

## VINCENZA SCUDERI

### Ein Flaneur zwischen Raum und Zeit: Josef Winklers *Leichnam, seine Familie belauernd*

Winklers Miniaturensammlung *Leichnam, seine Familie belauernd* (2003) ist aus dem Blickwinkel des Reisens entstanden: Die erzählten Episoden stammen aus unterschiedlichen Momenten des Lebens des Ich-Erzählers, sowohl räumlich als auch zeitlich. Der Begriff Geographie bezieht sich dabei in erster Linie grenzüberschreitend auf Wahrnehmungen und Gefühle. Im Einklang mit De Certeau lässt sich behaupten, dass in *Leichnam* „[d]er Raum [...] ein Geflecht von beweglichen Elementen“ darstellt: Eine Erinnerung reicht, um eine Stadt in eine andere zu verwandeln. Das Transitorische ist in Winklers „übermoderner Welt“ (Augé) ein Raum für Flaneure, die die ganze Welt bereisen, als ob es sich um eine Stadt handle.

**Schlüsselwörter:** Flaneur, literarische Miniatur, Transiträume, Heterotopien, Josef Winkler

#### 1 Kurzformen in der verkleinerten Welt der Übermoderne

Josef Winklers *Leichnam, seine Familie belauernd* (2003) ist eine Sammlung aus 73 kurzen Prosatexten, die aus dem Blickwinkel des Reisens entstanden sind. Die erste Miniatur, *Die sterblichen Überreste einer Marionette*, gilt als Einführung in diese Art von Flanerie, wie schon ihr erster Teil bestätigt:

Der allerschönste und allerschlimmste Ort, an dem ich mich aufhalte, ist immer noch mein Gestell, mein Knochengerüst, in dem ich hause seit Anfang März des Jahres 1953, aber ich war mit ihm und mit mir auch einige Zeit im indischen Varanasi, in Rom, Berlin, Paris, Wien, Venedig, in Frankfurt, in Biel und anderswo zu Hause oder auch im Klassenzimmer, in das einmal beim Naturgeschichteunterricht der Lehrer ein klapperndes Knochengerüst hereinschleppte. Als ich dieses elfenbeinfarbene Gestell sah, dachte ich in kindlicher Angstfantasie: Jetzt ist es vorbei mit mir! Jetzt ist es aus! Jetzt holt er mich! Jetzt bin ich hin! (WINKLER 2003: 9)

Der Leserschaft wird gleich zu Beginn ein interpretatorischer Schlüssel zur Verfügung gestellt: In diesem Buch wird gereist, nicht nur räumlich, son-

dern auch zeitlich, denn die erzählten Episoden stammen aus unterschiedlichen Momenten im Leben des Ich-Erzählers; dabei spielt seine Kindheit eine wichtige Rolle, sie dient als riesiger Konnektor von Gefühlen und Ereignissen. Jedoch werden nicht alle Orte, die in der Sammlung vorkommen, bereits in den ersten Zeilen erwähnt: Die in dieser Miniatur noch fehlenden Orte sind einerseits teilweise ganz unterschiedliche Städte weltweit (wie Duisburg, Bern, die marokkanische Stadt Larache, Jaipur, Delhi, Palermo), andererseits auch Orte der Kindheit oder der Jugend des Autors bzw. des Ich-Erzählers – und zwar Orte, die eigentlich ein „Zuhause“ darstellen sollten (Kamerling, Paternion, Villach, Klagenfurt).

Im ganzen Band lassen sich Winklers typische Themen wiederfinden, Bilder, Motive, Andeutungen, die aus unterschiedlichen seiner Werke bereits bekannt sind, sodass in diesem schmalen Buch das gesamte Schaffen des Autors bis zum Jahre 2003 wiedererkennbar wird: Die Komplexität von 24 Jahren und einigen 1000 Seiten erscheint nun in der Dichte und Vielfältigkeit der kleinen Prosasammlung wie leichte Kost.<sup>1</sup>

In Bezug auf die Struktur des Buchs hat Winkler Folgendes ausgeführt:

In diesen kleinen Geschichten führe ich mein stilistisches und sprachliches Universum vor. Da erzähle ich nicht von einem Ort, sondern von zehn Orten, da erzähle ich von Rom, da erzähle ich von Indien, da erzähle ich aus der Kindheit, aus der Jugend. Das sind so einzelne voneinander unabhängige oder auch abhängige, insofern abhängige Geschichten, wo bei einer späteren Geschichte der Faden von einer anderen Geschichte wieder aufgenommen wird. Da habe ich einmal ausprobiert, in so eine Miniaturerzählform ein kleines Universum hineinzulegen. (WERNDL/WINKLER 2005: 129)

Obwohl kleine Geschichten in allen Texten Winklers enthalten sind, und im Besonderen der erste Teil von *Friedhof der bitteren Orangen* (1990) sich als Nacheinander von kleinen Prosatexten mit einem übergreifenden Zusammenhang zeigt, unterscheidet sich dieses Buch auf seiner Strukturebene von den üblichen autofiktionalen Texten des Autors, denn hier sind die kleinen Erzählungen „nicht zusammengebunden in irgendeinem Erzählbüschel oder in eine Novelle“ (ebd.), so der Autor.

