

JOANNA DRYNDA

„Der Ewige Jude im Hamsterrad“. Zur Literatur und zum Literaturverständnis von Vladimir Vertlib

Der von Vladimir Vertlib in seinem letzten Roman Schimons Schweigen (2012) wortwörtlich ins Spiel gebrachte Topos des Ewigen Juden ist als eine motivische Konstante seit seinem Debüt greifbar. Vor dem Hintergrund dieser topischen Tradition fokussiert der Beitrag zum einen die Kernproblematik von Vertlibs Prosa – die Suche nach einer tragfähigen Identität der rastlos Umherirrenden, eine Suche, die stets in einer Sackgasse im Nirgendwo endet. Zum anderen dient der Topos als Folie für die Schilderung Vertlibs ästhetischer Selbstverortung, die ebenfalls durch die Suche nach einem sicheren Zufluchtsort gekennzeichnet ist.

1 Sackgasse im Nirgendwo

Der Ahasver, ein zu ewiger Wanderung verdammteter Jude, darf je nach der Legendenvariante bis zum Ende der Welt bzw. bis zu seiner Erlösung nirgends ruhen und muss als Untoter über die Erde wandern. In die Tradition der literarischen Motivverarbeitung¹ schrieb sich zuletzt das Prosawerk des 1966 im ehemaligen Leningrad, in einer russisch-jüdischen Familie geborenen und nach einer über zehnjährigen Emigrationsodyssee seit 1981 in Österreich lebenden Vladimir Vertlib ein. Von der autobiographisch angehauchten Debütermählung *Abschiebung* (1995) bis zur jüngsten Veröffentlichung, dem Roman *Schimons Schweigen* (2012), greift er das Thema der friedlosen Irrfahrten jüdischer Protagonisten auf, die auf mehr oder weniger zufälligen *Zwischenstationen* (1999), so der Titel von Vertlibs Romanerstling, kaum Fuß fassen können und immer wieder neu auf Fragen nach einer tragfähigen Identität sowie nach kultureller Verwurzelung gestoßen werden. Fragestellungen dieser Art bewegen auch die wenigen nichtjüdischen Gestalten², die mit ihren Versuchen, dunkle Rätsel in

1 Vgl. dazu ausf. KÖRTE/ STOCKHAMMER (1996). Im Nachwort gehen die Herausgeber auch darauf ein, dass der Ahasver-Topos in reale Gewalt gegen die jüdische Gruppe umschlägt. Zur Umwandlung des Topos in eine stereotype Projektionsfläche in der antisemitischen NS-Propaganda vgl. auch KÖRTE (2010: 5).

2 Vertlib greift hier einen tradierten Aspekt der Ahasver-Legende auf. Wie Mona Körte

der Familiengeschichte aufzuklären, danach trachten, aus der repressiven – politischen oder mentalen – Enge auszubrechen, ohne jedoch je an den sehnsüchtig herbeigewünschten Ort zu gelangen, wie die Protagonistin im Roman *Am Morgen des zwölften Tages* (2009) mit ihrem Faible für Liebhaber arabischer Herkunft. Wie immer der Aufbruch auch motiviert sein mag, enden die beschwerlichen Reisen zu sich selbst stets in einer „Sackgasse [...] im Nirgendwo“ (VERTLIB 2004: 75), in der trostlosen Heimatlosigkeit, für die Vertlib eine große Palette an Bildern und Metaphern findet. „Fremde Heimat. Heimat in der Fremde“ (VERTLIB 2001: 35) heißt das Projekt, das im Roman *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* die Erinnerungsarbeit der Titelfigur antreibt, indes der Erzähler in *Schimons Schweigen* den Eindruck gewinnen muss, „im Niemandsland gefangen“ (VERTLIB 2012: 221) zu sein. „Ich selbst trage beide in mir, den Juden und den Goj. Wie in einem Labyrinth bin ich zwischen den Spiegeln gefangen. Egal in welche Richtung ich mich wende, stoße ich gegen Glas“ (VERTLIB 2003: 316) – mit dieser Feststellung landet wiederum der Hauptprotagonist im Roman *Letzter Wunsch* (2003) unversehens in den Mäandern einer innerjüdischen Identitätsdebatte und hebt zugleich ironisch das Heikle an der Selbstdarstellung hervor.

Um den ironischen Gestus scheinen die Zuwanderer mit ihrem Einblick in die Hinterhöfe kultureller Zugehörigkeit, insbesondere an der Kreuzung des jüdischen und deutschen Kontextes im 20. Jahrhundert, kaum umhinzukönnen. „Der Bub, der ich war, fand sich in der Rolle des Mischmasch. Ich war ein Wechselbalg verschiedener Länder und Kontinente, wurde dabei ein Überbleibsel jahrhundertealter Heimatlosigkeit und zum Mitbringsel neuer Migration“ (o. A. 2005: II), stellt sich beispielsweise Doron Rabinovici vor. In demselben Artikel über eine jüdische Kindheit in Österreich erinnert sich sein Alters- und Erfahrungsgenosse Vertlib an die eindringliche Mahnung des Vaters, „Österreich sei kein Land, in dem sich Juden eine neue Heimat schaffen sollten“ (ebd.). Paradoxerweise sollte dieser jedoch weder in Israel noch in den zahlreichen anderen Staaten, sondern gerade in dem ihm äußerst suspekten Land die Endstation eines Traumes vom besseren Leben erreichen. Wie die Ironie des Schicksals den Vater gerade dorthin verschlagen hat, „wo betrunkene Existenzen, die im Park herumlungern, Hitlers Judenpolitik preisen“ (VERTLIB 1995: 125), so ironisiert der Sohn die Ich-Dilemmata, die sich aus dem Grundgefühl ergeben,

bemerkt, poetisieren bereits die Romantiker den Ewigen Juden in der Ambivalenz von Segen und Fluch der Wanderschaft; vor allem in der ‚Schwarzen Romantik‘ überlagern sich in der Vorstellung von dem Untoten die Schicksale auch anderer zur Unsterblichkeit Verdammten (vgl. KÖRTE 2010: 5).

