. Um diese Gattungs-Intertextualität in *Scala Santa* soll es zunächst gehen. Der Roman lässt sich als Spiel mit Gattungsmerkmalen lesen. Dieses Spiel ist gleichzeitig ein Merkmal postmoderner Literatur und dekonstruktivistischen Denkens, da *Gattung* nicht mehr als monolithische Einheit aufgefasst wird, sondern als Konstrukt erkannt und hinterfragt wird. In seinem Text „Das Gesetz der Gattung“ interpretiert Jacques Derrida Gattung als „eine offene Struktur, an der viele Textarten teilhaben, während sich umgekehrt in einem Text mehrere Gattungsmerkmale kreuzen“¹⁷⁰. Folgende Überlegung Derridas zeigt für mich den grotesken Gehalt von Gattung:

Und wenn es unmöglich wäre, die Gattungen nicht zu vermischen? Und wenn es im Herzen des Gesetzes selbst ein Gesetz der Unreinheit oder ein Prinzip der Kontamination gäbe? Und wenn die Möglichkeitsbedingung des Gesetzes das *a priori* eines Gegen-Gesetzes wäre, ein Unmöglichkeitsaxiom, das Sinn, Ordnung und Vernünftigkeit des Gesetzes verdrehen würde?¹⁷¹

Dieses Prinzip der Kontamination, das Gegen-Gesetz oder Unmöglichkeitsaxiom weist klar groteske Strukturmerkmale auf: Verkehrung von Sinn- und Ordnungsnormen durch eine zwingende Vermischung. Insofern möchte ich auch das Spiel mit Gattungen in *Scala Santa* als ein auf grotesken Prinzipien beruhendes Spiel betrachten. Dieses Spiel bezieht unter anderem die Gattungen Kriminalroman¹⁷², Stadroman sowie Apokalypse, auf die ich bereits eingegangen bin, mit ein, und verwendet weiters Anspielungen auf die Textsorten Pornographie und Heiligenlegende. Die Darstellung einer der Diegese übergeordneten Ebene (Santopadre, *Scala Santa*), verweist auch auf die barocke Zauberburleske oder Zauberposse des Alt Wiener Volkstheaters¹⁷³, die „den Menschen als Spielball metaphysischer Weltmächte“¹⁷⁴ darstellt.

¹⁷⁰ Bossinade: *Poststrukturalistische Literaturtheorie*, S. 103.

¹⁷¹ Derrida, Jacques: Das Gesetz der Gattung. In: Ders.: *Gestade*. Hg. von Peter Engelmann. –Wien: Passagen 1994, S. 245-283, S. 250.

¹⁷² Mit der Gattung des Kriminalromans spielt Franzobel auch in den Trash-Krimis *Austrian Psycho* und *Zirkusblut*. Bereits *Die Krautflut* enthielt einen Mordfall.

¹⁷³ Im Zauberstück zeigt sich eine Verbindung von volkstümlichen und märchenhaften Elementen. „Zauberer, Feen, Geister, personifizierte Allegorien bevölkern zwischen Himmel und Erde ein übernatürliches Reich mit z. T. echt bürgerlich-menschlichen Gepflogenheiten und können durch ihr Eingreifen nach Belieben irdisch-menschliche Geschehnisse lenken oder beeinflussen.“ Vorbilder fand das Zauberstück unter anderem in der Commedia dell'Arte und in barocken Mysterienspielen. Vgl.: Winkler, Jean-Marie: Zauberstück. In: Brauneck, Manfred; Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3. vollst. überarb. u. erw. Aufl. –Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992 (rowohlts enzyklopädie.465), S. 1116.

¹⁷⁴ Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*. 3., neubearb. Aufl. –Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997, S. 61.

Kriminalroman

In Rezensionen zu *Scala Santa* taucht öfter die Gattungsbezeichnung „Kriminalroman“ auf.¹⁷⁵ Was macht den Kriminalroman, dessen Gattung oft etwas „Triviales“ anhaftet, und der „in seiner historischen Entwicklung immer mehr zu einer Musterstruktur der postmodernen Literatur“¹⁷⁶ wurde, aus? Neben den einzelnen Strukturelementen Detektiv, Opfer, Spurenlesen, Prozess der Suche und Lösung, sieht Alida Bremer die zwei konstitutiven „Grundelemente“ des Kriminalromans 1.) in der von einem „allmächtigen Helden [...] dank Logik und Sammeln von Beweisen“ herausgefundenen „Wahrheit“ und 2.) in der „menschlichen Utopie, Ordnung in die Welt zu bringen“¹⁷⁷. In der Postmoderne wird anstelle von Wahrheit und Welt-Ordnung des Kriminalromans eine undeutbare und unlesbare Welt des „Anti-Kriminalromans“¹⁷⁸ gezeichnet. Ähnlich wie im Anti-Kriminalroman bleibt auch in *Scala Santa* die Welt nicht lesbar. Typische Strukturelemente des Kriminalromans kennzeichnen sowohl Handlung, als auch Erzählstruktur von *Scala Santa*. Neben dem zu lösenden Mordfall ist es auch das Motiv des Doppelgängers, das seit Poes Detektivgeschichten seinen Eingang in die Kriminalliteratur fand: „der Detektiv und sein Gegner bilden ein Doppelgänger-Spannungsfeld, in dem sich das Versteckspiel entwickelt“¹⁷⁹. Dieses Spannungsfeld liegt in *Scala Santa* in der (vermeintlichen) Allwissenheit von Pius, dem die Unwissenheit Sixtus’ entgegensteht.

Die Rätselstruktur des Kriminalromans entsteht durch „die Existenz von zwei Geschichten“, von denen eine (unerzählte) nur dem Autor und dem Verbrecher bekannt ist, und die andere (erzählte) schrittweise vor dem Leser entwickelt wird und dabei die unerzählte Geschichte aufdeckt, indem sie dem Leser die Rekonstruktion des Unerzählten und somit den „Erzählsukzeß“ erlaubt.¹⁸⁰ Diesen Sukzess verweigert Franzobels Roman aber in den Punkten der kriminalistischen Handlung dem Leser. Gudruns Vergewaltiger ist nicht Quasimodo Leopold, der sich zum selben Zeitpunkt

¹⁷⁵ Auch Freinschlag konstatiert ein „Spiel mit dem Genus des Kriminalromans“, vgl. das dementsprechende Kapitel in: Freinschlag: *Kynisch-komische Chaosmologie*, S. 72ff.

¹⁷⁶ Vgl. Bremer, Alida: *Kriminalistische Dekonstruktion: Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*. –Würzburg: Königshausen und Neumann 1999 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft.5), S. 11.

¹⁷⁷ Bremer: *Kriminalistische Dekonstruktion*, S. 11.

¹⁷⁸ In Anlehnung an Genettes Begriff „Anti-Roman“, bezeichnet Bremer mit „Anti-Kriminalroman“ solche Werke, „die die Variabilität, die dem Erzählschema des Kriminalromans innewohnt, als eine Herausforderung empfinden und neue Varianten schaffen“ und somit die Gattung erweitern. Vgl. ibd., S. 12.

¹⁷⁹ ibd., S. 29.

¹⁸⁰ Vgl. ibd., S. 24.

wie sie auf der Toilette befand, sondern Onkel Ambros, dessen Täterschaft ohne sein Geständnis vom Leser nicht rekonstruierbar wäre. Ebenso läuft die zufällige Aufklärung des Mordfalles „Atnasal Acsal“ durch plötzliche Eingebung den auf Logik und Nachvollziehbarkeit Regeln des Kriminalromans zuwider. Auch der Handlungsort Großstadt ist ein Verweis auf den Kriminalroman.

4.3 Bezüge zu konkreten Texten und Autoren

Im untersuchten Roman werden einige Bücher der Bibel explizit genannt, etwa Hiob oder Hesekiel (150). Neben solchen Verweisen gibt es auch die Montage des *Hohelieds*, das die misshandelte Anna Wurznbacher vor sich hersagt. Die Liebesthematik konterkariert dabei die rohe Gewalt des Ehemannes, für die Anna eine Entschuldigung liefert.

– Ich bin eine Blume auf den Wiesen, eine Lilie der Täler. Eine Lilie unter Disteln unter den Mädchen. Ein Apfelbaum unter Waldbäumen ist mein Gatte unter den Männern, er liebt mich ja. In seinem Schatten begehre ich zu sitzen, weil ich ihn liebe. Und wenn er mich schlägt, dann nur um meinetwillen. [...] Und nicht wie Roland, der Verräter. Der mich nicht liebt. Dem es genügt, wenn er von mir träumt und dabei masturbieren kann. Den ich suchte und nicht fand. Die anderen machen Gedichte über die Liebe, aber sie glauben nur an sich selbst und ihre Gedichte. Nicht so mein Mann. Hugo macht keine Gedichte. Hugo ist der Weinberg meiner Reben, er ist der Griff des Riegels, der Atem meiner Schreie, mein Geliebter ist er. Alles hat er mir gegeben. Ich bin ganz durch ihn. Seine Arme sind stählerne Stäbe, mit Fäusten besetzt, seine Schenkel Marmorsäulen, seine Wangen Libanon, vollbesetzt mit Zedern. Ihm bin ich versprochen, und er liebt mich, wenn er mich schlägt. (153)

Neben Bibeltexten werden in *Scala Santa* auch konkrete Autoren genannt, etwa Umberto Eco (95), welcher der Lieblingsschriftsteller Werners ist, oder Ödön von Horváth (365f.), dem Klementine Zitzelfeigler als Medium sogar seinen Unfalltod vorausgesagt haben soll. Auch auf die Person Franzobel wird – über seine Frau Carla Degenhart – in einem Nebensatz angespielt: „[...] was auch für Maya und Carla galt. Letztere hatte einen Schriftsteller geheiratet [...]“ (326). Durch Anspielungen auf konkrete Texte Franzobels, fügt der Autor *Scala Santa* in sein Textuniversum. Wie in *Krautflut* geht es vorgeblich um eine Mordgeschichte. Päpste spielten schon im *Trottelkongreß* eine Rolle.¹⁸¹ Der Minimalismus besteht in einer langen Aufzählung sämtlicher Päpste, eine nacherzählbare Handlung gibt es nicht. In *Scala Santa* findet der *Trottelkongreß* auch wörtlich Erwähnung, als eine der Figuren sich bei Pius über die große Zahl an Figuren beschwert: „Der reinste Trottelkongreß ist das. Wann passiert

¹⁸¹ Franzobel: *Trottelkongreß. Commedia dell'pape. Ein minimalistischer Heimatroman*. –Klagenfurt: Ritter 1998.

denn endlich was?“ (57) Die Namen von Gundulas Katzen, „Böselkraut und Ferdinand“ (369) fanden bereits in der *Musenpresse* Erwähnung und waren auch Titel des 1998 bei Zsolnay erschienen *Böselkraut und Ferdinand. Ein Bestseller von Karol Alois*; die Beschäftigung mit dem Fall Mayerling erfuhr ihre weitere Fortsetzung im Stück *Mayerling. Die österreichische Tragödie* (2002).