---

1 Auch die Miniatur *Die sterblichen Überreste einer Marionette* findet sein Pendant in Winklers früherem Werk: Die oben zitierte Passage ist eine Variation aus einer Kindheitserinnerung im Roman *Muttersprache* (vgl. WINKLER 1995: 713). Außerdem wurde eine vorige Version dieser ersten Zeilen der Miniatur in einem Aufsatz über Josef Winkler von Klaus Amann publiziert (dort trägt das Fragment das Datum 1999) (vgl. AMANN 1998: 185). Für eine sorgfältige Lektüre dieser Kleinprosa siehe LEITGEB 2014.

Narrativ finden jedoch einige thematische Änderungen statt: erstens die Verwandlung des „kafkaeske[n] Übervater[s] in eine Randfigur, da der erzählende Sohn selber Vater geworden ist“, und dann auch

der Kalbstrick, der zuvor als Selbstmordinstrument zweier Jungen sakralisiert wurde, [der] zum Spielzeug des Kindes [wird]. Auch das Interesse an der morbiden Thematik wird in den familiären Kontext eingebettet [...]. Umwandlung der Erzählinstanz u. Verzicht auf Obsessionen zugunsten von (Selbst-)Ironie prägen die neue Textform. (PFEIFEROVÁ 2011: 458f.)

Abgesehen von der Einführung neuer Biographeme<sup>2</sup> ist diese Haltung der (Selbst-)Ironie der primäre Unterschied zum vorigen Werk. Dies hängt m.E. mit der starken Bedeutung der Reiseperspektive zusammen, die diese Sammlung ausmacht: Mehr als in anderen Werken betrachtet der Erzähler sich selbst, seine Ursprungswelt und sein Erlebtes mit anderen Augen, mit der Distanz eines Reisenden gegenüber seiner Stadt, seinen Landschaften, die er nach langer Zeit wiedersieht.

Die (Selbst-)Ironie verleiht alten Bildern und Motiven neue Nuancen, wie etwa dem Thema des Suizids, was sich in diesem Werk u. a. im anekdotischen Prosatext *Wort halten* zeigt:

Bald nach dem Erscheinen meines ersten Buches versprach ich einem jungen Mann, daß ich mich in den nächsten Tagen entleiben werde. Als wir eine Zeitlang später – ich war immer noch am Leben – einander auf der Straße wiederbegegneten, sagte er in einem Tonfall der Enttäuschung und des Vorwurfs: Weißt du, Josef, gerade von dir habe ich erwartet, daß du *dein Wort* hältst! (WINKLER 2003: 44 [Hervorh. im Original])

Alle Texte sind mit Überschriften versehen, die sich als „Gedichtfetzen“ (WERNDL/WINKLER 2005: 129) lesen lassen. Jede von ihnen verbindet Elemente aus dem jeweiligen Text und bietet teilweise Interpretationen oder weitere Möglichkeiten der Narration an. Oft sind sie umfangreich, fast immer erzeugen sie einen surrealistischen Effekt (nur ein paar Beispiele: *Die gekreuzten Steckenpferdchen auf dem Sparbüchlein*, *Aspirin auf der Singer Nähmaschine*, *Lourdes Weihwassertropfen auf dem Fensterkuvert*) oder haben

---

<sup>2</sup> Barthes' Begriff *Biographem* wird von Robert Walter-Jochum verwendet, um die wiederkehrenden biographischen Motive im Werk Winklers zu definieren: „[...] diese prägenden Details der Lebensdarstellung [sind] nicht aufgrund einer eventuellen Verweisstruktur aus dem Text hinaus aufs ‚wirkliche Leben‘ relevant, sondern sie bieten textinterne bzw. intertextuelle Anknüpfungspunkte zur Herstellung eines Autorbildes im Rahmen der Rezeption“ (WALTER-JOCHUM 2016: 249).

evozierende Kraft (wie die Überschrift *Café Spettacolo*, die sich auf das Lokal Caffè Spettacolo in Biel bezieht, oder *Cinema Paradiso*, eine Anspielung auf den berühmten Film von Giuseppe Tornatore, oder auch der Titel der gerade zitierten Miniatur *Wort halten*, der sich erst am Ende der Lektüre in seiner ironischen Kraft erweist).

Dem kleinen Format des Buches widerspricht an sich die Anzahl von besuchten Orten – bzw. von Orten, über die hier referiert wird. Wir können mit Marc Augé behaupten: „Vom Übermaß an Raum könnten wir zunächst – [...] ein wenig paradox – sagen, daß er das Korrelat zur Verkleinerung unseres Planeten bilde“ (AUGÉ 1994: 40). In dieser verkleinerten Welt der „Übermoderne“ (ebd.)<sup>3</sup> rückt die Geschwindigkeit der Fortbewegungsmittel alle entfernten Orte näher zusammen, und dadurch vermehren sie sich infolge ihrer Erreichbarkeit. Der „Überfülle des Raums“ entsprechen laut Augé zwei weitere „Figuren des Übermaßes“: die „Überfülle der Ereignisse“ und die „Individualisierung der Referenzen“ (ebd. 127). Wenn die „Überfülle der Ereignisse“ sicher auch auf Winkler übertragbar ist (die Anreize multiplizieren sich, genauso wie die besuchten Orte), so ist die „Individualisierung der Referenzen“ nicht so eindeutig auf den Winkler’schen Ich-Erzähler anzuwenden. Aber darauf werde ich später eingehen.