letztendlich doch „nirgendwo zu Hause“ (VERTLIB 2012: 26) zu sein. In einer der Erzählungen aus dem Band *Mein erster Mörder* (2006) findet Vertlib ein Pendant zur Selbstbezeichnung des Schriftstellerkollegen. *Ein schöner Bastard*, so der Titel, bringt die Dämonen von verlorener Heimat auf den Punkt. Es ist die Lebensgeschichte eines an der Schnittstelle von Sprachen, Kulturen und Ideologien aufgewachsenen Mannes, der je nach der politischen Zeitlage von den Machthabern in die Rolle des Juden, Tschechen oder Deutschen hineingezwungen, und abwechselnd zum Sozialisten oder zum Christen abgestempelt wird. Die Verfolgung hört nicht mit dem Nationalsozialismus auf, sondern wird mit den gleichen Einschüchterungsmethoden im Totalitarismus der tschechischen Volksrepublik fortgesetzt. Stets befinden sich Friedrich Reisner und seine Familie auf der falschen Seite, konstant bleiben die bitteren Konsequenzen davon, dass sie kein Teilelement ihrer Identität aufgeben wollen. Zu solch ‚schönen Bastarden‘ werden letzten Endes alle Figuren Vertlibs, selbst dann, wenn sie sich hinter dem für die Öffentlichkeit zugelegten Etikett „Europäer“ (VERTLIB 2012: 25) bzw. „Kosmopolit“ (ebd. 37) zu verstecken versuchen.

Rabinovicis und Vertlibs Sprachbilder fokussieren die multi- bzw. transkulturelle Szenerie von Mehrfachidentitäten, doch verrät ihr Idiom, dass sich dem Hybriden an dem Selbstgefühl nur aus Distanz nähern lässt, auch jenseits aller Kriegs- oder Diktaturdesaster. Von einer jubulatorischen Annahme, mit der die postmoderne Philosophie das Hybride und Multiple an Selbstentwürfen beschwört, fehlt hier jede Spur. Vielmehr erscheint das vielschichtige Erbe als Ballast, mit dem man sich lebenslang auseinandersetzen hat, als ein Stolperstein, der bisweilen erst zeitverzögert, in der nächsten oder gar übernächsten Generation aus dem Weg zu räumen ist. Ob aus elterlicher Rücksicht verschwiegen, als realitätsirrelevant ignoriert oder aber im dahin strömenden Erzählfluss ertränkt – die Vergangenheit holt Vertlibs Figuren unaufhörlich ein, wie Gabriel Salzinger (*Letzter Wunsch*), der beim Versuch, den Wunsch seines Vaters zu erfüllen und ihn auf dem jüdischen Friedhof zu bestatten, erfährt, dass der Vater nach der Auslegung des amtierenden Rabbi kein Jude ist. Indem der Orthodoxe die einst von seinem liberalen Vorgänger ausgestellte Übertrittsbescheinigung der Großmutter ablehnt, stellt er nicht nur die ohnehin fragile väterliche Identität in Frage, sondern leugnet auch gleichsam die Verfolgungsgeschichte der Familie: das arisierte Vermögen, die im letzten Moment ergriffene Flucht nach Palästina, die traumatischen Erlebnisse des Vaters in der israelischen Armee, die ihn als ‚Jored‘ (Verräter) in das verhasste Deutschland zurückkehren ließen. Es scheint, dass der zeitlebens unheilbar Zerrissene selbst posthum im Niemandsland des Übergangs zu verweilen hat. Für den Sohn hingegen bleiben die zwischen Orientierungslosigkeit und Resignation verstreuten Vaterbilder

Puzzlesteine, die sich zu keiner geordneten Komposition zusammenfügen lassen; sich selbst vermag er umso weniger in dieses Nirgendwo zu integrieren. „Warum erschrecke ich vor meinem eigenen Spiegelbild?“ (VERTLIB 2003: 282), fragt er unmutig, um schließlich festzustellen: „Ich bin gar nichts“ (VERTLIB 2003: 222). „Ich bin das *Oder Was*“ (VERTLIB 1999: 166; kursiv im Original), „Ich bin überhaupt nichts. Eine Mischung“ (VERTLIB 2006: 126), „ich bin ein undefinierter Jude“ (VERTLIB 2012: 60), wiederholen echoartig die Protagonisten anderer Romane.

2 Gigricht oder: Erfundene Wahrheiten

Ginge es strikt nach Vertlib, dann müsste der Leser das Exemplarische stets in größeren Zusammenhängen betrachten, um nicht einer inhaltlichen Verflachung Gefahr zu laufen. Das größte Problem daran: bei einer solchen Vorgangsweise droht das Individuelle von einer mächtigen Legierung politischer, religiöser und sozialer Konstellationen überschattet zu werden. Schon rein oberflächlich betrachtet, betritt der Autor ein überkomplexes Aufgabenfeld – die textliche Zeitspanne seiner Werke umfasst das breite Panorama gesellschaftlicher Umwälzungen und mächtiger Wirrnisse der letzten 150 Jahre. Den erzählerischen Kristallisationspunkt bildet die Geschichte des auserwählten Volkes, in der jahrtausendlange Ausgrenzungserfahrungen mit Entscheidungen zusammenlaufen, die im postaufklärerischen Europa zu Assimilierung, Leugnung des Judentums oder aber zum frommen Ausharren im alten Glauben drängten. Besondere Aufmerksamkeit wird Überlebenden der Shoah und deren Nachkommen geschenkt, die allesamt unter der Last zusammenbrechen, ‚wohin‘ und ‚wie‘ es für die europäischen, besonders für die deutschen und russischen Juden nun weitergehen sollte, zumal der Staat Israel mit seinen schwelenden innerjüdischen Konflikten die Paradiesallüren verliert, sobald einer dort voller idealistischer Visionen versucht, allen Anforderungen zu entsprechen. Daran verzweifeln selbst diejenigen, die dem kommunistischen Regime gerade noch haben entkommen können.