Mutzenbacher und Doderers Strudlhofstiege

Scala Santa nimmt auf zwei literarische Werke, deren Handlungen in Wien angesiedelt sind, besonderen Bezug: auf den Text *Josefine Mutzenbacher. Die Geschichte einer Wiener Dirne, von ihr selbst erzählt*¹⁸² und auf Heimito von Doderers *Strudlhofstiege*.

Der Name „Josefine Wurznbacher“ verweist bereits auf die Intertextualität mit der *Mutzenbacher*. Die Nähe zur Handlung der *Mutzenbacher* ist offenkundig bereits an den Personen und deren Namen zu erkennen: Josefine „Pepi“ Wurznbacher, die älteren Brüder Franz und Lorenz, die Nachbarskinder Anna und Ferdl, mit denen die ersten sexuellen Erfahrungen gemacht werden, der Schlossergeselle (Zdenko Faulhaber), der Mesner; in der *Mutzenbacher* arbeitet der Vater als Sattlergehilfe; in *Scala Santa* ist Hugo Wurznbacher in einer Prothesenwerkstatt tätig. Der *Mutzenbacher*-Text gilt als Stück pornographische Literatur. Schon als Sechsjährige kennt Josefine keine Scham und lebt ihre sexuellen Triebe hemmungslos aus. Vorgeblich ein autobiografischer Text, ist die *Mutzenbacher* jedoch eine Kunstfigur, ihr autobiografisches Sprechen ist fingiert. „Als Gebrauchstext, der geheime kollektive Phantasien zur Darstellung bringt, erfreut sich die Pornographie radikal nicht-sublimierter Sexualität. Ihre Geilheit jedoch entspringt nicht einer ‚wilden‘ Semiose ursprünglicher Orgiastik, sondern ist eine zutiefst vermittelte, männlich codierte.“¹⁸³ Der heterogene Stil der Gattung pornographischer Gebrauchsliteratur wird in *Scala Santa* kontaminiert, indem zwar über den Verweis auf den absenten Text der *Mutzenbacher* auch ein Verweis auf deren Textgattung vollzogen wird, im manifesten Text die Pepi Wurznbacher aber keineswegs bewusst ihrem sexuellen Trieb folgt, sondern kalkuliert missbraucht wird. Die Kontamination des pornographischen Stils liegt eben in der Darstellung von Missbrauch

¹⁸² Die Verfasserschaft ist nicht eindeutig geklärt, die „*Mutzenbacher*“ wurde zuerst Arthur Schnitzler, später Felix Salten zugeschrieben. Vgl. Rabelhofer, Bettina: Vom Zwitschern der Körper und Faschieren der Leichen. Josefine Mutzenbachers pornographische Höhepunkte und Franzobels metapornographische Sprachlust. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 10(2001), S. 43-57, S. 44.

¹⁸³ In *Scala Santa* wird auf Felix Salten auch mittels der Figur der Köchin Wladimira Salten angespielt. *Ibd.*, S. 45.

und Gewalt, im Aufzeigen dessen, wie ein Kinderkörper zu einem Prostituiertenkörper gemacht wird.¹⁸⁴ Franzobel selbst nennt das Neuschreiben der *Mutzenbacher* als Grundidee für *Scala Santa*:

Die Grundidee war schon die Mutzenbacher neu zu schreiben. Das habe ich relativ lange mit mir herumgetragen [...] Es gibt eine Auflistung aller pornographisch kommentierter Wörter aus dem Wienerischen von Oswald Wiener, in der irre Bezeichnungen erklärt werden. Das hat mich ziemlich fasziniert, also habe ich den Text der Mutzenbacher gelesen. Der hat mir ganz gut gefallen, ich habe ihn als Sozialstudie und humorigen Text empfunden.¹⁸⁵

Die Ausgangssituation war zunächst einmal, die ‚Mutzenbacher‘ neu zu schreiben. Ich habe die ‚Mutzenbacher‘ gelesen, und bin draufgekommen, dass das Buch eine einzige Anstiftung zum Kindesmissbrauch ist. Weil die Josefine Mutzenbacher im Buch nur zwischen sechs und zwölf Jahre alt ist. Parallel dazu habe ich Erfahrungsberichte von einer multiplen Persönlichkeit gelesen, die vergewaltigt worden ist.¹⁸⁶

Ebenfalls bereits im Titel von *Scala Santa oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt* klingt der intertextuelle Verweis auf Doderers *Strudlhofstiege* an. Auf den Titel *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre* wird dabei kontrafaktisch Bezug genommen. Während die titelgebende Stiege bei Doderer den Protagonisten in die „Tiefe der Jahre“ führen kann, führt die *Scala Santa* bei Franzobel im Romantitel nicht hinunter in geistige Erinnerungen, sondern im Gegenteil hinauf zu einem körperlichen, sexuellen Höhepunkt. Schon im Titel ist also der groteske Mechanismus der Verkehrung angelegt: hinauf versus hinunter, Körperlichkeit versus Geist, Rom versus Wien, heilige Treppe (Büßerstiege) versus öffentliche Stiegenanlage. Die Verweise auf Doderer und seine *Strudlhofstiege* lassen sich vor allem an der Topographie erkennen. Die „Bolzmangasse“¹⁸⁷ in Wien, in der das Wohnhaus der Wurznbachers steht und wo die kleine Anna Hasentütl vergewaltigt und ermordet aufgefunden wird (145). Die staatliche Prothesenwerkanstalt, in der Wurznbacher und Weinzwang arbeiten, „ein viergeschossiger, altertümlicher Backsteinbau, lag schräg hinter dem Palais Liechtenstein, ganz in der Nähe der Strudlhofstiege, der Heimito von Doderer ein

¹⁸⁴ Hugo Wurznbacher denkt an einer Stelle darüber nach, die Pepi „einmal auf eine Bordellschule zu geben, damit sie Geld nach Hause bringt“ (76).

¹⁸⁵ Weyoda / Bacher: *Interview Franzobel*, Quelle: <http://www.wellbuilt.net/literatur/doc/franzinter.html>

¹⁸⁶ Heimlich: *Franzobel: Ein Autor ohne Allüren*, Quelle: <http://www.sandammeer.at/portraits/franzobel.htm>

¹⁸⁷ Franzobel bedient sich hier der Dodererschen Schreibweise, indem er die Bolzmangasse ohne „tz“ schreibt. Zudem verweist die fehlerhafte Orthographie der Bolzmangasse – wie auch der fiktive „Kalauerplatz“ (13 und 132) oder der „Rosenpfortenweg“ (132) – einmal mehr auf Wien als fiktionalen Ort.

literarisches Denkmal gesetzt hatte.“ (247)¹⁸⁸ Weiters wird er namentlich in der „Gedenkstätte für Heimito Doderer“ (93), die auch nicht mehr von vielen besucht wird, erwähnt. Franzobel nennt Doderer zwar auch als eines seiner literarischen Vorbilder: „Was Romane anlangt, finde ich Doderer relativ spannend. Dem glückt es gut, einen großen Roman zu schreiben und dabei nicht trivial zu sein.“¹⁸⁹ Trotzdem verneint er eine direkte Bezugnahme auf Doderers Romankonzeption des *totalen Romans*. „Doderers Romantheorie, die eine Theorie der absoluten Kontrolle ist, sei ihm bei ‚Scala Santa‘ völlig egal gewesen.“¹⁹⁰ Das riesige Personeninventar und die Verstrickungen der Figuren untereinander, die „Zufälle“ und „Verfälschungen“ (272), die die Handlung bestimmen, weisen aber deutlich auf Doderers Begriff vom totalen Roman.¹⁹¹

¹⁸⁸ Martin Hainz weist darauf hin, dass auch „die *Prothese* ein dezenter Wink“ auf Doderers *Strudlhofstiege* ist, in der Mary K. ein Bein verliert. Vgl.: Hainz: „die Wirklichkeit bläht sich weiter auf und zerplatzt“, S. 548.

¹⁸⁹ Heimlich: *Franzobel: Ein Autor ohne Allüren*, Quelle: <http://www.sandammer.at/portraits/franzobel.htm>

¹⁹⁰ Kastberger, Klaus: The King of Kalauer. In: *Falter* 12 (2000), Buchbeilage, S. 6.

¹⁹¹ „Der totale Roman ist der geometrische Ort aller Punkte, die sich gleich weit entfernt befinden von der Kunst, der Wissenschaft und vom Leben, telle qu'elle est. Wenn zwei Ketten, denen ein augenscheinlicher Bezug nicht nahe liegt, sich in irgendeinem Punkte ineinanderschlagen – sei's auch nur ganz vorübergehend und mit Effekten, die über das bloße Vorstellungsleben kaum hinausgelangen – so könnten sie im totalen Roman beide mit gleicher Betonung dargestellt werden, ohne auf eine von ihnen interpretierend die andere zu beziehen, also ohne vorwiegende Betonung. Es gibt im totalen Roman keine Haupt- und Begleitstimmen, viel weniger noch wie in der Kontrapunktik, die doch irgendwo hinauswill.“ Doderer, Heimito von: *Grundlagen und Funktion des Romans*. In: Wagner, Karl (Hg.): *Moderne Erzähltheorie: Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart*. –Wien: WUV 2002, S. 185-210, S. 209.

5. Funktionen des Grotesken in *Scala Santa*

In den vorangegangenen Kapiteln habe ich versucht, die Schreibweise und die Struktur des Textes auf ihren grotesken Gehalt zu prüfen. Nun möchte ich zeigen, was eine Befragung des Grotesken selbst für die Interpretation des Gesamttextes leisten kann.