Die für die Texte des Bandes gewählte literarische Form ist keine beliebige: Wie schon Winkler in der oben zitierten Passage andeutet, eignen sich Kurzformen besonders, um unsere heutige beschleunigte Welt darzustellen. Bereits 1926 schrieb Alfred Polgar „[i]n dem programmatischen Vorwort zu einem seiner Sammelbände“, dass

die „kleine Form“ [...] „der Spannung und dem Bedürfnis der Zeit gemäß“ sei. Angesichts der Beschleunigung aller Lebensverhältnisse im Prozess der Modernisierung sei das „Leben“ im 20. Jahrhundert „zu kurz für lange Literatur, zu flüchtig für verweilendes Schildern und Betrachten, [...] zu romanhaft für Romane“. (Polgar in GÖTTSCHE 2006: 7)

Die Tatsache, dass wir uns nicht mehr in der Moderne von Polgar befinden, sondern in der Übermoderne von Augé, hat diese Perspektive noch verstärkt. Heute hat sich die Geschwindigkeit der Metropole auf den ganzen Globus übertragen und diese verkleinerte Welt der Erreichbarkeit ist eine Stadt für

---

3 Die Übermoderne ist von Augé als „Vorderseite einer Medaille“ definiert, „deren Kehrseite die Postmoderne bildet – gleichsam das Positiv eines Negativs“ (AUGÉ 1994: 39). In erster Linie kann „die Situation der Übermoderne [...] durch die Figur des Übermaßes“ (ebd.) beschrieben werden. Typisch für die Übermoderne ist der Begriff *Nicht-Ort*, den ich in den nächsten Seiten behandeln werde.

Flaneure geworden. Es kann nicht überraschen, dass Charles Baudelaire sowohl als Begründer der Flanerie als auch des Prosagedichtes gilt:

Baudelaire [hat] mit dem Blick des Flaneurs ein Wahrnehmungsmodell in die moderne Kurzprosa eingeführt, das über Peter Altenberg und Walter Benjamin bis zu Botho Strauß und anderen Gegenwartsautoren im transitorischen, aber aufmerksamen Blick auf das Alltägliche und scheinbar Marginale das Charakteristische und Signifikante der modernen Welt erkennt. (GÖTTSCHE 2006: 36)

Form und Inhalt würden so Hand in Hand gehen. Allerdings lässt sich eine Klassifizierung von kleinen Formen nur schwer durchführen:

[Die] unterschiedlichen Spielarten der Kleinen Prosa stellen jedoch keine eigenständigen Gattungen dar; sie entwickeln sich im Wesentlichen nicht nebeneinander, sondern im ständigen Austausch miteinander sowie in der Adaptierung von Elementen je historisch relevanter Nachbargattungen [...], von denen sich die Kleine Prosa in derselben Bewegung zugleich emanzipiert, indem sie Gattungsmuster in vielfältig variiere Schreibweisen transformiert. (Ebd. 9)<sup>4</sup>

Auch die Kurzprosastücke von *Leichnam* bilden die Vielfältigkeit einer literarischen Form ab, die Gattungsdefinitionen verweigert, aber die Bezeichnung „Miniatur“ („Prosaminiatur“ im Klappentext des Buchs, „Miniaturerzählform“ in Winklers Worten), die auf malerische Genauigkeit und zudem auf Verkleinerung hinweist (und die z. B. auch für die römischen Kurzprosatexte von Marie Luise Kaschnitz verwendet wurde),<sup>5</sup> präzisiert die Essenz dieser Texte:

Durch die kleine Form werden die einzelnen Beobachtungen, die sprachlichen Bilder, die exakt beobachteten Details, die sich in längeren Texten zu Sprachtürmen aufbäumen und in einem machtvollen, oft geradezu schmerzhaft verschachtelten Sprachstrom weiterdrängen, isoliert und verlangen mehr Aufmerksamkeit im Einzelnen. (STRUTZ 2001)

Wie für Kurzprosammlungen typisch ergibt sich in *Leichnam* eine Struktur, die „in pointiertem Gegensatz zu linearen Strukturmustern [...] zur querbe-

4 Zur Bedeutung der kleinen Prosa im 20. Jahrhundert siehe auch ALTHAUS/BUNZEL/GÖTTSCHE 2007. Ein Überblick über die Publikationen über ‚kleine Formen‘ findet sich in GAMPER/MAYER 2017. Für die jüngsten Veröffentlichungen siehe die Webseite des DFG-Graduiertenkollegs *Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen* (Humboldt Universität zu Berlin). URL: <https://www.kleine-formen.de/> [05.08.2022].

5 Vgl. Hanns-Josef Ortheil zit. in LOZZI 2018: 123. Auf die Wichtigkeit der Kurzprosatexte von Marie Luise Kaschnitz für sein eigenes Buch ist Josef Winkler in seinem Gespräch im Rahmen des Sommerkollegs Budweis am 20.07.2022 explizit eingegangen.

züglichen Lektüre“ anregt (GÖTTSCHE 2006: 23). Letztendlich kann man aus einer beliebigen Stadt des Weltglobus die eigene Reise beginnen, genauso wie aus einer beliebigen Miniatur, und fortfahren, wie man will.

## 2 Winklers Geographie: Orte (und Nicht-Orte), Räume

In *Leichnam* entfaltet sich vor unseren Augen eine Weltkarte, die ein eindeutiges und eigentlich selbstverständliches Ungleichgewicht zeigt: Nach der einleitenden Miniatur mit der Marionette spielen sich die nächsten zwanzig Prosatexte – bzw. Etappen einer einzigen facettenreichen Reise – in Kärnten ab, und immer wieder kommen auch Kärntner Orte und dort angesiedelte Geschichten aus dem Leben von Winklers Ich-Erzähler in den folgenden Texten vor.