Um die Interdependenzen von Vergangenheit und Gegenwart, Tradition und Modernisierung, den Spannungsraum zwischen Toleranz und Fanatismus sowie „Transformation und Transformationsresistenz von Fremden in der Fremde“ (KLUY 2009: 103) transparent zu machen, werden die einzelnen Schicksale der Heimatlosen sowohl in die Weltgeschichte als auch in die lokale Zeitgeschichte der jeweiligen Heimat- bzw. Exilstation hineinprojiziert. Vertlib bezieht sich hier auf eine seit der Romantik bekannte Facette des Motivs, welche die Gestalt des Ewigen Juden in der Begegnung mit anderen historischen Gestalten als ein

lebendes Zeugnis der Weltgeschichte erscheinen lässt (vgl. KÖRTE 2010: 5). Die Fakten voller Verfolgung und das eigentliche zeitliche Kontinuum – der latente oder eklatante Antisemitismus – scheinen im Erzählfluss des Romanwerks in den einzelnen, detailreich bis detailbesessen bis zu den Urgroßeltern zurückverfolgten Lebensgeschichten durch, die wiederum zu bruchstückhaft erinnerten Einzelepisoden komprimiert werden. In der auseinanderstrebenden Erinnerung der Figuren existieren gleichzeitig und nebeneinander in diversen Konstellationen Christen, Atheisten, Araber und Juden, meschuggene Talmud-Lehrer, ultraorthodoxe Chassider, Assimilierte und irgendwann aus Liebe Konvertierte, stupide sowjetische Beamte und blasierte Angestellte in Einwanderungsbehörden Europas und Amerikas, ostjüdische Sthetln und israelische Kibbuzim, die Blockade Leningrads im Zweiten Weltkrieg, die Kurt-Waldheim-Affäre, der Golfkrieg, die zweite Intifada, um nur einiges anzuführen. Durch die erzählerische Mehrstimmigkeit, die innerjüdische Kontroversen älteren wie neueren Datums berücksichtigt, wird, so Paul Jandl, „das Problem der jüdischen Identität im 20. Jahrhundert von der alleinigen Dominanz des Holocaust gelöst, ohne ihn zur Episode zu relativieren“ (JANDL 2004: 35). Laut Annette Teufel und Walter Schmitz laufe die Rede über die Shoah in erster Linie als Subtext mit (TEUFEL/ SCHMITZ 2007: 217). Ein solcher Umgang mit der Geschichte wirkt für Günther Stocker deshalb authentisch, weil er keinen Anspruch darauf erhebt, alles exakt wiedergeben oder deuten zu wollen. Die subjektiven Erinnerungen der Figuren werden zu einem Brennspiegel, in dem historische Vorgänge aufblitzen, weswegen selbst groteske Szenarios die Überzeugungskraft des Dokumentarischen nicht einbüßen (vgl. STOCKER 2001: 93).

Für seelische und existentielle Abgründe der Umherirrenden findet der Autor eine lakonische Sprache – die anschaulichen Bilder sollen für sich sprechen. Stets durch den historischen Narrativ korrigiert, machen sie außer der glühenden Anfangsbegeisterung für das jeweils Neue auch den zermürbenden Alltag oder die darauf folgenden Enttäuschungen begreiflich, gleich ob es sich um die sozialistische Utopia der Sowjetunion oder um die zionistische Utopia von Erez Israel handelt. Trotz des nüchternen Erzählmodus fehlt es dem Erzählten jedoch nicht an Humor, auch wenn es mitunter der Galgenhumor ist. Für Karl-Markus Gauß ist Vertlib ein „Erzähler mit wachem Sinn für die Komik ernster Dinge, die heillose Verstrickung der Menschen in Konflikte, die sie nicht suchten, für die erbarmungslose Mechanik, die sie dabei in Gang setzten“ (GAUß 2003: VIII). Scurrilitäten gehen dem Autor gut von der Hand, wenn seine Akteure, sei es aus Befangenheit oder Naivität, sei es aus Vorurteilen oder Gleichgültigkeit der Mitmenschen, in Situationen geraten, die ihr Weltverständnis übersteigen; wenn sie alles Gehörte und Gesehene wortwörtlich nehmen und interpretieren

oder im Anflug der Entschlossenheit situationsadäquate Racheakte imaginieren: „Neonazi von jüdischen Gangstern beschnitten“ (VERTLIB 2012: 219). Endlose Dispute über Gott und die Welt werden schlagartig von Bonmots entkräftet, wie etwa: „Zu viele Juden auf einem Fleck. Für mich sind die Juden das Salz der Erde. Salz allein ist ungenießbar“ (VERTLIB 1999: 147), „Hatte der Jude das Unglück gepachtet?“ (VERTLIB 2001: 13) Selbst beim Grundthema der Ich-Suche setzen die Figuren nicht immer eine ernsthafte Miene auf: „Insofern haben Gott und ich eines gemeinsam: Wir haben beide eine etwas ungeklärte Identität“ (VERTLIB 2012: 170).