„Neben einer Beschreibung grotesker Strukturen muß eine Suche nach grotesken Phänomenen in der Literatur auch bedeuten, nach deren *philosophischem Gehalt* zu fragen.“¹⁹² Zunächst soll die Frage, was die möglichen Funktionen des Grotesken sind, behandelt werden.¹⁹³

Einer möglichen Dichotomisierung der Funktion des Grotesken in eine satirische und eine zweckfreie, rein spielerische Funktion hält Philip Thompson entgegen, dass auch die „sogenannte zweckfreie, d.h. rein spielerische Groteske“ im Rezipienten „ein seltsames Gefühl [...] nicht unähnlich dem Gefühl der Ratlosigkeit und Verwirrung“ hervorruft und aufgrund dieser Wirkung auch eine Funktion hat.¹⁹⁴ Die Funktion des Satirisch-Grotesken kann man analog zur Funktion der Satire in der Kritik an Missständen annehmen. Die sozialkritische Funktion des Grotesken, die Sinic in ihrer Studie behandelt, ist natürlich ein wesentlicher Aspekt des Grotesken in *Scala Santa*: auch hier werden sexueller Missbrauch, Gewalt und Doppelmoral abgehandelt. Sinics Befund, dass das Groteske aber keine Lösungen für die aufgezeigten Missstände biete, sondern den Leser dazu anhalte, selbst stärker über das Problem zu reflektieren, trifft auch auf den untersuchten Roman zu. „Das Groteske bietet die Möglichkeit, über Fehler und Mißstände zu lachen, ohne sich deshalb moralisierend außerhalb des Belachten zu positionieren.“¹⁹⁵ Eine erläuternde oder belehrende Behandlung von Inhalten wäre laut Sinic dem Grotesken sogar abträglich.¹⁹⁶ Die Auseinandersetzung mit dem Grotesken lohne auch deshalb, „da das Groteske mit unseren Normen, Vorstellungen und Werten spielt und eine Analyse dieses Phänomens zugleich auch eine Analyse unserer

¹⁹² Kaspar, Ingolf: *Minimalismus und Groteske im Kontext der postmodernen Informationsstruktur. Ästhetische Experimente in der norwegischen und isländischen Gegenwartsliteratur.* –Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2001 (Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik.49), S. 17.

¹⁹³ In der Groteskenforschung gibt es zwar auch die Meinung, dass das Groteske nicht zu einem bestimmten Zweck eingesetzt werden kann, da es aus dem Unbewussten des Autors komme und jeder bewusste Einsatz des Grotesken seine Wirkung zunichte machen würde – diese Meinung soll aber hier nicht weiter verfolgt werden. Vgl. die Sichtweisen von Lee Byron Jennings, zit. in Sinic: *Die sozialkritische Funktion des Grotesken*, S. 88.

¹⁹⁴ Vgl. Thompson, Philip: Funktionen des Grotesken. In: Best (Hg.): *Das Groteske in der Dichtung*, S. 103-115., S. 110.

¹⁹⁵ Sinic: *Die sozialkritische Funktion des Grotesken*, S. 285.

¹⁹⁶ Vgl. ibd., S. 281.

Denkschemata ist¹⁹⁷. In der Hinterfragung von Normen sieht Peter Fuß die wichtigste Funktion des Grotesken, die in der „Liquidation symbolisch kultureller Ordnungsstrukturen“¹⁹⁸ besteht. „Die destruktive Komponente ist eine notwendige Bedingung der kreativen Transformation kultureller Formationen“¹⁹⁹, die „Einsicht in die Relativität kultureller Konventionen“²⁰⁰ forciert. „Der Rezipient kann dem grotesken Gegenstand keinen eindeutigen Wert zusprechen, da die konventionelle Ordnung, die eine eindeutige Verteilung der Werte organisiert, liquidiert ist: die Werturteile geraten ins Schwimmen.“²⁰¹ So wie die Funktion der Intertextualität darin besteht, Texte in neuem Kontext auch neu lesbar zu machen, besteht die Funktion der grotesken Struktur in einer Neulesbarkeit von Ordnungsstrukturen, wobei diese Ordnungsstrukturen überhaupt erst als Konstruktionen erkannt werden. Dies führt laut Fuß zu einem Verlust von alten Ordnungsstrukturen und somit zu einem Gefühl der Orientierungslosigkeit beim Rezipienten.

Identität

Die Auflösung des autonomen Subjekts²⁰² ist ein Topos postmoderner Literaturproduktion, die sowohl die Figuren der Narration als auch den Autor (in seiner intertextuellen Auflösung) betrifft. Von dieser „Auflösung“ des schöpfenden Autors zeugt auch das Pseudonym FRANZOBEL, für das der Autor selbst mehrere Erklärungsvarianten präsentiert, sowie das Generieren der gleichnamigen Kunstfigur.²⁰³ Das Stimmengewirr oder die Polyphonie ist ein kontinuierliches Merkmal in Franzobels Texten. Bereits in seiner ersten größeren Prosaarbeit *Die Musenpresse* geht es um ein

¹⁹⁷ Sinic: *Die sozialkritische Funktion des Grotesken*, S. 285.

¹⁹⁸ Fuß: *Das Groteske*, S. 154.

¹⁹⁹ *Ibd.*

²⁰⁰ *Ibd.*, S. 155.

²⁰¹ *Ibd.*, S. 156.

²⁰² „Das menschliche Subjekt erscheint nicht länger als autonome Instanz, die die Wahrheit kontemplativ oder auf dem Wege der gesellschaftlichen Praxis erkennt, sondern als *von Machtapparaten konstituiertes sub-iectum* (Unterworfenes), dessen ‚Wahrheit‘ als Erkenntnis und als individuelle Identität die Wahrheit der machtausübenden Instanzen.“, Peter V.: *Moderne – Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. –Tübingen; Basel: Francke 1997 (UTB.Wissenschaft.1967), S. 147.

²⁰³ Eine mögliche Dechiffrierung des Pseudonyms ist Franzobels Erklärung, er wäre während eines Fußballspiels Frankreich gegen Belgien, das 2 : 0 ausging, gezeugt worden, woraus sich FRAN 2:0 BEL ergibt. Das Spiel mit und Verstecken hinter der eigenen Künstlerbiografie schlägt sich auch in den Texten nieder, etwa in verschiedenen biografischen Bemerkungen auf Klappentexten, die jeweils andere Höhepunkte seines „an sich ereignislosen Lebens“ herausstreichen (siehe auch: Franzobel: *Best of Biographie*. In: Ders: *Best of. Die Highlights*. –Krems: Edition Aramo 2001, S. 221f.) oder auch im Text *Shooting Star. Stefan Griehl bildet sich ein, der Dichter Franzobel und von lästigen Verehrerinnen verfolgt zu sein Oder Die allerneuesten Leiden einer jungen Wertherin*. –Klagenfurt: Ritter 2001.

montiertes, dialogisches Aufeinandertreffen von Stimmen.²⁰⁴ Das Überlagern von Stimmen der Figuren und des Erzählers erfährt seine Weiterführung in *Die Krautflut*. Die vier Figuren, von denen dieser Text spricht sind eng miteinander verwoben. Das wird allein schon durch die Namen „Haurucker“ und „Haargenau“ für die beiden Männer sowie „Fräulein“ und „Frauke“ (wobei der Name Frauke nichts anderes bedeutet als „kleine Frau“) deutlich. Franzobel selbst beschreibt sie als „vier Personen, die ineinander greifen oder ineinander greifen können“²⁰⁵ Thomas Eder vergleicht *Die Krautflut* mit dem Roman *der sechste sinn* von Konrad Bayer, in dem „durch die ständig changierende Perspektive der Weltwahrnehmung und -repräsentation [...] die üblicherweise starre Identität der vorkommenden Personen geradezu dahinschmilzt“²⁰⁶. Dieses „Dahinschmelzen starrer Identitäten“ beschreibt *in nuce* das, was Fuß unter Liquidation von symbolisch kulturellen Ordnungsstrukturen versteht.

So wie sich Franzobels Texte als montierte Texte präsentieren, so lässt sich auch „Identität“ in den Texten als montiertes Konstrukt lesen. Die Figuren in *Scala Santa* leiden unter Identitätsverlust und Selbstverachtung. Sie werden als multiple Persönlichkeiten, als Doppelgänger, als (Begierde-)Objekte anderer Figuren, als Automaten ihrer eigenen Triebstrukturen und Spleens, und schließlich als Marionetten der Narration an den Fäden Santopadres und letztendlich als sprachliche Produkte der Narration und der assoziativen Schreibweise ihres Autors (Franzobel) vorgestellt. Selbst die Erzählerfigur (Pius) ist von den Fäden, die nicht der Erzähler, sondern die Narration selbst spinnt, determiniert. Ein Aspekt von konstruierter Identität ist die (ebenso) konstruierte Geschlechtszugehörigkeit. Auch diese Norm von zwei möglichen Geschlechtern wird in *Scala Santa* zugunsten einer Unentscheidbarkeitsstruktur aufgebrochen, die sich in den Transvestismus, Hermaphroditismus und Geschlechtsumwandlung verkörpernden Figuren (Feister Fridolin, Baruch Weinzwang, Pfarrer Hutwelker) manifestiert. Sowohl das „Marionettenmotiv als Dekomposition der aufklärerischen Konzeption subjektiver Autonomie“, als auch das „Doppelgängermotiv als Dekomposition des Konzepts subjektiver Individualität“²⁰⁷ lassen sich in *Scala Santa* nachweisen. „Individuum darf niemand sein“²⁰⁸ diagnostiziert Gollner den Figuren in *Scala Santa*. Franzobel selbst verneint für seine Prosatexte die Konzeption

²⁰⁴ Vgl. dazu die Diplomarbeit von Notburga Leeb, *Aspekte der Dialogizität in FRANZOBEL: „Die Musenpresse“*.

²⁰⁵ Schwandter, Helmut; Siegbert Metelko (Hg.): *Klagenfurter Texte. Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb 1995*. –München: Piper 1995, S. 156.

²⁰⁶ Eder: *Romanzen und Matrizen*, S. 80.

²⁰⁷ Fuß: *Das Groteske*, S. 207.

²⁰⁸ Gollner: *Eine ausgesprochen österreichische Physiognomie*, S. 93.

von Figuren, die auf *ein Ich* reduzierbar oder zurückzuführen wären: „Ein Ich gibt es in meinen Prosatexten eigentlich überhaupt nicht.“²⁰⁹ Als Ausgangsmotivation für das Schreiben von *Scala Santa* nennt er neben dem Versuch der Neuschreibung des *Mutzenbacher*-Textes auch die Beschäftigung mit Berichten multipler Persönlichkeiten:

Parallel dazu [zum *Mutzenbacher*-Text, Anm. SH] habe ich Erfahrungsberichte von einer multiplen Persönlichkeit gelesen, die vergewaltigt worden ist. Es hat mich von der Hirnforschung her wahnsinnig interessiert, dass sich irrsinnig viele Persönlichkeiten in ihr entwickelt haben. Sie hat nicht mehr gewusst, wer sie selbst ist, und was die einzelnen Menschen in ihr tun.