Man könnte sich veranlasst fühlen, Kärnten und den „Rest der Welt“ als zwei eindeutige Polaritäten zu interpretieren, die sich im Sinne von Marc Augés Raumtheorie mit der Dualität von „anthropologischen Orten“ und „Nicht-Orten“ erklären lassen. Auf der einen Seite würde sich dann Kärnten als Ort der Zugehörigkeit für die Ich-Figur situieren – „identisch, relational, historisch“ (AUGÉ 1994: 64), wie alle „anthropologische[n] Orte“ –, auf der anderen der Rest der Welt, der in der Zeit der Übermoderne zum Nicht-Ort wird – „ein[em] Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen läßt“ (ebd. 92). „Nicht-Orte“ sind laut Augé sowohl ganz konkrete Orte (Autobahnen, Tankstellen, Einkaufszentren und Hotelketten, wo sich „der ‚durchreisende‘ Fremde“ findet) (ebd. 125) als auch eine Einstellung des Reisenden, der zum Passagier wird (vgl. ebd. 126). Die ganze Welt außerhalb des Ursprungsraums der Ich-Figur von *Leichnam* wäre so ein verdinglichter Transitraum für ein entfremdetes Individuum im Bann der übermäßigen Übermoderne.

In der Tat lässt sich aber das Wechselspiel zwischen den Orten von Winklers Ich-Erzählerfigur nicht durch diese Art Gegenüberstellung erklären, wenn auch die Analyse von Augé uns hilft, die Koordinaten der übermodernen Welt zu identifizieren. Schon Augé merkt an, dass „Ort und Nicht-Ort fließende Pole“ sind, „Palimpseste, auf denen das verworrene Spiel von Identität und Relation ständig aufs neue seine Spiegelung findet“ (ebd. 94). Diese Überlegungen von Augé entstehen aus der Überzeugung, dass sich Spuren von Orten auch in Nicht-Orten finden. Im Falle von Winklers Erzähler ist es – wenn schon – der anthropologische Herkunftsort, der zum Nicht-Ort wird. Wie bereits Kalatehballi angemerkt hat, wird bei Winkler „[d]as Fremde [...] nicht bloß in der anderen Kultur verortet, sondern innerhalb der eigenen Kultur und vor allem im eige-

nen Selbst. Fremdheit, Andersheit und Exotik [...] bilden feste Bestandteile des eigenen Selbst“ (KALATEHBALI 2005: 216f.). D. h. aber auch, dass diese deterritorialiserte Ich-Erzählerfigur, die auf der Suche nach sich selbst ist, sich irgendwo zu Hause fühlen kann, woran wir in der Miniatur *Die sterblichen Überreste einer Marionette* erinnert werden: „[...] aber ich war mit ihm [mit meinem Knochengerüst] und mit mir auch einige Zeit im indischen Varanasi, in Rom, Berlin, Paris, Wien, Venedig, in Frankfurt, in Biel und anderswo zu Hause“ (WINKLER 2003: 9 [Hervorh. v. V.S.]).

Winklers Ich-Erzähler ist ausschließlich ein Reisender geblieben. Sein Blick hat mehr vom Flaneur als vom entfremdeten Passagier nach Augé. In diesem Sinne ist dieser dem Blick von Baudelaire und Benjamin nah: „Die Übermoderne macht das Alte (die Geschichte) zu einem Spektakel eigener Art, so wie es mit allem Exotischen und allen lokalen Besonderheiten geschieht“ (AUGÉ 1994: 129), während das, „[w]as der Betrachter der Moderne sieht, [...] das Ineinander von Altem und Neuem“ (ebd. 129) ist, schreibt Augé in Anlehnung an Starobinski über die *Tableaux parisiens*.

Aber das Paris von Baudelaire, die Metropole, ist in *Leichnam* die ganze Welt. Nicht nur ein „Ineinander von Altem und Neuem“, sondern ein Ineinander schlechthin findet in diesen Prosatexten statt – genauso wie kleine Prosaformen aus einem ununterbrochenen ‚Miteinander‘ (aber wir könnten ruhig auch ‚Ineinander‘ sagen) unterschiedlicher Gattungen bestehen. Denn der Begriff Geographie bezieht sich bei Winkler in erster Linie grenzüberschreitend auf Wahrnehmungen und Gefühle, er beschränkt sich nicht nur auf das, was man sieht, sondern bezieht auch das mit ein, was man fühlt, sodass eine Erinnerung reicht, um einen Ort in einen anderen zu verwandeln: Kärnten in den Rest der Welt, Varanasi zu Wien, Rom zu Biel, Vergangenheit in Gegenwart: von einer Miniatur zu einer anderen, aber vor allem innerhalb derselben Miniatur. Das Transitorische ist in der Welt von Winkler ein Raum für Flaneure, die die ganze Welt bereisen, als ob es sich um eine Stadt handle, ein Beweis, dass „[d]er Raum [...] ein Geflecht von beweglichen Elementen“ (DE CERTEAU 1988: 218) ist, so Michel De Certeau. Gerade dessen Sichtweise hilft uns, diese Art von „Lokalisierung“ (ebd. 207) des Erzählers von *Leichnam* zu verstehen. Zuerst eine terminologische Erklärung: Wenn Augé Begriffe wie „Raum“ und „Transit“ (AUGÉ 1994) für die Beschreibung unpersönlicher Orte verwendet, nehmen sie hingegen eine ganz andere, ja positive Bedeutung in *Die Kunst des Handelns* von De Certeau an. In erster Linie unterscheidet dieser zwischen Ort und Raum: „Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität“ (DE CERTEAU 1988:

218). Ein Raum hingegen ist „ein Ort, mit dem man etwas macht“ (ebd.). Es ist die Bewegung, die einen Raum hervorbringt:

Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. (Ebd.)