Die Art und Weise, der Historie mit all ihrer Gewalt und Zerstörungswut nahe zu kommen, fasst der schriftstellernde Erzähler in *Schimons Schweigen* zusammen, indem er die evidenten Lügen in den elterlichen Vergangenheitsreminiszenzen reflektiert: „Wenn ich die Wahrheit erfinde, wird die Lüge nicht mehr gebraucht“ (VERTLIB 2012: 238). Zum textuellen Organisationsprinzip erhoben, konturiert das Axiom der erfundenen Wahrheit einen dynamischen Übergangsraum mit vielfachen Überkreuzungen. Zwischen konkreten historischen Fakten und reichlich eingestreuten Anekdoten, zwischen Zweifel und Gewissheit, zwischen Mitgefühl und Ironie, zwischen einem rettenden Hin und einem enttäuschenden Her entfalten sich die Einzelbiographien, die insofern über das Individuelle hinausgehen, als sie die transgenerationale Erfahrung fokussieren, ständig unterwegs zu sein, ohne Aussicht auf ein sicheres Ankommen in einer Welt bar provisorischer Behausungen.

Der fiktive Ort Gigricht, an dem sich Wege der Figuren dreier Romane kreuzen³, nimmt einerseits das poetologische Prinzip der Erfindung vorweg, andererseits veranschaulicht er, dass sich nur in der Fiktion ankommen lässt, in einer Zwischenwelt, der ein jedes Mal inbrünstig gebaute Luftschlösser vorausgehen. Das triste Provinzstädtchen irgendwo in Deutschland, das mit den elenden Vororten der Exilstationen in den autobiographisch gefärbten Texten⁴ korrespondiert, steht metaphorisch für die Tristesse der illusionären Ich-Entwürfe von ewigen Wanderern. Freilich sei das jüdische Schicksal für Vertlib nur „die zugespitzte Form jener Erfahrung von Fremdsein und Identitätsverlust, die zu den wesentlichen Merkmalen unserer Zeit gehört“ (VERTLIB 2007: 60). In diesem global verstandenen Aspekt des Exils ist bezeichnenderweise vom Glücklichein keine Rede, denn es geht allenfalls um „dieses Fleckchen Erde“ (VERTLIB 2012: 264), wo ein bescheidenes, aber menschenwürdiges Dasein

3 *Letzter Wunsch; Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur; Am Morgen des zwölften Tages.*

4 *Abschiebung; Zwischenstationen; Schimons Schweigen.*

in seiner „Uneindeutigkeit“ (VERTLIB 2007: 39) ohne Ausgrenzung möglich wäre.

3 „Ich öffne das Heft und beginne zu schreiben“

„Wenn es für mich als Kind und Jugendlicher so etwas wie Heimat gegeben hat, dann hat sie aus diesen gebrochenen und durch die Phantasie erweiterten Erinnerungen bestanden“ (VERTLIB 2007: 102), schreibt der Autor in seinen Poetikvorlesungen. „Als Kind waren die Erinnerungen meines Vaters das Einzige, wodurch ich mich Gleichaltrigen in Österreich überlegen fühlte“ (VERTLIB 2012: 248), bekundet nicht unähnlich der Erzähler in *Schimons Schweigen*. Einerseits wird hier mit Nachdruck auf die konstitutive Rolle der Erinnerungen für alle Identitätszuschreibungen der Heimattlosen hingewiesen, andererseits scheint die in den Anfängen der literarischen Topos-Rezeption fixierte „Faszination an der Vorstellung des Ewigen Juden als einen Weltchronisten [durch], dessen Strafe sich auch in einem monströsen Gedächtnis artikuliert“ (KÖRTE 2010: 5). Vor diesem Hintergrund leuchtet Vertlibs Entscheidung für narrative Textstrategien ein, die unbeirrt dem Erinnerungsmodus verpflichtet werden.

Wiewohl das Problem der fragmentarischen Erinnerungsarbeit unterschiedlich gelöst wird, ist in den „Situationen des Zwiegesprächs“ (TEUFEL/SCHMITZ 2007: 248) ein Kontinuum erkennbar. In den Gigricht-Romanen finden die Figuren sowohl einen Vorwand als auch einen Gesprächspartner für ihre Reminiszenzen. Ob direkt inszeniert (Rosa Masur diktiert ihre Erinnerungen einem Übersetzer) oder metaphorisch angedeutet (die Sichtung biographischer Notizen des Großvaters in *Am Morgen des zwölften Tages*, die als solche im laufenden Text angeführt werden), erlauben derart arrangierte Rückblicke die verschiedenen Versionen der geschichtlichen Narrativa gegeneinander auszuspielen. Dabei wird mit der gebrochenen Erinnerungsperspektive weniger auf einen Konsens über das Vergangene abgezielt, denn auf das Aufzeigen, dass jedes Erinnern ein Scheitern an der Realität ist. Mit ihren re- bzw. nachkonstruierten Geschichten bestätigen die Figuren, dass die Erinnerung allenfalls bildliche Interpretationen vom Früher liefert, weil sie alle seit dem Zeitpunkt des Erlebens gemachten Erfahrungen mit einschließt. Der Prozess eines zeitverschobenen Uminterpretierens wie auch die Motivation und das Funktionieren des individuellen und kollektiven Gedächtnisses werden nach dem Motto „Wahrnehmung statt Begriff, Geschehen statt Kommentar“ (GOLLNER 2003: 6) in den konstruierten Dialogen angeschnitten. „Vielleicht hab ich’s erfunden“ (VERTLIB 2001: 416), spöttelt etwa Rosa Masur über die Begeisterung des Bürgermeisters für ihre Geschichte, sich einerseits dessen bewusst,

dass das Gedächtnis „ein sehr launischer Meister“ (ebd. 296) ist. Andererseits weiß sie bestens um die Motive für ihr Erinnern. Die Story muss nämlich sowohl dem politisch korrekten Plan entgegenkommen, die in Gigricht lebenden Minderheiten vorzustellen, als auch in der Hoffnung auf das Abschlussbonorar sich in einem Wettbewerb gegen andere erfolgreich behaupten.