So könnte man sich fragen: Warum sollte es aber nicht so sein, dass es tatsächlich ein *Ich* gibt? Schließlich kann es ja mit „Ich“ bezeichnet werden. Fuß geht nicht davon aus, dass der Gegenstand zuerst gegeben sein muss, damit ein sprachliches Zeichen auf ihn verweisen kann, sondern „daß umgekehrt die Bezeichnung den Gegenstand erst konstituiert, indem sie ihm beigefügt oder eingeschrieben wird.“²¹⁰ Insofern lässt sich das *Ich* als sprachliches Konstrukt lesen. „Wer etwas sagt, fügt sich in Redeweisen, in Diskurse ein, hinter denen sich nichts verbirgt.“²¹¹

Wie ich bereits erwähnt habe werden die Figuren in der Textstruktur nicht nur durch ihre sprechenden Namen codiert, sondern auch und im großen Maße durch die ihnen zugeschriebenen Themenfelder (groteske Leiblichkeit und Weltanschauung, Spleens). Teilweise lässt sich eine allmähliche Loslösung der Figuren von ihren Namen feststellen, was dazu führt, dass sie vermehrt über ihre spezifischen Themenfelder identifizierbar sind (ein Effekt, der in hohem Maß durch den Modus der Fokalisierung erreicht wird). Dies dient zwar einerseits der „Rätselstruktur“²¹² des Romans und einer extremen Forderung und Überforderung der Aufmerksamkeit des Rezipienten²¹³; andererseits fördert die Loslösung der Figuren von ihren Namen die Verschleierung ihrer Identität und somit die mögliche Interpretation, die Figuren nicht als *Individuen*, im Sinne unteilbarer Einheiten, sondern als Ort und Schnittmenge von Diskursen (Redeweisen, aber ebenso Weltanschauungen, Spleens, anderen Themenfeldern, etc.) zu deuten.

²⁰⁹ Heimlich: *Franzobel: Ein Autor ohne Allüren*, Quelle: <http://www.sandammeer.at/portraits/franzobel.htm>

²¹⁰ Fuß: *Das Groteske*, S. 187.

²¹¹ Baberowski, Jörg: *Der Sinn der Geschichte: Geschichtstheorien von Hegel bis Foucault*. –München: C.H. Beck 2005 (Becksche Reihe.1623), S. 192.

²¹² Vgl. Freinschlag spricht von „Rätseln“, die den Figuren und dem Leser in *Scala Santa* ständig geboten werden.

²¹³ Diese Überforderung ist Programm und wird im Text selbst von den Steifiguren und Pius angesprochen.

Daher möchte ich noch einmal auf den Befund Thomas Eders verweisen, der wie für *Die Krautflut* auch für *Scala Santa* gilt: „In den Texten Franzobels ist es [...] nicht ein für allemal beschlossene Sache, ob der Text die Welt oder die Welt den Text hervorbringt.“²¹⁴ Das erzählte *Subjekt* hat seine Autonomie in der Sprache und der Struktur der Narration.

Geschichte

Das oben Gesagte lässt sich auch auf die im Roman vorgestellte Sicht des Geschichtsbildes, das einer Geschichtskonzeption entspricht, anwenden. Ein weiterer Topos der Postmoderne (der Posthistoire, des Poststrukturalismus) ist die Auflösung und Nichterzählbarkeit der Geschichte und somit die Destabilisierung des hegelianischen Geschichtsverständnisses, in der die jeweilige Gegenwart als Kulminationspunkt der bisherigen Geschichte gedeutet wurde. Auch Geschichte ist letztendlich nichts anderes als Erzählung und Historiker ihre Erzähler, wie der Geschichtstheoretiker Hayden White in seinem Werk *Metahistory* erklärte. In historischen Erzählungen werden keine objektiven Wahrheiten, sondern nur Interpretationen des Geschehens verkündet. Daher sind historische Erzählungen als „sprachliche Fiktionen, deren Inhalt ebenso *erfunden* wie *vorgefunden* ist“²¹⁵, zu betrachten und sind somit auch unbegrenzt revidierbar. Die Deutungen um die Geschehnisse in Mayerling, die in *Scala Santa* gegeben werden, reflektieren diese Sichtweise. Die Übermalung der Übermalung von Bildern, die den Fall Mayerling darstellen, kann als abermalige Verschleierung einer Interpretation der Geschehnisse gesehen werden, als Auslöschung einer und weist auf die Konstruiertheit von historischen Erzählungen.

²¹⁴ Eder: Romanzen und Matrizen, S. 81.

²¹⁵ White, Hayden: Der historische Text als literarisches Kunstwerk. In: Ders.: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. –Stuttgart: Klett Cotta 1986, S. 101-124, S. 102.

IV. Zusammenfassung

In vorliegender Arbeit habe ich versucht, der grotesken Wirkung des Romans *Scala Santa* auf den Grund zu gehen. Bei der Analyse der einzelnen, den narrativen Text konstituierenden Ebenen (Sprache, Diskurs, Handlung, Intertext) lässt sich das groteske Phänomen, das im Wesentlichen auf Verzerrung, Vermischung und Verkehrung beruht, nachweisen.

Der für Franzobel spezifische dichterische Sprachgebrauch, der sich besonders durch eine assoziative und metaphernreiche Sprache auszeichnet, lässt sich mit den grotesken Mitteln Vermischung, Verzerrung und Verkehrung beschreiben. Diese werden sowohl auf phonologischer und morphologischer, als auch auf syntaktischer Ebene und auf den Ebenen der Figurenrede und des Textes (Verzippungstechnik) benutzt. Auf Ebene des Erzähldiskurses wirkt das Groteske im Splitting der Erzählinstanz in einen Erzähler (Pius) und einen offensichtlichen Generator (Santopadre) der Handlung, dem auch der Erzähler unterworfen ist. Es besteht eine Selbstreflexivität, die sowohl das Selbstverständnis des vermeintlich auktorialen Erzählers, als auch die Erzählung selbst betrifft, indem *mise en abyme*-Strukturen generiert werden. Bei genauer Betrachtung der Fokalisierung zeigte sich, dass der Eindruck einer verzerrten Welt auch auf der bereits verzerrten Wahrnehmung der Figuren beruht. Die Figuren zeichnen sich durch sprechende Namen, eine groteske Körperkonzeption, und spezifische Spleens oder Verrücktheiten aus. Diese Merkmalskomplexe (Aussehen) und Themenfelder (Spleens) codieren die einzelnen Figuren und machen sie im Text für den Rezipienten identifizierbar. In den Figuren zeigen sich alle Mechanismen des Grotesken: Vermischung (Ähnlichkeit zu Tieren, insbesondere Vergleich mit insektenhaften Larvenwesen), Verzerrung (monströse Dickleibigkeit, Teufelsgestalt, Doppelgänger) und Verkehrung (unentscheidbares Geschlecht). Die Figuren erscheinen als Puppen oder automatisierte trieb- und *spleengesteuerte* Existenzen und Marionetten der Narration. Die Figuren versuchen zwar auf je eigene Weise, ihre Welt zu fassen und zu ordnen, dies gelingt jedoch nicht, da sich die Diegese einer Berechen- oder Interpretierbarkeit durch die Figuren entzieht. Die Narration erweist sich als Verwirklichung eines poetologischen Kalküls, das mit Zufall und Unwahrscheinlichkeit spielt. Auch das sehe ich im Zusammenhang mit dem Grotesken, das sich einer Kausalität, Logik und Berechenbarkeit verweigert.

Der Mechanismus der Vermischung liegt jeder Intertextualität und somit auch jedem Text zugrunde. Konkret betrachtet habe ich das Spiel mit den Gattungen (z.B. Kriminalroman), das *Scala Santa* auszeichnet, sowie die expliziten Verweise auf konkrete Texte (*Mutzenbacher*, Doderers *Strudlhofstiege*, u.a.). Die Funktionen des Grotesken in *Scala Santa* gehen über die Sozialkritik hinaus. Das Groteske erweist sich als Mittel zur Hinterfragung symbolisch kultureller Ordnungsstrukturen (wie Identität und Geschichte). Der groteske Gesamteindruck, den man bei der Lektüre des Romans gewinnt, ergibt sich nicht nur aus dem „grotesken“ Inhalt und den überzeichneten Figuren, sondern auch aus einer Reihe sprachlicher und narrativer Strategien, die Ambivalenz und Unentscheidbarkeit fördern.

Anhang

Zeitliche und paratextuelle Romanstruktur

Erzählzeit (Zeitpunkt bzw. Dauer des Erzählens)	Tag (erzählte Zeit)	Seite	Kapitel	Unterkapitel	Inhalt	Informationen über Santopadre	Analepsen / Prolepsen und Vorhalte
Mittägliche Schließzeit der Scala Santa in Rom am 7. Tag der Binnenhandlung	1.	13 – 41	I Gegeißelte	1. Toselli und Fuentes, Vor- Spann 2. Sekt, Natur 3. Frau Hornaus im Hochstand	Tod von „Atnasal Acsal“; Hugo Wurznbacher verliebt sich in Foto;	Schlohweißer Alter; Gregorianische Kalender-Re- -form; Zeitloch; (12)	
	2.	41 – 55		3. Frau Hornaus im Hochstand	Erste sexuelle Erfahrungen der Kinder;	„Atnasal Acsal“ (41)	
	3.	55 – 137		4. Beichtge- Heimnisse und Pompfüneberer 5. Im Tauben- schlag 6. Das Jawort	Begräbnis; Leichenschmaus; Gudruns Vergewaltigung; Hugo verprügelt seine Frau;	Nennung von Enrico Santopa- dre; (57)	Weinzwangs prophetischer Traum; (7.Tag) (112)
	4.	141 – 197	II Die Pieta	7. Deluxe Royal 8. Räuber und Schande 9. Aus Leiden- schaft	Anna Hasentütts Leiche gefunden; Gundulas Kind- heitsschilderung; Anna Wurznbach- er stirbt;	Tätowierung bei Atnasal Acsal; Hinweis auf die Legende der Hl. Agnes; (188)	Anna Wurznbach- ers Visionen; (175)
	5.	197 – 235		9. Aus Leiden- schaft 10. Der Kuß	Hugo zerstückelt seine Frau; Kaffeekränzchen bei Fifi Krumpl; Zdenko küsst Gudrun;	Ambros sieht Rit- ter mit Wappen (Himbeere, lan- ger Fingernagel); (205) Ziegelböck sieht Barockfürsten; (223)	
	6.	239 – 275	III Ecce homo	11. Die Besorgung 12. Im Lachs- becken	Stangl erschlägt Ferk; Anfangs- jäger; Pornoladen des Feisten Fridolin; Hugo setzt seine Kinder aus und fährt nach Rom;		
	Externe Prolepse	279 – 287	IV Der Bruderkuß	13. Verpup- pungen	Apokalypsen- schilderung von Pius; das zukünftige Schicksal der Kinder;		= externe Prolepse
	Zukunft						

Erzählzeit (Zeitpunkt bzw. Dauer des Erzählens)	Tag (erzählte Zeit)	Seite	Kapitel	Unterkapitel	Inhalt	Informationen über Santo- padre und „Atnasal Acsal“	Analepsen / Prolepsen und Vorhalte
Mittägliche Schließzeit der Scala Santa in Rom am 7. Tag Der Binnenhandlung	7.	291 – 393	V Der Ölberg	14. Die Bussi- Bussi-Frau	Figuren sind in Rom; Wurznbacher sucht Cornetti;	Hl. Agnes; (295) Adrian Zwack erzählt Legende von Santopadre; (298)	Scheidewas- sers Romfotos lösen Dejá-vu Erlebnisse bei Wurznbacher aus;
15. Die Anfangs- jäger				Ambros' Vorstel- lung von Zeit und Chaos;			
nach wochenlangem Schweigen	ein anderer Tag	393 – 394	VI Pius	16. Die große Gleiche	Zdenko erschlägt Finoci; Wurznbacher mordet und stirbt;	Santopadre als Fädenzieher; Roberto Benve- nuti trägt Schal mit „Atnasal Acsal“; (378) Santopadre als Gottparodie; (383f.) Himbeere; (386) Fingernägel- Abhandlung; (389)	Erinnert an die Anfangs- szene (1. Tag)
					Vor der Foto- handlung wird jemand erschos- sen (Pius)		