De Certeau stellt Sprache und Bewegung gleich: „Das Gehen kann somit fürs erste wie folgt definiert werden: es ist der Raum der Äußerung“ (ebd.). Die Bewegung wird zur Sprache („Wegstrecken“ sind „Aussagen“, ebd. 192), was auch heißt, sie wird zur Schrift. Die Perspektive des Gehens entfaltet sich bei De Certeau in derjenigen des Reisens:

Die Reise ist (wie das Gehen) ein Ersatz für die Legenden, die den Raum für das Andere öffneten. Bewirkt die Reise letztendlich nicht durch eine gewisse Rückwendung „eine Erforschung der Wüsten meiner Erinnerung“, eine Rückkehr zu einem nahegelegenen Exotismus über den Umweg in die Ferne und eine „Erfindung“ von Relikten und Legenden [...], insgesamt also soetwas wie eine „Entwurzelung in den eigenen Ursprüngen“ (Heidegger)? Was dieses Exil des Gehenden hervorbringt, ist genau der Legendenschatz, der gegenwärtig in unmittelbarer Nähe fehlt; also eine Fiktion, die wie der Traum oder die Rhetorik des Gehens die doppelte Eigenschaft hat, ein Resultat von Verschiebungen und Verdichtungen zu sein. Folglich kann man diese Signifikationspraktiken (sich Legenden erzählen) als Praktiken interpretieren, die Räume erfinden. (Ebd. 203)

Die vorige Stelle – mit dieser Mischung von „Erinnerung“ und „Entwurzelung“ – könnte für Winkler konzipiert worden sein: Durch „Verschiebungen und Verdichtungen“ erzeugen all die zeitlichen und räumlichen Erfahrungen der Erzählinstanz von *Leichnam* transitorische Räume und Zeiten der Narration: „Die Erzählungen über Orte sind Basteleien, Improvisationen, die aus den Trümmern der Welt gebildet werden“ (ebd. 203). Oder aus den Trümmern des Individuums, das das eigene Prinzip der Individuation gerade in diesem „Ineinander“ (AUGÉ 1994: 129), in dieser „Relationalität“ (BORSÒ 2015: 262) findet:

Die Beweglichkeit wird für die Raumpistemologie der Moderne zu einem dem Sein inhärenten Prinzip. So verliert der *locus* allmählich seine Essentialität zugunsten der Relationalität. Er existiert nicht in sich selbst, sondern begleitet das Dasein des Menschen als Sein-in-der-Welt. (Ebd. 261f. [Hervorh. im Original])

Die 21. Miniatur, *Gangesdelphine und Pelikanfüllfeder*, ist die erste, in der ein Geflecht zwischen Orten erscheint, das zum operationalisierten Raum im

Sinne des Reisens wird. Diese Miniatur trägt poetologische Züge: „Wenn ich die ersten Aufzeichnungen im Notizbuch, verglichen mit dem fertigen Satz, nicht mehr wiedererkenne, beginne ich zu hoffen, nicht umsonst mit verbundenen Augen durch die Welt gegangen zu sein.“ (WINKLER 2003: 38) Das Arbeitswerkzeug: eine „Goldfeder mit dem schönen Namen Pelikan, die ich da und dort, auch am Ufer des Ganges, ins kleine indische Tintenfaß eintauche, dabei den in den Fluß ein- und wieder auftauchenden Gangesdelphinen zuschauend“ (ebd. 38). Die Metapher „mit verbundenen Augen durch die Welt gegangen zu sein“ kann als solche des literarischen Schreibens verstanden werden: So erweisen sich in Winklers Werk die Begriffe Realismus und Autobiographie als Fiktion bzw. Auto-Fiktion (vgl. WALTER-JOCHUM 2016). Andererseits kann die Metapher auch als Hinweis auf den assoziativen Prozess durch „Verschiebungen und Verdichtungen“ (DE CERTEAU 1988: 203) gesehen werden, die zu den Prosatexten dieser Sammlung geführt hat.

So kann unser Reisender ein bisschen Rom auch in der Schweiz finden, wenn er „ein Zuckersäckchen“ sieht, „auf dem das römische Colosseum abgebildet war und auf dem auch der Name des Kaffeehauses stand“ (das Colosseum ist das Logo vom Caffè Spettacolo, einem berühmten Lokal in Biel). Außerdem evokiert die in dieser Miniatur porträtierte Figur – der „jung[e] Neger“, der „aus einem Fotoautomaten“ (WINKLER 2003: 49) tritt – die Begegnungen mit Schwarzen in Rom, die wir bereits aus dem *Friedhof der bitteren Orangen* kennen.