In den Texten, die die persönlichen Emigrationserfahrungen des Autors viel deutlicher in den Vordergrund spielen, nimmt die dialogische Struktur des Erinnerungsvorgangs die Form der Selbstgespräche des Erzählers an. Indem er bei den Versuchen, die Abläufe der Abschiebung oder der Zwischenstationen des Exils wiederzugeben, auf seine in mehreren Sprachen verfassten Tagebücher zurückgreift, bringt er das Problem der Deutung und des Erkennens von der Bedeutung eigener Erfahrungen ins Spiel. Zum einen geht es um eine gezielte Auslese, zum anderen um die sprachliche Transformation der zeitlich entfernten Bilder nach dem Aspekt der Erzählbarkeit. „Soweit die Version im ‚zweiten‘ Tagebuch“ (VERTLIB 1995: 32), lautet ein typischer Erzählerkommentar zu einem soeben angeführten Fragment, und deutet an, dass bei Erinnerungsprozessen Realität und Fiktion voneinander kaum zu trennen sind. Die Notwendigkeit, einiges aus dem „holprigen Englisch“ (ebd. 18) und aus dem Russischen übersetzen zu müssen, macht zugleich deutlich, dass das Zurückliegende im Nachhinein erst in zeitbedingt richtige Worte gekleidet werden muss.

„Ich öffne das Heft und beginne zu schreiben“ (VERTLIB 2012: 207), heißt die Eingangsformel zum imaginären Selbstgespräch in *Schimons Schweigen*. Im Unterschied zu *Abschiebung* und *Zwischenstationen* wird hier nicht mehr aus der Sicht eines Halbwüchsigen, sondern aus der eines erfolgreichen Schriftstellers erzählt. Dementsprechend verschiebt sich der springende Punkt der Reflexion von einer subjektiven Wertung der Unmenge von gleichwertigen Details in Richtung Fiktionalisierung der Erfahrung. Die Tatsache, dass es beim Schreiben um eine gelungene Komposition der Erinnerungsbruchstücke unter dem formalen Diktat geht, veranschaulicht auch die verschachtelte Romankonstruktion. Zum Katalysator für eine beklemmende Vergangenheitsbesichtigung wird für den Protagonisten seine Lesereise in Israel. Die Erinnerungen an einen Staat, in dem vor Jahren seine Emigration begonnen, und den seine Familie zwei Mal heimlich verlassen hat, fließen in das Romanmanuskript *Schimons Schweigen* ein, aus dem er an mehreren Orten vorliest. Durch diesen Kunstgriff wird das Geschehen eng an die Figur des Autors gebunden, was mehr denn je die Nähe zwischen Autor und Protagonist suggeriert. „Der Erzähler sei ein russisch-jüdischer Emigrant, neunzehn Jahre alt, Student“ (ebd. 93), lautet die Einführung des Erzählers zu seinem literarischen Projekt. Der iterative Gestus des sich multiplizierenden Erzählers unterstreicht im Kontext

der Gedächtnisarbeit ein Fiasko der Bemühungen, die Erinnerungen nach der Realität abzusuchen – im literarischen Kontext der Lesung die Fiktion in der Fiktion.

Auf die Hauptfigur werden auf diese Weise die ästhetischen Dilemmata schreibender Zuwanderer projiziert, die ihren Schreibprozess dem Vergessen und damit zugleich der krass empfundenen Heimatlosigkeit entgegensetzen, was in der Rezeption allerdings das willkürliche Verdikt des platten Autobiographischen nach sich zieht. Wie sein Erzähler, spielt der Autor auch dann mit der voyeuristischen Lesehaltung des Publikums, wenn er etwa die Figur mit Fragen und Feststellungen konfrontiert, die ihm selbst von seinen Lesungen her bekannt sein müssen: „Warum sind Sie nie nach Israel zurückgekommen?“ (ebd. 145), „Manche Ihrer Texte wirken abgeklärt, ironisch, distanziert, so als hätten Sie das Wichtigste mit sich selbst ausgekämpft“ (ebd. 58). Zweifelsohne läuft Vertlibs Spiel mit der Erwartung des Authentischen darauf hinaus, das Stigma des Autobiographischen von sich zu weisen. Dabei ist dieses Problem weder neu noch betrifft es nur die Literatur der Zuwanderer. Wenn Anna Mitgutsch sich in dem Essay *Erinnern und Erfinden* mit der vorherrschenden, autobiografisch fundierten Rezeption ihrer Texte auseinandersetzt, stellt sie fest:

Literatur kommt nicht ohne Erfinden aus, und sei es erklärt autobiographische Literatur. Aber es ist ja nie die Wirklichkeit, mit der Literatur umgeht, es sind die Erinnerungen [...]. Die Erinnerung stellt die Bilder zur Verfügung, die der schöpferische Prozeß verknüpft, montiert, zur Geschichte verwebt und daraus neue Bedeutung und eine neue Wirklichkeit entstehen läßt. Dabei wird die ursprüngliche, den Erinnerungen zugrundeliegende Realität obsolet. (MITGUTSCH 1999: 27f.)

Eine Affinität zu Mitgutschs⁵ argumentativem Grundton weisen Vertlibs Erklärungen auf: „Die meisten meiner Geschichten sind auf diese Weise entstanden – aus Erfahrung und Anschauung und aus deren kreativer Ergänzung“ (VERTLIB 2007: 25), heißt es ausdrücklich in den Poetikvorlesungen. Dem Erzähler in *Schimons Schweigen* wird eine ähnliche Feststellung in den Mund gelegt: „Manchmal ist eine Erfindung autobiographischer als ein Tagebuch oder eine Chronik“ (VERTLIB 2012: 64). Es fällt auf, dass das Konzept der erfundenen Wahrheit auf einer Metaebene einer der Versuche ist, sich poetologisch zu verorten.