Übersicht über Rahmen- und Binnenhandlung

Dauer	Handlung	Kapitel	Tempus	Orte
eine Woche (bis zum Mittag des 7. Tages)	Vorhalte (Fotos), di Geschehn Binnenhan verweisen Ambros klopft am Tor zur Scala Santa.	„Atnasal Acsal“ wird erschossen;	Imperfekt	Beginnt in Wien (Fotohandlung Ziegelböcks); Endet in Rom (vor der Scala Santa)
		Aufregung durch Ambros' Klopfen;	Präsens	Scala Santa
mittägliche Schließzeit der Scala Santa	Als Pius mit der Erzählung endet, klopft Ambros immer noch.	Figuren in Rom;	Imperfekt	Rom Scala Santa
		Pius erzählt und legt seine Vor- stellung von der Apokalypse dar.	Präsens	Rom Scala Santa
Nachmittag des 7. Tages	„Showdown“ auf der Scala Santa: Sixtus verhaftet Ambros.	Figuren in Rom; zunächst nicht weiter, wie es nach Abschluss der Rahmen- handlung I weitergegangen ist.	Imperfekt	Rom Scala Santa
wochenlang		wochenlanges Schweigen		
Dauer des Erzählens		Pius nimmt den Erzählfaden wie- der auf.	Präsens	Rom Scala Santa
wenige Minuten		Jemand (Pius) wird vor Ziegel- böcks Fotohand- lung erschossen.	Imperfekt	Wien, vor der Fotohandlung Ziegelböcks
...		Zukunft der Wurzbacher- Kinder wird ge- schildert.	Imperfekt	
Überblick über einige Jahre			Imperfekt	

Analepse	Analepse	Prolepse	Prolepse
Binnenhandlung I	Rahmen I	Binnenhandlung II	Rahmen II
			Ende Rahmen II = Ende Binnen- handlung II
			Externe Prolepse

Chronologie von Rahmen- und Binnenhandlung

Figurenverzeichnis und Tafel

Aufstellung der im Roman genannten Figuren, ihrer Charakteristika und Verbindungen untereinander. Themenfelder, die die Figuren in besonderem Ausmaß identifizierbar machen, werden durch KAPITÄLCHEN gekennzeichnet. Auch Figuren aus eingebetteten Erzählungen wurden aufgenommen. Die Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Im Anschluss an das Verzeichnis findet sich der Versuch, die Stammtafel des Semmelrath-Wurznbacher-Clans zu rekonstruieren.

Atnasal Acsal ein unbekannter, schwarz gekleideter Mann; wird in Wien vor der Fotohandlung Ziegelböcks ermordet. Weist die Tätowierung „Atnasal Acsal“ auf; gefundene Devotionalienbilder verweisen auf die Scala Santa; Verbindungen zu Freimaurer-Sekte. Als sein Mörder wird am Ende Joschi genannt.

Der Semmelrath-Wurznbacher Clan

Seraphin Semmelrath Mann von Edelburg Semmelrath; Vater von Anna Wurznbacher, Ambros, Quasimodo Leopold und Giselher Attila; hochangesehener Medizinalrat, Entdecker des Knabenkrauts zur Regulierung der Laktation; besaß größte Sammlung von Säugetierpenissen.

Modest Semmelrath starb angeblich kurz nach der Hochzeit mit Laetitia Klein eines mysteriösen Todes; Verwandtschaftsverhältnis: unklar.

Edelburg Semmelrath Mutter von Anna Wurznbacher, Ambros, Quasimodo Leopold und Giselher Attila; verheiratet mit Seraphin; stirbt am ersten Tag der Binnenhandlung.

Ambros Semmelrath Onkel von Anna Wurznbacher und ihren Brüdern, Großonkel von Gudrun, Onkel von Roland, Bruder von Laetitia (?) (vgl. 93); Statistiker beim Tourismusverband; Vergewaltiger von Gudrun, Mörder von Anna Hasentütl; fühlt sich berufen, die Welt statistisch im Gleichgewicht zu halten. STATISTIK. Sein Klopfen an der Scala Santa eröffnet und schließt die erste Rahmenhandlung.

Quasimodo Leopold (Quasi Poldi) ekelt sich vor seinem Bruder Giselher, dem er wie ein Zwilling gleicht; ANFANGSJÄGER.

Giselher Attila („Hertila“) findet die Anfangsjäger-Idee seines Bruders Quasimodo Leopolds schwachsinnig und ekelt sich vor ihm; autistischer Zählzwang. ANFANGSJÄGER.

Anna Wurznbacher	(geb. Semmelrath), Mutter von Franzl, Lorenz und Pepi; schwärmt zuerst für Hausmeister Stangl, dann verliebt in Roland Leander Fleck; wird von ihrem Mann wie ein Gegenstand behandelt; fühlt sich wie DAPHNE; Mordopfer von Hugo Wurznbacher; ihr Leichnam wird zerstückelt und ins Klo faschiert.
Hugo Wurznbacher	verheiratet mit Anna Wurznbacher; Vater von Franzl, Lorenz und Pepi; arbeitet gemeinsam mit Baruch Weinzwang in einer Prothesenwerkstatt und stellt Dildos her, die er beim Feisten Fridolin gegen „Naturalien“ (Verkehr mit Bettina und Martina) eintauscht; treibt es mit Aurelia und Zita; bringt insgesamt 6 Personen um: seine Frau, Kathi Gablfrühstück, Roland, Laura Cornetti, Roberto Benvenuti und sich selbst in einem Verkehrsunfall; TEUFELSFIGUR.
Lorenz	Missbrauchsopfer; wird Priester und vergeht sich an Ministranten; stürzt sich vom Stephansdom;
Franzl	missbraucht von Valentina Buschenpelz; wird schizophr.
Pepi	Missbrauchsopfer; endet als Queen eines Pornokonzerns.
Laetitia Semmelrath	(geb. Klein) Mutter von Gudrun, war verheiratet mit Modest Semmelrath; Schwester von Ambros Semmelrath (!?); leicht hysterisch; stiehlt zu Beginn den Koffer „Atnasal Acsals“.
Gudrun	sechzehn; allerdings ist sie nicht die leibliche Tochter von Modest Semmelrath, da Baron von Greifshausen in ihre Erbmasse eingegriffen hatte; Vergewaltigungsopfer von Onkel Ambros; wird später von Zdenko Faulhaber in Wien auf der Straße geküsst, trifft ihn in Rom wieder; schwärmt für Douglas Dünnbier; TAGEBUCH.
Nepomuk Quentin Klein	Großvater von Laetitia; Kleinhäusler-Streit mit Gerngross.
Werner	Jusstudent; Freund von Gundula Krumpl; Fan von Umberto Eco-Büchern; Reinlichkeitsfetischist; Enkel von Edelburg.
Roland Leander Fleck	Sohn von Hutwelker [Mutter]; entfernter Cousin von Anna Wurznbacher mit der er flirtet; eitler, athletischer Glatzkopf; Architekt; hatte früher Verhältnis mit Laura Cornetti; wird von ihr nach Rom eingeladen, wo er von Hugo Wurznbacher erschlagen wird; jähzornig; KRÜMMFAKTOR.

Pfarrer Hutwelker (umoperierte Frau) Mutter von Roland; sein Traum, Papst zu werden („Amordir“), weiblicher Kerl; MUNDGERUCH, WELKES ZAHNFLEISCH.

Joschi Verwandtschaftsverhältnis: unklar (angeblich Kind eines Kollegen von Sixtus Ponstingl-Ribisl); Mathematikgenie wie Gauß; wird am Ende als Mörder von „Atnasal Acsal“ genannt; sein Motiv: die Kombinationsfähigkeit der Polizei testen; stellt Sixtus das Gmunden-Rätsel; unscheinbares Äußeres, dick; WAHRSCHEINLICHKEITSRECHNUNG.

Onkel Otto Onkel von Anna Wurznbacher und ihren Brüdern; Atheist und Alkoholiker; liebt dicke Frauen; Naheverhältnis zu den ANFANGSJÄGERN.

Familie Hasentütl

Karol Knechtl Vater der Hasentütl-Kinder; Polizist und zusätzlich bei einer Vermittlungsagentur als Gigolo angestellt; hat die Familie wegen der Fresssucht Ludovicas verlassen; dann Verhältnis mit der ebenfalls stark übergewichtigen Rudolfine Krumpl; Knechtisches Wesen: ist gern der Diener der Damenwelt; POPOLOGE.

Ludovica Hasentütl Exfrau von Karol; Mutter von Anna und Ferdl; Bekannte der Wurznbacher Familie; verliebt in Brieffäger Körperl; Fresssucht; KOLOSSIN, ELEFANTIN.

Anna Hasentütl Vergewaltigt und ermordet von Ambros Semmelrath; wird als LARVENWESEN beschrieben

Ferdl Hasentütl Bruder von Anna; wird von Frau Hornaus missbraucht; LARVENWESEN; sein weiteres Schicksal ist unklar.

Polizisten

Karol Knechtl siehe Familie Hasentütl; Mitarbeiter von Sixtus;

Gundula Krumpl Tochter von Rudolfine Krumpl; Mitarbeiterin von Sixtus; Freundin von Werner; wurde in ihrer Kindheit von ihrer Mutter misshandelt („Schädlwaschen“) und auf deren Künstlerfesten herumgereicht; seitdem Hautkrankheiten und Scheu vor Sexualität und schiebt deshalb ihre Katzen (Böselkraut und Ferdinand) vor; mit Kathi Gablfrühstück befreundet.

Sixtus Ponstingl-Ribisl melancholischer Hauptkommissar, war früher Tanzpartner von und verliebt in Anna Wurznbacher; Doppelgänger

von Pius IX. (charakteristische Narbe an der Stirn); bearbeitete früher den Fall der Vergewaltigung von Violetta Kittel; Opernfan; QUADRATE;

Bruno Scheidewasser („Huntzelmännchen“) Mitarbeiter von Sixtus; Hobby-Fotograf, verliebt in die Bussi-Bussi-Frau und somit Anhänger des „Himbeerdenkens“; Schuppenflechte; hässlich;

Geistliche und deren Umfeld

Joachim Finocci Bischof; erpresst Hutwelker; wird in Rom von Zdenko Faulhaber erschlagen, pädophil; Antisemit; X-Körper.