Die Schweiz und Italien, bzw. Biel und Rom, werden auch in der Miniatur *Cinema Paradiso* vereinigt. Der Ich-Erzähler erlebt hier eine Verwandlung: Auf einmal wird er zum Vertreter des in *Friedhof der bitteren Orangen* geschilderten römischen Lebens. Hier der erste Teil, an dessen Schluss das Aprosdoketon steht, das die Verwandlung realisiert:

In Biel lief ich am hellichten Tag ins Kino, sah *La vita è bella* an, in der italienischen Originalfassung. Ich konnte mich wieder nicht zurückhalten zu flennen, so lange und so laut Rotz und Wasser zu weinen, bis sich die hinter mir sitzende, während der Vorführung immer wieder in einem italienischen Dialekt schnatternde Frau über mich aufregte und mich kichernd einen Bambino! nannte. Als der Film zu Ende war, schleuderte ich ihr im Hinausgehen einen Satz im römischen Dialekt entgegen, den ich öfter auf dem Markt auf der Piazza Vittorio Emanuele in Rom hörte, wenn sich bei den Pflirsich- und Aprikosenständen wieder jemand vorgedrängt hatte: Li mortacci tua! – Deine verfluchten Toten! (Ebd. 65)

Nach demselben assoziativen Prinzip kann sich Europa in Indien befinden: In dem langen Text *Julius Meinl oder Leichenschleifen in Benares* (einem der we-

nigen Texte von *Leichnam*, die sich wegen des Umfangs der Definition Miniatur entziehen) ist Europa einer der Aktanten in der geschilderten Geschichte, sowohl wegen der wiederkehrenden Meinel-Plastiktasche, die auf der Aschstätte von Benares zu erblicken ist, als auch wegen der „Wiener Hare Krishna Leute“ (ebd. 94), die so etwas nach Indien gebracht haben. Aber auch ein weiteres Element der Erzählung trägt zu dieser Transposition von einem Ort in einen anderen bei: Es handelt sich um den mehrmals in der Erzählung wiederholten Schrei „Sonja! Sonja! [...] Sonja Gandhi! Sonja! Sonja!“ (ebd. 96, 103, 106), der in der Aschstätte widerhallt und den Platz der liturgischen Schreie „Ram Nam Satya Hai!“ (ebd. 91) einnimmt. Denn Sonia<sup>6</sup> Gandhi, geboren Maino, jahrelang Präsidentin des indischen Kongresses und Witwe des ermordeten indischen Premierministers Rajiv Gandhi, ist eine gebürtige Italienerin.

Übereinstimmungen zwischen Räumen und Augenblicken können auch durch eindeutige Ähnlichkeiten entstehen: Ein Foto mit zwei eingetrockneten Mumien und einem ägyptischen Mumienhändler evoziert im Gedächtnis des Ich-Erzählers die Negative und Fotos, die „manchmal jahrelang“ (ebd. 54) auf seinem Schreibtisch liegen, und ruft eine Erinnerung an das Foto des Priesterkorridors in der Kapuzinergruft von Palermo hervor, und folglich an „die Höllendarstellung auf dem katholischen Katechismus“ (ebd.) seiner Kindheit: Der Schreibtisch, wie die ganze Sammlung *Leichnam, seine Familie belauernd*, wird zum Vehikel von Übereinstimmungen und (un)möglichen Zusammenkünften.

### **3 Nachtrag – Friedhöfe und andere Orte: Foucault'sche Heterotopien in *Leichnam, seine Familie belauernd***

Nach Foucault sind Heterotopien geschlossene Orte bzw. Räume, die sich dank ihrer Geschlossenheit den Regeln der üblichen Orte der Menschen entziehen, ein Gegenbild zu Utopien. Die Lieblingsheterotopien Josef Winklers, die in *Leichnam* vorkommen, können auf die folgenden drei reduziert werden: Bibliotheken, Kinosäle und Friedhöfe.<sup>7</sup>

Aufgrund der sorgfältigen Arbeit mit Erinnerungen hat Winklers Ich-Erzähler seine Heterotopien immer bei sich: Die Schrift ist sozusagen der fliegende Teppich der Erzählinstanz. Denn Teppiche, darauf macht Foucault

---

6 So die korrekte italienische Schreibweise des Namens.

7 Über Winklers Raumrepertoire und Heterotopien in den bisherigen auf Kärnten bezogenen Werken und im Besonderen in *Laß dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe* (2018) siehe MILLNER 2022.

aufmerksam, waren „ursprünglich Nachbildungen des Gartens“ (FOUCAULT 2005: 939), wie der Garten seinerseits ein symbolischer Ort war: „Der Garten ist ein Teppich, auf dem die ganze Welt in symbolischer Vollkommenheit erscheint, und der Teppich ist gewissermaßen der im Raum bewegliche Garten.“ (Ebd.).

Bibliotheken und Museen werden von Foucault unter den „Heterotopien der Zeit“ (ebd.) klassifiziert, d. h., Heterotopien, „die sich endloser Akkumulation hingeben“ (ebd.), was auch für Kinosäle gelten kann, in denen sich Filme im Nacheinander akkumulieren. Infolge der ikonischen Kraft von Büchern und Filmen, die sich nacherzählen lassen, oder einfach dank der quasi magischen Macht der Namen von Autor/innen und Regisseur/innen eignen sich sowohl Bibliotheken als auch Kinos besonders, zu ‚wandelnden‘ Heterotopien wie Teppichen zu werden. In *Leichnam* wird wie bei Winkler üblich eine ganze Bibliothek Miniatur nach Miniatur aufgelistet, in erster Linie durch die Namen der Lieblingsautoren bzw. der Autoren, die ihn am Leben erhalten haben (vgl. WINKLER 2003: 57).