⁵ Ohne sich auf ihre Poetikvorlesungen direkt zu beziehen, nennt Vertlib Anna Mitgutsch als eine der zeitgenössischen österreichischen AutorInnen, die ihn stark beeinflusst haben (vgl. VERTLIB 2007: 56).

4 „Der subversive Mut zur Naivität“

Die Klassiker der russischen Literatur gehören in den Bibliotheken der Figuren Vertlibs zur Standardausstattung und bilden einen wichtigen Bezugspunkt für den Autor selbst. Auf die besondere Wahlverwandtschaft mit Tolstoi lässt nicht nur die häufige Präsenz des Namens im Erzähluniversum schließen (vgl. VERTLIB 2012: 24, 86), scheint doch Tolstois Einspruch gegen das *L'art pour l'art* für Vertlibs ästhetisches Credo geradezu richtungweisend zu sein. Im Essay *Der subversive Mut zur Naivität* wird explizit ein Bekenntnis zur Tradition einer kritischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit abgelegt. Von der Hoffnung getragen, „dass die Welt durch Bücher, [...] zumindest marginal besser und erträglicher wird“ (VERTLIB 2007: 121), erklärt der Autor, auch mit seinem Texten „aufklärerisch wirken oder gesellschaftliche Missstände aufzeigen zu wollen“ (ebd. 120). Gute Literatur sei ihm zufolge einerseits engagierte, andererseits gut erzählte Literatur: „[D]ie Rückkehr zum Erzählen [ist] eine Voraussetzung für die Wirksamkeit von Literatur – besonders auch dann, wenn sie gesellschaftlich engagiert sein will“ (ebd. 132). Enthusiastisch begrüßt und provokativ bekräftigt wird zudem der Unterhaltungswert der Kunst: „Ich möchte Geschichten schreiben, die – um es überspitzt zu formulieren – sowohl eine Putzfrau als auch ein Universitätsprofessor lesen und verstehen“ (ebd. 133), denn „Kunst muss für ein breiteres Publikum erfahrbar und attraktiv sein“ (ebd. 132), ein „Kunstwerk soll genossen werden und darf leicht zugänglich sein“ (ebd. 122). Freilich ist sich der Autor darüber im Klaren, dass damit gefährlich in die Regionen der Trivialität hingesteuert wird. Um etwaige Vorwürfe der Naivität im Voraus zu entkräften, tastet er sich nach einer Art ästhetischen Übergangraum vor: „Dabei hat der Mut zur Naivität etwas Subversives. Er befreit von der anstrengenden Aufgabe, entweder besonders klug und vernünftig oder besonders witzig, sarkastisch und abgeklärt wirken zu wollen“ (ebd. 122).

In der Rezeption stößt außer Vertlibs Fabulierkunst auch seine „pointenreiche Raffinesse“ (SCHUSTER 2001: 11) auf positive Resonanz. Auch wird die Absicht, Unzulänglichkeiten der Realität offenzulegen, als eine solche erfasst. Der Roman *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* macht z.B. Günther Stocker zufolge „deutlich, daß die NS-Vergangenheit noch lange nicht ‚bewältigt‘ ist, noch lange nicht abgeschüttelt werden kann, wie sich das so mancher wünscht, sondern nach wie vor als schweres Erbe auf der deutschen (und österreichischen) Gegenwart lastet“ (STOCKER 2001: 92). Dennoch gerät der Autor bisweilen in eine Sackgasse, vor allem dort, wo der drollige Knalleffekt einer Geschichte auf Kosten ihrer Glaubwürdigkeit geht. Nur schwer würde

man etwa einen blutdürstigen Gewaltherrscher in dem Stalin-Bild wiedererkennen, das Rosa Masur in der Schlüsselszene des Romans zum Besten gibt. Es zeigt einen kauzigen, gutmütigen Alten, der kurzerhand allen Forderungen nachgibt, um einem Systembenachteiligten unter die Arme zu greifen. Stalin sei hier ein „literarischer Pappkamerad“ (EBEL 2001: 35), urteilt Martin Ebel, für den die Schwäche der Personengestaltung an dieser Stelle einen bedenklichen Tiefpunkt erreiche. Als moralisierend (vgl. JANDL 2004: 35), pathetisch (vgl. GOLLNER 2003: 60, AXMANN 2003: 7) oder „verfehlt“ (ZEILLINGER 2004: 98) wird hingegen der Abschlussmonolog des Protagonisten in *Letzter Wunsch* abgetan. In der Szene, wo der Sohn die gestohlene, in einer abenteuerlichen Nacht-und-Nebel-Aktion nach Holland verfrachtete Vatersleiche ins Meer versenkt, bleibt nämlich nichts ungesagt:

Verzeih mir [...], aber Seebestattungen sind nur nach Einäscherungen erlaubt, und du wirst verstehen, dass ich dich nach allem, was unserer Familie und anderen Juden angetan worden ist, nach Auschwitz und Treblinka, in keinem Krematorium verbrennen lassen wollte. (VERTLIB 2003: 379f.)