Pfarrer Hutwelker siehe Semmelrath-Wurznbacher Clan.

Severin Roßleimer Mesner; missbraucht Pepi Wurznbacher in der Sakristei.

Klementine Zitzelfeigler tritt als Medium „Die Vorsehung“ auf; Pfarrersköchin; Temporär-Stigmatisierte; später mit Ziegelböck verheiratet, mit dem sie ein Kind haben wird;

Bodo Keuschnigg Ministrant
Karola Keuschnigg Mutter von Bodo;

weitere Ministranten von Finocci missbraucht; ungenannt;

Rudolfine Krumpl und ihre Künstlerfreunde

Rudolfine „Fifi“ Krumpl Mutter von Gundula (siehe Polizisten), auf die sie immer eifersüchtig ist; war in ihrer Jugend ein stadtbekanntes Flittchen; intrigante RAHMENMACHERIN und Geschäftsfrau bei der in der Vergangenheit gesellschaftliche Fäden zusammenliefen; über 150 kg schwer; KOLOSSIN; kennt viele Künstler; Verhältnis mit Karol Knechtl.

Aloisi schwuler, kroatischer Paraventsticker; Liebling von Rudolfine Krumpl; brach in die Akademie der Künste ein und übermalte Einar Ulfleins Bilder (Mayerling).

Einar Ulflein Übermalungskünstler und Akademieprofessor
Schwarz Müller Künstler
Tschirr-Onkoli Künstler
Hundl Künstler

Klaus Breiwarm Burgtheaterdirektor, dem Rudolfine Krumpl eine aus Plastiklöffeln gemachte „Maßanfertigung“ weißer Kontaktlinsen verkaufte und dafür abkassierte.

Traugott Wahre Schauspieler, für den die Kontaktlinsen bestimmt waren

Ludwig Hajduk Carla Maya	Gehilfe aus Brünn in Rudolfines Rahmenhandlung slowenischer Kunststudent mit irgendeinem Schriftsteller verheiratet (Maya Zarzuela = Bussi-Bussi-Frau), Freundin von Carla
---	---

Weitere Bewohner desselben Wiener Stadtviertels

Valentina Buschenpelz	lebte früher in Kloster; möchte mit ihren erfundenen Sparbüchern Männer anlocken; Mordopfer von Zdenko Faulhaber; FEDERANTRIEB.
Florian Ziegelböck	Fotohandlungsbesitzer; Verhältnis mit Klementine Zitzelfeigler; später mit ihr verheiratet.
Feister Fridolin Bettina Martina	Pornoladenbesitzer; ekelt sich vor Sexualität; liebt Fische; LACHS; polnische Prostituierte polnische Prostituierte
Zdenko Faulhaber	(„Pulpo“) Schlosserlehrling; drückt sich vor der Stellungskommission; Selbstekel; küsst Gudrun auf der Strasse, erwürgt Valentina Buschenpelz; stürzt sich von Kirchturm in Rom und erschlägt Finocci; TINTENFISCH.
Heinrich Gerngross	hatte früher Kleinhäuselstreit mit Nepomuk Quentin Klein; Nörgler; Nazi.
Frau Hornaus	Hausbewohnerin; vergeht sich an Ferdl Hasentütl.
Ladislaus Stangl	Hausbesorger; Verhältnis mit Frau Hornaus; schwärmt für Anna Wurznbacher; tötet Ferdinand Ferk. KREUZWORTRÄTSELSPRACHE
Ferdinand Ferk	Straßenbahner; wird von Stangl erschlagen, weil dieser glaubt, dass er der Mörder der kleinen Anna Hasentütl ist.
Briefträger Körberl	Verhältnis mit Frau Hasentütl. LOTTOSYSTEM
Anton Ansetzer	Maurergehilfe; hatte Verhältnis mit Valentina Buschenpelz.
Bohumil Bohrer	Rauchfangkehrer; hatte Verhältnis mit Valentina Buschenpelz
Sabine Einstecher	verheiratet mit Bohrer, der sie schlägt; früher beste Freundin von Anna Wurznbacher; markiert Textstellen in Sisi-Büchern.

Toselli	Sanitäter.
Fuentes	Sanitäter.
Baruch Weinzwang	Kollege von Hugo Wurznbacher in der Prothesenwerkstatt; Zwitter; masochistische Träume, notorischer Nörgler; ZITTERN und BEBEN.
Kathi Gablfrühstück	Primaballerina bei den „Leopoldinen“; mit Gundula Kruppl befreundet; wird von Hugo Wurznbacher in der Pornohandlung vergewaltigt und in Rom umgebracht. SCHMETTERLING
Zita, Aurelia	Zeuginnen Jehovas; beten Hugo Wurznbacher als Sexgott an; haben Angst vor der Rache Gottes; werden vom Feisten Fridolin und den Anfangsjägern als MÄUSE wahrgenommen.
Luipold Nehoda	nekrophiler Leichenwäscher.
Meinrad Kalabresendorfer	Wirt, Verhältnis mit Kellnerin Patricia; liebt TAUBEN.
Patricia Herrgott-Wixinger	Kellnerin; spielt Geige; hat Geigenkörper; schwanger von Meinrad;

Figuren in Rom

Bussi-Bussi-Frau	(= Maya Zarzuela) arbeitet in Rom; HIMBEERDENKEN;
Laura Cornetti	Schauspielerin; in ihr Foto verliebt sich Hugo Wurznbacher, der sie dann aufsucht;
Adrian Zwack	Mann von Laura; Diplomat; ungarischer Herkunft; schleimt wie eine SCHNECKE; Geschäftsfreund von Roland Leander Fleck.
Paolo Grassi	Diener der Cornetti; Urururenkel von Paul Vetter, einem jähzornigen Bauern aus Fucking.
Mädchen in Rom	wird Mord- und Vergewaltigungsopfer von Hugo Wurznbacher.
Roberto Benvenuti	Mopedfahrer in Rom; stirbt in einem von Hugo Wurznbacher verursachten Verkehrsunfall; trägt Schal mit der Aufschrift „Atnasal Acsal“.
Enrico Santopadre	(„Schlohweißer Alter“) sitzt am Fuße der Scala Santa und verkauft Broschüren über die Scala Santa; LANGER FINGERNAGEL; sieht wie Gott-Parodie aus; ist in den Tagen der Gregorianischen Kalenderreform in ein

Zeitloch geplumpst und geistert seither als Untoter durch die Zeit; Erfinder der Legende der Hl. Agnes; FÄDENZIEHER der Romanhandlung; Schlüsselfigur.

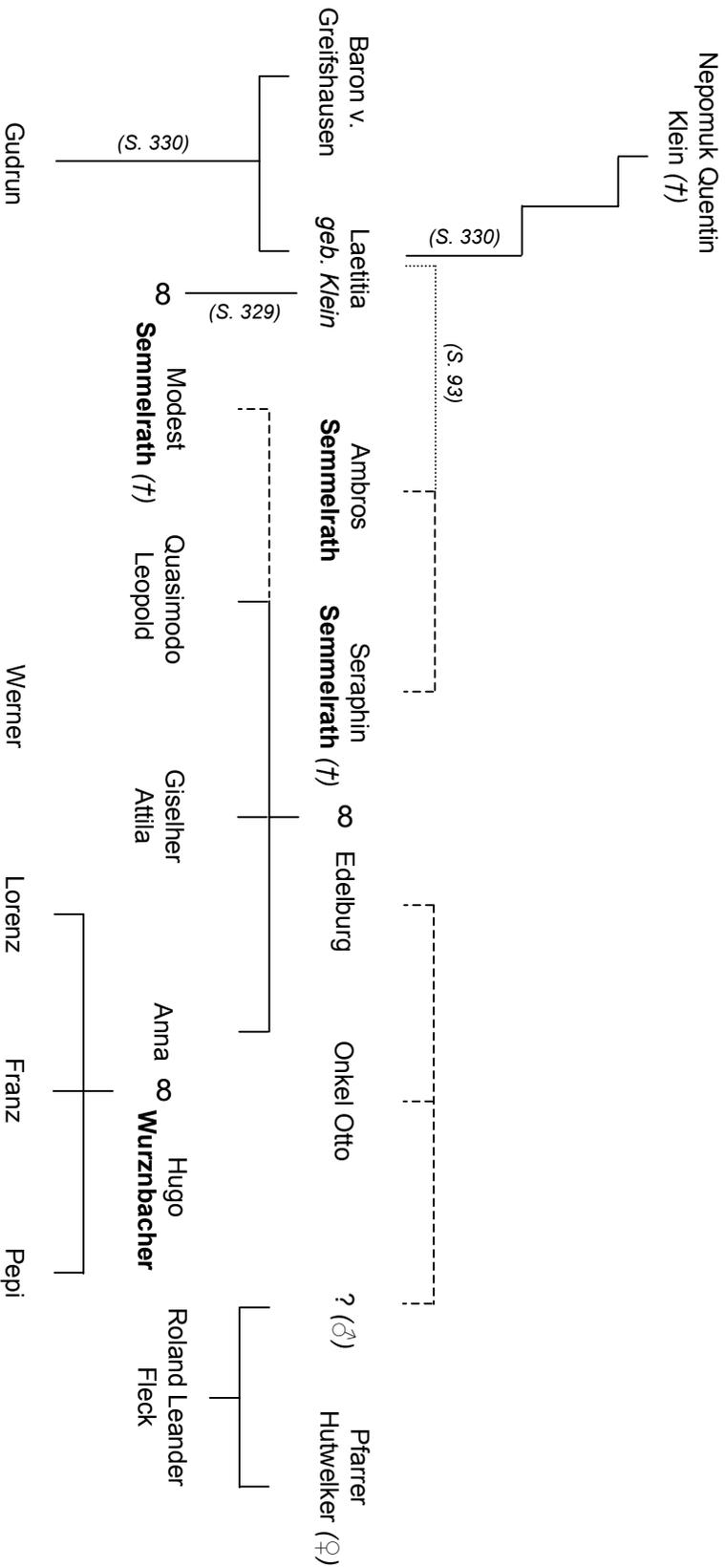
Steinbildnisse an der Scala Santa in Rom

Geißelte	Figurengruppe
Die Pieta	aus drei Figuren bestehend
Ecce homo	Pontius und Jesus
Der Bruderkuß	bestehend aus Judas und Jesus
Der Ölberg	
Pius	Papst Pius IX. darstellend, ERZÄHLER der Binnenhandlung; wird von den anderen Figuren als allwissend bezeichnet; hat Doppelgänger: Sixtus Ponstingl-Ribisl; charakteristische Narbe auf der Stirn; wird am Romanende offensichtlich erschossen.