Kinosäle werden in vier Miniaturen thematisiert (drei in den Städten Villach, Biel, Klagenfurt) (vgl. ebd. 39, 64f., 110), einmal (in Klagenfurt) wird ein Ereignis erzählt, das in einem Kinosaal stattgefunden hat, ohne von Filmen zu berichten, einmal werden Karl-May-Filme (ebd. 89) ohne Bezug auf Kinosäle erwähnt. Winklers Philosophie der Kinosäle (bzw. das Biographem ‚Erlebnis im Kino‘) wird im zweiten Teil der Miniatur *Cinema Paradiso* veranschaulicht:

Ich weine nur im Kino, bei fast jedem Film, den ich im Kino anschau, weine ich. Der Eintrittspreis ins Tal der Tränen ist eine einfache Kinokarte, im In- oder im Ausland, in Paris, Berlin, Wien oder im indischen Varanasi, selbst bei Kinderfilmen breche ich vor der Kinoleinwand zusammen. Zum Kino gehe ich übrigens nicht, zum Kino laufe ich, immer. [...] und würde mich manchmal gerne hinter der Kinoleinwand ermorden und verscharren lassen. (Ebd. 65)

Auch die Erzählinstanz ist sich dessen bewusst: Das ist ein Erlebnis, das ihr von Ort zu Ort folgt, eine Heterotopie, die sich überall verwirklichen lässt.

Die Heterotopie Friedhof ist das, was Foucault eine „merkwürdige Heterotopie“ (FOUCAULT 2005: 937) nennt. Es ist unverkennbar, dass eine solche in Winklers Werken die Heterotopie *par excellence* ist, jedoch erlebt sie in *Leichnam* eine thematische Änderung, denn der Ich-Erzähler versucht, sich von dem Ort Friedhof zu befreien: oder besser gesagt, er spielt mit dem Versuch, sich davon zu befreien, und selbstverständlich schafft er das nicht. Schon vor dem Erscheinen dieser Sammlung hatte der Autor Winkler in einem Interview behauptet: „[...] ich gehe seither, seit er am Leben ist, auf der Welt, nicht mehr

auf Friedhöfe [„er“ ist das erste Kind Winklers]. Und ich sag ja, was soll aus mir werden, wenn ich dem Tod aus dem Weg gehe?“ (GROHOTOLSKY 1998: 21) Der Ich-Erzähler von *Leichnam* ist jedenfalls bezüglich dieses Biographems einen Schritt weiter gegangen. Zwei Beispiele unter den vielen:

Seit mein Sohn auf der Welt ist, gehe ich kaum noch auf Friedhöfe, verlangsame auch nicht mehr meine Schritte, wenn ich am offenen Tor einer Leichenhalle vorbeigehe, besuche keine Kindergräber mehr. (WINKLER 2003: 78)

Und auch in Duisburg:

Nur auf dem Waldfriedhof, im Schutz von Tausenden Bäumen und Sträuchern sind wir anzutreffen zwischen den Gräbern. Mit dem roten Tretroller jagt das Kind hinter den fliehenden Eichkätzchen her. Sehe ich von weitem die Abteilung mit den Kindergräbern, kehre ich um. Komm, rufe ich, andere Richtung! (Ebd. 115)

Es ist eindeutig eine Form der Dissimulation, quasi der Paralipse, die hier stilistisch angewendet wird. Das Ausmaß des Vorhabens wird immer geringer: Es wird reichen, sich von Kindergräbern fernzuhalten, aber sie werden ja von der Ferne erblickt; außerdem findet dazu parallel eine selbstironische Strategie der Substitution statt:

Aber selbstverständlich habe ich meinen eigenen, nach Vanille riechenden Kopfpolster mit einem Trauerschleier überzogen, und am Kopfpolster meines neben mir liegenden Sohnes schimmert die farbige Mickymaus durch das feinflöchrige schwarze Nylonnetz. (Ebd. 78)

Mit der Geburt des Kindes zeigt sich dieses Auf-der-Seite-des-Lebens-zu-sein auch durch eine radikalere Distanzierung des Ich-Erzählers von seinen selbstmörderischen Gedanken, sodass das Schuldgefühl für den nicht begangenen Suizid jetzt retrospektiv erzählt wird:

Außerdem: Wie die Zeit vergeht! In letzter Zeit habe ich einmal ein schlechtes Gewissen, weil ich nur mehr ganz selten an Selbstmord denke, aber es werden auch die guten alten Zeiten nicht wiederkommen können, die mich veranlaßten, ins Tagebuch zu schreiben am Lido in Venedig, daß ich plötzlich deprimiert bin, weil ich seit einiger Zeit keine Selbstmordgedanken mehr habe. (Ebd. 79)

#### 4 Fazit

Das Prinzip Reise stellt seit Winklers Frühwerk ein unabdingbares Element seiner autofiktionalen Narration dar (man denke an die Rolle der Reisen nach Venedig als mythopoetischen Moment für die Selbstbestimmung des Ich-

Erzählers als Autor) und ist im Laufe der Zeit fester Bestandteil seiner Poetik geworden. In *Leichnam, seine Familie belauernd* wird dieses Prinzip auf die Spitze getrieben: Eine multiple Reise findet statt, in der sich die Dialektik nah – fern, fremd – vertraut durch ein relationales Ineinander von unterschiedlichen Episoden und ‚Räumen‘ (im Sinne von De Certeau) immer wieder neu schreiben lässt. Obwohl Winklers Ich-Erzähler der beschleunigten Welt der Übermoderne angehört und trotz seiner Vorliebe für einen entfremdenden Blick, bleibt er der Einstellung des Flaneurs treu, wie auch die Verwendung der Kurzform bestätigt, in Anlehnung an die von Baudelaire inaugurierte Tradition der kleinen Prosa.