Der Autor scheint mit Szenen dieser Art Klischees aus dem Wege gehen zu wollen. Auf bekannte Kulissen trifft man dennoch, vor allem bei dem entworfenen Österreichbild. Die Maske des Antisemitismus und der Ausländerfeindlichkeit legen die Österreicher in Vertlibs Romanwerk genauso selten ab, wie sie in ihre peinlich gehüteten braunen Geheimnisse einsehen wollen. Mag in *Zwischenstationen* die imposante Nazidevotionalien-Sammlung der alten Nachbarin noch amüsieren, so klingt die rhetorische Frage „Gibt es eigentlich auch braune Tulpen?“ (VERTLIB 2012: 231) in *Schimons Schweigen* schon überzeichnet. Gerade einem schriftstellernden Erzähler könnte mehr Nuancierung abverlangt werden, zumal man aus literarischen Porträts, die in den achtziger und neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstanden sind, sowohl antisemitische Professoren und gehässige Nachbarn als auch engagierte Kämpferinnen und bärtige Trotzkiten bestens kennt. Über die Wiener „G’stopften“ (ebd. 148), die in den arisierten Nobelvillen in dunkle Machenschaften der ‚Freunderlwirtschaft‘ verwickelt sind und sich bei Gartenpartys „vollstopfen“ (ebd.), ohne auf Live-Musik zu verzichten, ermittelt mittlerweile sogar Mira Valensky in Eva Rossmanns Kriminalromanen.⁶ „Meine schriftstellerische Heimat ist der

⁶ Vgl. Eva Rossmanns *Freudsche Verbrechen* (2001). Eva Rossmann veröffentlichte zahlreiche Sachbücher, die sich vor allem mit der Lage der Frauen in Österreich beschäftigen; seit 1999 ist sie als Autorin der Kriminalromane mit der Hobbydetektivin und leidenschaftlichen Köchin Mira Valensky sehr erfolgreich.

Grenzbereich“ (VERTLIB 2007: 59), heißt Vertlibs literarischer Anspruch. Auf der Folie des Plädoyers für den subversiven Mut zur Naivität lässt sich das Credo nicht nur thematisch, sondern auch formal verstehen. An manchen Stationen der Suche nach einem ästhetischen Grenzbereich scheint es dem Autor jedoch ähnlich zu ergehen, wie dem Protagonisten in *Schimons Schweigen*, der „einen rastlosen Zwischenraum [abschritt], aus dem [er] nicht herausfand“ (VERTLIB 2012: 173).

5 „Zuwachs an Europegehalt“

„Man sollte über Autoren wie Vladimir Vertlib, Radek Knapp, seit neuem Dimitré Dinev und andere so genannte Migranten⁷ nicht reden, ohne die prinzipielle Genugtuung über den kulturellen Zuwachs an Europegehalt zu artikulieren, den ihr Schreiben für uns bedeutet“ (GOLLNER 2003: 60), urteilt in einer seiner Rezensionen Helmut Gollner. Ohne vergleichbar pathetische Töne anzuschlagen, ordnet Klaus Zeyringer in seiner 2008 vorgelegten Literaturgeschichte Österreichs diese drei Autoren in das separate Kapitel *Von Osten her; so nah, so fern* ein, und konstatiert „eine narrative Zuwanderung“, deren Spezifikum ein Gehör für Schilderungen von anderswo sei (ZEYRINGER 2008: 460). Für Günther Stocker sind Autoren wie Vertlib ein Glücksfall für die deutschsprachige Literatur im allgemeinen und die österreichische Literatur im Besonderen, denn „durch ihre multikulturellen Lebensgeschichten öffnen sie der heimischen Bücherwelt ganz neue Erfahrungshorizonte, heben deren Perspektive über die zuweilen obsessive Nabelschau hinaus zu neuen Themen und neuen Ansichten“ (STOCKER 2001: 93). Während am Beispiel Vertlibs ausgeführt wird, dass die österreichische Literatur immer schon von Einwanderern aus Osteuropa profitiert (STOCKER 2004: 80) habe, argumentiert der Betroffene exakt in die Gegenrichtung. Da das Schreiben zwischen Kulturen für ihn eine symbolträchtige Tautologie darstelle (VERTLIB 2007: 61), versteht Vertlib die Literatur von Zuwanderern als keine Bereicherung der Literatur eines Landes, sondern als Herstellung von Normalität: „wenn diese besondere Perspektive fehlt, so wie es im deutschsprachigen Raum bis vor nicht allzu langer Zeit der Fall war, dann herrscht ein Mangel, eine Anomalie“ (ebd. 36). Die Schemata vonseiten deutschsprachiger Literaturkritik sind dem Schriftsteller äußerst suspekt und reizen ihn zur heftigen Gegenwehr. Dies merkt man einerseits am gewählten argumentativen Gestus, der im Grundton,

⁷ Zum Begriff ‚Migrant‘ im Kontext der deutschsprachigen Literatur vgl. ausf. BLIOUMI 2009.

es seien allein Sprache und Form, die über das Literarische entscheiden (vgl. ebd. 142), an den alten Autorinnenprotest gegen das Etikett der Frauenliteratur erinnert. Andererseits kommt die Skepsis den vorgefertigten Urteilen gegenüber in sarkastischen Bemerkungen im Erzähluniversum zum Ausdruck. „Im Fremden spiegelt sich die eigene, oft verdrängte Seite des eigenen Ich, die verborgene Seite unserer Persönlichkeit“. Diesmal las der Bürgermeister vom Blatt“ (VERTLIB 2001: 413), ironisiert etwa Rosa Masur die verkrampften Bemühungen der Amtspersonen um eine Aufwertung ausländischer Mitbürger. In *Schimons Schweigen* wird zur Betreuerin des Protagonisten ausgerechnet eine Doktorandin aus Kärnten delegiert, die sich in Israel mit „der Literatur von Migrantinnen und Migranten und mit den literarischen Beschreibungen von Mehrfachidentitäten in der modernen Belletristik“ beschäftigt (VERTLIB 2012: 50).

Als dem Autor nach der Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Preises (2001) die Freude über die Auszeichnung von einer Kollegin zum Vorwurf gemacht wird, wird das Kategorische der früheren Aussagen durch ein Fragezeichen relativiert.