Weitere Figuren

Douglas Dünnbier	amerikanischer Schauspieler;
Judith Hopfer	eigentlich Violetta Kittel; Filmschauspielerin; wurde der Reihe nach von ihrem Vater, ihrem Bruder und ihrem Freund vergewaltigt.
Wieland Brenneis	bohrte einst seine Zähne in die Stirn von Sixtus (daher dessen Narbe)
Herr Horak	kam auf lächerliche Weise ums Leben, nachdem er ein Bild der Scala Santa aufhängen wollte.
amerikanisches Ehepaar	möchte in der Prothesenwerkstatt ein Kind kaufen.
Wladimira Salten	Köchin im Lieblingslokal von Josef Bratfisch.
Josef Bratfisch	Leibfiaker von Kronprinz Rudolf und Kunstpfeifer. Ihm wird von einigen Figuren eine wichtige Rolle im Mayerling-Fall zugeschrieben
Lorenzo Montibeller	Erfinder der Pomade.
Nadine Nagler	österreichische Meisterin im Schwangerenreißen.

Tafel: Der Semmelrath-Wurzbacher Clan – Versuch einer Rekonstruktion



Seitenzahlen in Klammern verweisen auf entsprechende Stellen in *Scala Santa*.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

Die Bibel. In der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Vollständige Schulausgabe. Hg. v. Interdiözesanen Katechetischen Fonds. –Klosterneuburg: Verlag Österreichisches Katholisches Bibelwerk 1986.

DODERER, HEIMITO VON: *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre.* –München: Deutscher Taschenbuch Verlag ¹⁴1998 (dtv.1254).

DODERER, HEIMITO VON: Grundlagen und Funktion des Romans. In: Karl Wagner (Hg.): *Moderne Erzähltheorie: Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart.* –Wien: WUV 2002, S. 185-210.

FRANZOBEL: *Die Krautflut.* Erzählung. Mit einem Nachwort von Thomas Eder. –Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995 (edition suhrkamp.1987.Neue Folge.987).

FRANZOBEL: *Trottelkongreß. Commedia dell'pape. Ein minimalistischer Heimatroman.* –Klagenfurt: Ritter 1998.

FRANZOBEL: *Böselkraut und Ferdinand. Ein Bestseller von Karol Alois.* –Wien: Zsolnay 1998.

FRANZOBEL: *Scala Santa oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt.* –Wien: Zsolnay 2000.

FRANZOBEL: *Austrian Psycho oder der Rabiät Hödlmoser. Ein Trashroman in memoriam Franz Fuchs.* Mit Bildern von Norbert Trummer. –Weitra: Publication PN^o1 – Bibliothek der Provinz [2001].

FRANZOBEL: *Mayerling: die österreichische Tragödie; Stück, Materialien, Collagen.* –Wien: Passagen 2002 (Passagen Literatur).

FRANZOBEL: *Zirkusblut oder Ein Austrian-Psycho-Trashkrimi, zweiter Teil.* Mit Bildern von Norbert Trummer. –Weitra: Publication PN^o1 – Bibliothek der Provinz [2004].

Josefine Mutzenbacher. Die Geschichte einer Wienerischen Dirne. Von ihr selbst erzählt. Felix Salten zugeschrieben mit Illustrationen eines unbekanntes Künstlers aus Österreich. Hg. v. Abraham Melzer. –Köln: Parkland 2004.

WIENER, OSWALD: Beiträge zur Ädöologie des Wienerischen im Anhang der Josefine Mutzenbacher. In: *Josefine Mutzenbacher. Die Geschichte einer Wienerischen Dirne. Von ihr selbst erzählt.* Felix Salten zugeschrieben mit Illustrationen eines unbekanntes Künstlers aus Österreich. Hg. v. Abraham Melzer. –Köln: Parkland 2004, S. 319-395.

Interviews mit Franzobel:

HEIMLICH, JÜRGEN: *Franzobel: Ein Autor ohne Allüren*. Quelle: <http://www.sandammer.at/portraits/franzobel.htm> (Zugriff: 22.2.2006).

KRALICEK, WOLFGANG; KLAUS NÜCHTERN und KLAUS TASCHWER im Gespräch mit Franzobel: Der große Hirnabschalter. In: *Falter* (2002)21, [o.S.], zugleich: www.falter.at/print/F2002_21_2.php (Zugriff: 5.11.2006).

WEYWODA, B; C. BACHER: *Interview Franzobel*. Quelle: <http://www.wellbuilt.net/literatur/doc/franzinter.html> (Zugriff: 22.2.2006).

2. Sekundärliteratur

Zu Franzobel:

BLOCK, FRIEDRICH W.: Franzobel. In: *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* 6 (2003), S. 1-9.

BUHELLI, ROMAN: Sprachliche Kettenreaktionen: Franzobel – von der „Krautflut“ bis zum „Hundshirn“. In: *Neue Züricher Zeitung. Internationale Ausgabe*, 30.11.1995, [o.S.]

EDER, THOMAS: Romanzen und Matrizen. In: Franzobel: *Die Krautflut*, S. 79-94.

EDER, THOMAS: Franzobel. Scala Santa oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt. Quelle: <http://www.literaturhaus.at/buch/rez/santafranz/> (Zugriff: 22.2.2006).

FREINSCHLAG, ANDREAS: *Kynisch-komische Chaosmologie. Eine literaturgeschichtliche Ahnenforschung zu Franzobels Roman ‚Scala Santa‘*. –Wien: Edition Praesens 2005. [zugleich: *Franzobels ‚Scala Santa‘: ein kynisch-komischer Großroman. Textanalyse und Versuch einer literaturgeschichtlichen Ahnenforschung*. Salzburg, Univ., Dipl.-Arb. 2004.]

GOLLNER, HELMUT: Eine ausgesprochen österreichische Physiognomie. Familiäre Beobachtungen zu Franzobels Roman „Scala Santa“. In: *Literatur und Kritik* (2000) 347/348, S. 92-94.

HAINZ, MARTIN A.: „die wirklichkeit bläht sich weiter auf und zerplatzt“: Heimito von Doderer, Oswald Wiener und Franzobel. In: *Weimarer Beiträge* 50(2004)4, S. 539-558.

KASTBERGER, KLAUS: The King of Kalauer. In: *Falter* 12 (2000), Buchbeilage, S. 6.

KOHTES, MICHAEL: Der Kalauerplatz. Wie Franzobel die Österreicher durchleuchtet. In: *Die Zeit*, 23.03.2000, [o.S.]

KOSLER, HANS CHRISTIAN: *Franzobel: Scala Santa oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt*. Quelle:

http://www.br-online.de/kultur/literatur/lesezeichen/20000430/20000430_3.html

(Zugriff: 22.2.2006).

LEEB, NORBURGA: *Aspekte der Dialogizität in FRANZOEBEL: „Die Museenpresse“*. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2005.

PAULI, WILHELM: Zibeben im Zwetschkenröster. Eine Art Volksvernichtungsooper: Franzobels Romane „Der Trottelkongress“, „Böselkraut & Ferdinand“ und „Scala Santa“. In: *Freitag. Die Ost-West-Wochenzeitung* 28. Juli 2000, S. 31.

RABELHOFER, BETTINA: Vom Zwitschern der Körper und Faschieren der Leichen. Josefine Mutzenbachers pornographische Höhepunkte und Franzobels metapornographische Sprachlust. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 10(2001), S. 43-57.

RENHARDT, MARIA: *Wildwuchs, Libido, Purzelbaum*. Quelle:

<http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/scalasanta-r.htm> (Zugriff: 27.7.2005).

Allgemein:

ANGERER, EVA: *Die Literaturtheorie Julia Kristevas: von Tel Quel zur Psychoanalyse*. Wien, Univ., Diss., 2000.

BABEROWSKI, JÖRG: *Der Sinn der Geschichte: Geschichtstheorien von Hegel bis Foucault*. –München: C.H. Beck 2005 (Becksche Reihe.1623).

BACHTIN, MICHAÏL: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Hg. u. mit einem Vorw. v. Renate Lachmann. –Frankfurt am Main: Suhrkamp²1998 (stw.1187).

BACHTIN, MICHAÏL: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. –Frankfurt am Main: S. Fischer 1996 (Fischer-Taschenbücher.7434.Fischer-Wissenschaft).

BAL, MIEKE: Narration and Focalization. In: Dies. (Hg.): *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. 1: Major Issues in Narrative Theory. –London [u.a.]: Routledge: 2004, S. 263-296.

BARNER, WILFRIED: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. –Tübingen: Niemeyer²2002.

BERGSON, HENRI: *Das Lachen: ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. –Zürich: Verlag der Arche 1972.

BEST, OTTO F. (Hg.): *Das Grotteske in der Dichtung*. –Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980 (Wege der Forschung.394).

BLUMENSATH, HEINZ (Hg.): *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. –Köln: Kiepenheuer & Witsch 1972 (Neue wissenschaftliche Bibliothek.43.Literaturwissenschaften).

BODE, CHRISTOPH: *Der Roman. Eine Einführung.* –Tübingen [u.a.]: Francke 2005 (UTB.2580).

BOSSINADE, JOHANNA: *Poststrukturalistische Literaturtheorie.* –Stuttgart, Weimar: Metzler 2000 (Sammlung Metzler.324).

BREMER, ALIDA: *Kriminalistische Dekonstruktion: Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane.* –Würzburg: Königshausen und Neumann 1999 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft.5).

BRILL, SIEGFRIED: *Die Komödie der Sprache. Untersuchungen zum Werke Johann Nestroy.* –Nürnberg: Hans Carl 1967 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft.28).

CAMPE, RÜDIGER: *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist.* –Göttingen: Wallenstein 2000 (Wissenschaftsgeschichte).

DERRIDA, JACQUES: Das Gesetz der Gattung. In: Ders.: *Gestade.* Hg. von Peter Engelmann. –Wien: Passagen 1994, S. 245-283.

FOSTER, LUDMILA A.: Das Grotleske. Eine Analytische Methode: Anhand von Beispielen aus der russischen Literatur. In: Best, Otto F. (Hg.): *Das Grotleske in der Dichtung,* S. 116-123.

FREUD, SIGMUND: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. In: Ders.: *Studienausgabe Band IV: Psychologische Schriften.* Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. –Frankfurt am Main: S. Fischer ⁷1989., S. 9-221.

FREUD, SIGMUND: Das Unheimliche. In: Ders.: *Studienausgabe Band IV: Psychologische Schriften.* Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. –Frankfurt am Main: S. Fischer ⁷1989., S. 241-274.

FREUD, SIGMUND: Der Moses des Michelangelo. In: Ders.: *Studienausgabe Band X: Bildende Kunst und Literatur.* Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. –Frankfurt am Main: S. Fischer ⁷1985, S. 196-222.

FUß, PETER: *Das Grotleske: ein Medium des kulturellen Wandels.* –Köln [u.a.]: Böhlau 2001 (Kölner Germanistische Studien.Neue Folge.1).