### Literaturverzeichnis:

- ALTHAUS, Thomas/ BUNZEL, Wolfgang/ GÖTTSCHE Dirk (Hgg.) (2007): Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne. Tübingen: Max Niemeyer.
- AMANN, Klaus (1998): Josef Winkler. Allerheiligenhistoriker, Karfreitagspsychologe, Christhimmelfahrtsphilosoph, Mariaempfangnisneurotiker. In: Josef Winkler. Hrsg. v. Günther A. Höfler u. Gerhard Melzer. Graz/Wien: Literaturverlag Droschl, S. 185–213.
- AUGÉ, Marc (1994): Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Aus dem Französischen v. Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Fischer.
- BORSÖ, Vittoria (2015): Transitorische Räume. In: Handbuch Literatur & Raum. Hrsg. v. Jörg Dünne u. Andreas Mahler. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 259–271.
- DE CERTEAU, Michel (1988): Kunst des Handelns. Aus dem Französischen übersetzt von Roland Voullié. Berlin: Merve.
- FOUCAULT, Michel (2005): Von anderen Räumen. Aus dem Französischen v. Michael Bischoff. In: Ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV. 1980–1988. Hrsg. v. Daniel Defert u. François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 931–942.
- GAMPER, Michael/ MAYER, Ruth (2017): Erzählen, Wissen und kleine Formen. Eine Einleitung. In: Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Michael Gamper u. Ruth Mayer. Bielefeld: transcript.
- GÖTTSCHE, Dirk (2006): Kleine Prosa in Moderne und Gegenwart. Münster: Aschendorf.
- GROHOTOLSKY, Ernst (1998): Wo einem ein Kopf in den Satz schießt oder: Wieder dasselbe Thema aber wieder ganz anders. In: Josef Winkler. Hrsg. v. Günther A. Höfler u. Gerhard Melzer. Graz/Wien: Literaturverlag Droschl, S. 9–25.
- KALATEHBALI, Narjes Khodae (2005): Das Fremde in der Literatur. Postkoloniale Fremdheitskonstruktionen in Werken von Elias Canetti, Günter Grass und Josef Winkler. Münster: LIT.

- LEITGEB, Christoph (2014): Am Faden einer Sprache des Unheimlichen. Josef Winklers *Die sterblichen Überreste einer Marionette*. In: Die Entsetzungen des Josef Winkler: mit frühen Gedichten des Autors sowie einer Bibliografie zu Josef Winkler 1998–2013. Hrsg. v. Alexandra Millner u. Cristine Ivanovic. Wien: Sonderzahl, S. 162–178.
- LOZZI, Giuliano (2018): Le miniature romane di Marie Lusie Kaschnitz. In: Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción, März 2018, Nr. 3, S. 120–127.
- MILLNER, Alexandra (2022): Josef Winklers in-formierte Räume. Raumzitate in *Laß dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe* im Hinblick auf das Gesamtwerk. In: Inter- und transmediale Ästhetik bei Josef Winkler. Hrsg. v. Anke Bosse, Christina Glink u. Elmar Lenhart. Berlin/Heidelberg: J.B. Metzler, S. 143–159.
- PFEIFEROVÁ, Dana (2011): Josef Winkler. In: Killy Literaturlexikon. Band 12, Vo-Z. Hrsg. v. Achim Aurnhammer, Walther Killy u. Wilhelm Kühlmann. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, S. 458–459.
- WALTER-JOCHUM, Robert (2016): Autobiographie in der Postmoderne. Subjektivität in Texten von Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Bernhard, Josef Winkler, Thomas Glavinic und Paul Auster. Bielefeld: transcript.
- WERNDL, Kristina/ WINKLER, Josef (2005): Transkript einer Diskussion mit J. Winkler. In: Werndl, Kristina: Dem Tod vor Augen: Über Josef Winklers literarische Autobiographie „Leichnam, seine Familie belauernd“. Wien: Praesens, S. 108–129.
- WINKLER, Josef (1990): Friedhof der bitteren Orangen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WINKLER, Josef (1995): Das wilde Kärnten. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WINKLER, Josef (2003): Leichnam, seine Familie belauernd. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

### Internetquellen

- STRUTZ, Johann (2001): Josef Winkler. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: KLG. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: Ed. Text + Kritik; Ravensburg: Munzinger-Archiv. URL: [https://www-1munzinger-1de-100311ba20002.han.onb.ac.at/search/document?index=mol-16&id=16000000603&type=text/html&query=key=DQ34MWBi&template=/publikationen/klg/document.jsp&preview=\[13.04.2022\]](https://www-1munzinger-1de-100311ba20002.han.onb.ac.at/search/document?index=mol-16&id=16000000603&type=text/html&query=key=DQ34MWBi&template=/publikationen/klg/document.jsp&preview=[13.04.2022]).