Ist es nicht fragwürdig, schreibende Immigranten als eigene Gruppe zu sehen?“ [...] wird dadurch nicht vielmehr der Eindruck erzeugt, man versuche jene Autorinnen und Autoren zu belohnen, die den Sprach- und Kulturwechsel besonders ‚erfolgreich‘ vollzogen haben, so als wäre es eine gute Zensur für einen gewissenhaft absolvierten Nachhilfeunterricht? (VERTLIB 2007: 160)

fragt Vertlib, ohne aus der inneren Bedrängnis wirklich herauszufinden. „Ich stehe außerhalb und bin doch involvierter, als mir lieb ist“ (VERTLIB 2012: 171), „Ich war, wie ich in meinem Tagebuch vermerkte, der Ewige Jude im Hamster-rad“ (ebd. 215), gesteht schweren Herzens der Hauptprotagonist von *Schimons Schweigen*. Mit den Worten seines Alter Ego hebt Vladimir Vertlib nicht zuletzt seine Befindlichkeit hervor, denn auch in ästhetischer Hinsicht scheint er ein ewiger Wanderer zu sein, dem kein sicheres Ankommen gegönnt wird.

Literaturverzeichnis:

Primärliteratur

- MITGUTSCH, Anna (1999): *Erinnern und Erfinden. Grazer Poetik-Vorlesungen*. Graz/Wien: Droschl.
- VERTLIB, Vladimir (1995): *Abschiebung. Erzählung*. Salzburg/Wien: Otto Müller.
- VERTLIB, Vladimir (1999): *Zwischenstationen. Roman*. Wien/München: Deuticke.

- VERTLIB, Vladimir (2001): Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur. Wien/ München: Deuticke.
- VERTLIB, Vladimir (2003): Letzter Wunsch. Roman. Wien u.a.: Deuticke.
- VERTLIB, Vladimir (2004): Alpenstraße/ Michael-Pacher-Straße: Im Raum- und Zeitloch zwischen Salzburg und Nowosibirsk. In: Literatur und Kritik Nr. 389/390, S. 72-76.
- VERTLIB, Vladimir (2006): Mein erster Mörder. Lebensgeschichten. Wien: Deuticke.
- VERTLIB, Vladimir (2007): Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2006. Mit einem Nachwort von Annette Teufel und Walter Schmitz sowie einer Bibliographie. Dresden: Thelem.
- VERTLIB, Vladimir (2012): Schimons Schweigen. Roman. Wien: Deuticke.

Sekundärliteratur

- AXMANN, David (2003): Ein Sohn sucht seine Identität. Vladimir Vertlib über den letzten Wunsch eines jüdischen Vaters. In: Wiener Zeitung vom 10.10.2003, Beilage Extra, S. 7.
- BLIOUMI, Aglaia (2009): Transatlantische Begrifflichkeiten – Der interkulturelle Diskurs in Deutschland und den USA, URL: http://www.migration-boell.de/web/integration/47_2016.asp [20.08.2012].
- EBEL, Martin (2001): Immer gegen die Juden. Vladimir Vertlib (er)findet ein russisches Leben. In: Neue Zürcher Zeitung vom 02.08.2001, S. 35.
- GAUß, Karl-Markus (1999): Die große Wanderung. Vladimir Vertlibs Roman *Zwischenstationen*. In: Literatur und Kritik Nr. 337/338, S. 77-78.
- GAUß, Karl-Markus (2003): Rat vom Rabbi. In: Die Presse vom 04.10.2003, Beilage Spektrum, S. VIII.
- GOLLNER, Helmut (2003): Neues aus Gigricht. In: Falter Nr. 3, S. 6.
- JANDL, Paul (2004): Tote wandern nicht aus. Vladimir Vertlibs Roman *Letzter Wunsch*. In: Neue Zürcher Zeitung vom 13.01.2004, S. 35.
- KLUY, Alexander (2009): Gigricht – Bagdad und zurück. Vladimir Vertlibs Roman *Am Morgen des zwölften Tages*. In: Literatur und Kritik Nr. 439/440, S. 102-103.
- KÖRTE, Mona (2010): Ahasverus. In: Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3: Begriffe, Theorien, Ideologien. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, S. 3-6.
- KÖRTE, Mona/ STOCKHAMMER, Robert (Hrsg.) (1996): Ahasvers Spur. Dichtungen und Dokumente vom Ewigen Juden. Leipzig: Reclam.
- o.A. (2004): „Warum heißt du Ruth?“ In: Die Presse vom 27.03.2004, Beil. Spektrum, S. I-II. hier S. II.
- SCHUSTER, Werner (2001). Mit Stalin schlafen. Vladimir Vertlibs verunsichernder Roman *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur*. In: Der Standard vom 10.03.2001, Beilage Album, S. 11.
- STOCKER, Günther (2001): Aus dem Zeitalter der Extreme. Vladimir Vertlibs neuer Roman. In: Literatur und Kritik Nr. 355/356, S. 91-93.

- STOCKER, Günther (2004): Literarische Osterweiterung. Dimitré Dinevs Roman *Engelszungen*. In: Literatur und Kritik Nr. 383/384, S. 80-82.
- TEUFEL, Annette/ SCHMITZ, Walter (2007): Wahrheit und „subversives Gedächtnis“. Die Geschichten von Vladimir Vertlib (Nachwort). In: Vertlib, Vladimir: Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2006. Mit einem Nachwort von Annette Teufel und Walter Schmitz sowie einer Bibliographie. Dresden: Thelem, S. 201-253.
- ZEILLINGER, Gerhard (2004): Kann Tradition bloß Borniertheit sein? Vladimir Vertlibs Roman *Letzter Wunsch*. In: Literatur und Kritik Nr. 381/382, S. 96-98.
- ZEYRINGER, Klaus (2008): Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Umfassend überarbeitete Neuausgabe. Innsbruck/ Wien/ Bozen: Studienverlag.