GENETTE, GÉRARD: *Die Erzählung.* –München: Fink ²1988 (UTB.8083).

GENETTE, GÉRARD: *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe.* Aus dem Franz. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. –Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (edition suhrkamp.1683.Neue Folge 683:Aesthetica).

GENETTE, GÉRARD: Strukturalismus und Literaturwissenschaft. In: Blumensath, Heinz (Hg.): *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft,* S. 71-88.

- GREIN GAMRA, ULRIKE: *Ein komplexer Ritter auf seiner dynamischen Queste: Wolframs ‚Parzival‘ und die Chaostheorie. Eine strukturelle Untersuchung.* –Berlin [u.a.]: Lang 1999 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700.28).
- HANSEN, MARIA FABRICIUS: Maniera and the Grotesque. In: Braungart, Wolfgang (Hg.): *Manier und Manierismus.* –Tübingen: Niemeyer 2000 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte.6), S. 251-271.
- HÄRTER, ANDREAS: *Digressionen. Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik: Quintilian – Opitz – Gottsched – Friedrich Schlegel.* –München: Fink 2000 (Figuren.8).
- HEIN, JÜRGEN: *Das Wiener Volkstheater.* 3., neubearb. Aufl. –Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997.
- HERMAN, LUC; BART VERVAECK: Focalization between Classical and Postclassical Narratology. In: Pier, John (Hg.): *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology.* –Berlin [u.a.]: de Gruyter 2004 (Narratologia.4), S.115-138.
- HUNGER, HERBERT: *Das Denken am Leitseil der Sprache. Johann Nestroys geniale wie auch banale Verfremdungen durch Neologismen.* –Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1999 (SBph.664).
- JANNIDIS, FOTIS: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie.* –Berlin [u.a.]: de Gruyter 2004 (Narratologia.3).
- JEAN PAUL: *Vorschule der Ästhetik.* Nach der Ausg. v. Norbert Miller. Hrsg., textkrit. durchges. u. eingel. v. Wolfhart Henckmann. –Hamburg: Meiner 1990 (Philosophische Bibliothek.425).
- JEHL, DOMINIQUE: Ethik und Ästhetik des Grotesken. In: Wulff, Christoph (Hg.): *Ethik der Ästhetik.* –Berlin: Akademie Verlag 1994 (Acta humanora), S. 95-103.
- KASPAR, INGOLF: *Minimalismus und Groteske im Kontext der postmodernen Informationsstruktur. Ästhetische Experimente in der norwegischen und isländischen Gegenwartsliteratur.* –Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2001 (Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik.49).
- KAYSER, WOLFGANG: *Das Groteske in Malerei und Dichtung.* –Hamburg: Rowohlt 1960 (Rowohlts deutsche Enzyklopädie. Literaturwissenschaft.107).
- KAYSER, WOLFGANG: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft.* –Tübingen [u.a.]: Francke²⁰1992.
- KREMER, DETLEV: Groteske Inversionen. Elfriede Jelineks und Elfriede Czurdas Vernichtung des phallischen Diskurses. In: Heilmann Markus; Thomas Wägenbaur (Hg.): *Im Bann der Zeichen. Die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft.* –Würzburg: Königshausen und Neumann 1990, S. 75-88.

KRISTEVA, JULIA: Zu einer Semiologie der Paragramme. In: Gallas, Helga (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. –Darmstadt: Luchterhand 1972 (collection alternative.2), S. 163-200.

KRISTEVA, JULIA: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Kimmich, Dorothee; Rolf Günter Renner; Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. –Stuttgart: Reclam 2003 (RUB.9414), S. 334-348.

KRISTEVA, JULIA: Probleme der Textstrukturation. In: Blumensath, Heinz (Hg.): *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, S. 243-263.

KURTH, ERNST-NORBERT: *Metaphernübersetzung: dargestellt an grotesken Metaphern im Frühwerk Charles Dickens in der Wiedergabe deutscher Übersetzungen*. –Frankfurt am Main u.a.: Lang 1995 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 18, Vergleichende Literaturwissenschaft.81).

LACHMANN, RENATE: *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. –Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

LACHMANN, RENATE: Vorwort. In: Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 7-46.

LACHMANN, RENATE; SCHAMMA SCHAHADAT: Intertextualität. In: Brackert, Helmut; Jörn Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. –Reinbek bei Hamburg: ⁵1997 (rowohlts enzyklopädie.55523.rororo.3290), S. 677-686.

LACKO VIDULIĆ, SVJETLAN: Die alltägliche Perversion. Das Motiv der sexuellen Paraphilie in Texten der österreichischen Literatur. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 9(2000), S. 107-140.

LÄMMERT, EBERHART: *Bauformen des Erzählens*. –Stuttgart: Metzler ⁸1991.

MARTINEZ, MATIAS; MICHAEL SCHEFFEL: *Einführung in die Erzähltheorie*. –München: Beck ²2000.

MENNINGHAUS, WINFRIED: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. –Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999

MÖSER, JUSTUS: *Harlekin*. Texte und Materialien mit einem Nachwort hg. v. Henning Boetius. –Bad Homburg [u.a.]: Gehlen 1968 (Ars poetica.Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst.4).

NÜNNING, ANSGAR: On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary. In: Pier, John (Hg.): *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*. –Berlin [u.a.]: de Gruyter 2004 (Narratologia.4), S. 11-57.

PFISTER, MANFRED; ULRICH BROICH (Hg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. –Tübingen: Niemeyer 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft.35).

- PIER, JOHN (Hg.): *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*. –Berlin [u.a.]: de Gruyter 2004 (Narratologia.4).
- PIETZCKER, CARL: Das Grotleske. In: Best, Otto F. (Hg.): *Das Grotleske in der Dichtung*, S. 85-102.
- POLT-HEINZL, EVELYNE: Körperstrategien – Textstrategien. Beobachtungen zur neueren Literatur österreichischer Autorinnen. In: Aspetsberger, Friedrich: *Neues: Trends und Motive in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur*. –Innsbruck [u.a.]: Studien Verlag 2003 (Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde. 14), S. 183-203.
- RIMMON-KENAN, SHLOMIT: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. –London [u.a.]: Routledge 1999 (New accents).
- ROEBLING, IRMGARD: Grotlesk. In: Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 3, Sp. 900-902.
- ROSEN, ELISHEVA: Grotlesk. In: Barach [u.a.] (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Band 2, S. 877-900.
- ROSENKRANZ, KARL: *Ästhetik des Hässlichen*. 2. überarb. Aufl. d. Ausgabe Königsberg 1853. –Leipzig: Reclam 1996 (Reclam-Bibliothek.1555).
- SCHEFFEL, MICHAEL: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. –Tübingen: Niemeyer 1997 (Studien zur deutschen Literatur.145).
- SCHMIDT-DENGLER, WENDELIN: *Literatur in Österreich nach 1990*. Skriptum zur Vorlesung SS 2000. Univ. Wien, Basisgruppe Germanistik.
- SCHMIDT-DENGLER, WENDELIN: *Nestroy. Die Launen des Glücks*. –Wien: Zsolnay 2001.
- SINIC, BARBARA: *Die sozialkritische Funktion des Grotlesken. Analysiert anhand der Romane von Vonnegut, Irving, Boyle, Grass, Rosendorfer und Widmer*. –Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2003 (Wiener Beiträge zur Komparatistik und Romanistik.12).
- STEIG, MICHAEL: Zur Definition des Grotlesken: Versuch einer Synthese. In: Best, Otto F. (Hg.): *Das Grotleske in der Dichtung*, S. 69-83.
- SUERBAUM, ULRICH: Intertextualität und Gattung: Beispielreihen und Hypothesen. In: Pfister / Broich (Hg.): *Intertextualität*, S. 58-77.
- THOMSON, PHILIP: Funktionen des Grotlesken. In: Best, Otto F. (Hg.): *Das Grotleske in der Dichtung*, S. 103-115.
- WHITE, HAYDEN: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses*. –Stuttgart: Klett Cotta 1986.
- WOLF, WERNER: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*.

-Tübingen: Niemeyer 1993 (Buchreihe der Anglia, Zeitschrift für englische Philologie.32).

ZIMA, PETER V.: *Moderne – Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur.* -Tübingen; Basel: Francke 1997 (UTB.Wissenschaft.1967).

Nachschlagewerke:

BARACH, KARLHEINZ [u.a.] (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden.* –Stuttgart [u.a.]: Metzler 2001.

BETZ, HANS DIETER [u.a.] (Hg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart: Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft.* 4. völlig neu bearb. Aufl. Band 1: A – B. –Tübingen: Mohr Siebeck 1998.

Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Begründet u. hg. v. Friedrich Wilhelm Bautz; Fortgeführt von Traugott Bautz. –Herzberg: Bautz 1994.

BRAUNECK, MANFRED; GÉRARD SCHNEILIN (Hg.): *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles.* 3. vollst. überarb. u. erw. Aufl. –Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992 (rowohlts enzyklopädie.465).

Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter bearbeitet und hg. von Konrat Ziegler und Walther Sontheiner. –München: 1979 Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv.5963).

Duden. Das Fremdwörterbuch. 3. völlig neu bearb. u. erw. Aufl.. Bearb. v. Wolfgang Müller [u.a.]. –Mannheim [u.a.]: Bibliographisches Institut 1974 (Der Duden in 10 Bänden.5).

KASPER, WALTER [u.a] (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche.* Begr.v. Michael Buchberger. Erster Band: A – Barcelona. –Freiburg im Breisbau [u.a]: Herder 1993.

MEID, VOLKER (Hg.): *Sachlexikon Literatur.* –München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000 (dtv.32522).

NÜNNING, ANSGAR (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe.* 2. überarb. u. erw. Aufl.. –Stuttgart [u.a.]: Metzler 2001.

RITTER, JOACHIM (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Unter Mitwirkung von mehr als 800 Fachgelehrten. Völlig Neubearb. Ausg. d. „Wörterbuchs der Philosophischen Begriffe“ von Rudolf Eisler. Band 3: G – H. –Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974.

SCHAUBER, VERA; HANNS MICHAEL SCHINDLER: *Heilige und Jahrespatrone im Jahresverlauf.* –München: Pattloch 1992.

SEIBICKE, WILFRIED: *Historisches Deutsches Vornamenbuch. Band 2: F-K.* –Berlin [u.a.]: de Gruyter 1998.

WILPERT, GERO VON: *Sachwörterbuch der Literatur*. 7. verb. u. erw. Aufl. –Stuttgart: Kröner 1989 (Kröners Taschenausgabe.231).

Wörterbuch der Italienischen und Deutschen Sprache. Erster Teil Italienisch – Deutsch. Hergestellt vom Centro Lessicografico Sansoni unter der Leitung v. Vladimiro Macchi. 2. verb. u. erw. Aufl. –Wiesbaden: Brandstetter [o.J.] (Die großen Sansoni Wörterbücher).