

GEORGE SAIKO: ›AUF DEM FLOSS‹

Literatur als Reflex und Produzent von Erinnerung

Von Alfred Doppler (Innsbruck)

In der Literaturwissenschaft sind Gedächtnis und Erinnerung in engem Zusammenhang mit dem Prinzip der Intertextualität zu sehen. Anders als für den Historiker, dem Texte der kulturellen Erinnerung „Quellen“ sind, mit denen er seine Darstellung begründet, werden sie für den Dichter zu Elementen einer literarischen Struktur. „Durch das Einspielen von Texten der Vergangenheit in einen *neuen* textuellen Zusammenhang“¹⁾ entstehen ineinander verwobene Texte, die es ermöglichen, gleichzeitig verschiedene Ebenen der Erinnerung zur Sprache zu bringen: Das gilt in besonderer Weise für George Saikos Roman ›Auf dem Floß‹ (1948). Die Zeit der Handlung ist das Österreich der dreißiger Jahre, die Zeit der Niederschrift schließt die Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges und das erste Jahrzehnt der Zweiten Republik mit ein, und der Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen Monarchie bestimmt insgesamt den Erinnerungsraum der Romanfiguren.

Auf der manifesten Textoberfläche des Romans ereignet sich in groben Zügen etwa Folgendes: Dem Fürsten Alexander Fenck, einem Mann zwischen vierzig und fünfzig, sensibel und exzentrisch, gehört im österreichisch-ungarischen Grenzgebiet meilenweit das Land. Bei Ausflügen „in die Urwüchsigkeit des Volkes“ gerät er an die Zigeunerin Marischka, deren unbändige Sexualität ihn gefangen nimmt. Dem bischöflichen Bruder, der auf die feudale Herrschaft verzichtet hat, weil er einem höheren Herrn dienen wollte als dem Kaiser, ist dieses Verhältnis ein Dorn im Auge. Marischka wird deshalb als Geliebte verabschiedet und mit dem Diener Joschko verheiratet.

Dieser Joschko – zwölf Kapitel des Romans tragen seinen Namen – ist der ständige Begleiter des Fürsten. In einer Art Symbiose wird die außergewöhnliche Größe und Kraft Joschkos vom Fürsten als sein zweites körperliches Ich erlebt; der Diener wird zum Zeichen der Stärke, die dem Herrn fehlt. Als Joschko tödlich erkrankt – Marischka hat ihn vergiftet, um sich am Fürsten zu rächen –, fasst

¹⁾ RENATE LACHMANN, Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt/M. 1990, S. 11.

Alexander den Plan, das Inbild versagter Lebenswünsche über den Tod hinaus an sich zu binden. Er will Joschko ausgestopft in einer Vitrine in der Halle des Schlosses aufstellen, und zwar an Stelle eines mächtigen ausgestopften Wisents, den der Vater des Fürsten einst erlegt hat. Die fixe Idee des Fürsten kann jedoch nicht ausgeführt werden, weil Marischka Joschko vergiftet und im Schlossteich versenkt hat.

Nach dem Marischka-Abenteuer wirbt Alexander, zögernd und unschlüssig, um die verwitwete Gräfin Mary Tremblaye, die um ihrer Kinder Gise und Mick willen das von ihrem Mann heruntergewirtschaftete Gut wieder in Schwung bringen will. Wie Alexander interessiert sich auch dessen Gast Eugen – er berichtet von seinen Erlebnissen beim Ausbruch der russischen Revolution – für die Gräfin. Beide schieben aber eine Entscheidung hinaus, und überraschend erfährt man im letzten Satz des Romans, dass Alexander sich entschlossen habe, Gise, die achtzehnjährige Tochter der Mary Tremblaye, zu heiraten.

Imre, der ungarische Chauffeur des Fürsten und Komplize Marischkas bei der Ermordung Joschkos, eine Gruppe naturverbundener Zigeuner, vor allem aber die Generation der Alten aus dem Kreis der Aristokraten verweisen auf die Auflösung des sozialen Zusammenhalts der Gesellschaft und auf den Zerfall humanitärer Werte.

Der Handlungsfaden hat für sich genommen wenig Bedeutung; denn er ist nur das Vehikel, um zu zeigen, dass es die äußere „Wirklichkeit nur insofern gibt, als sie zugleich innere Wirklichkeit [...] ist.“²⁾ Das eigentliche Thema des Romans sind für Saiko

die affektiven Vorstellungen und ihre Verbindungen, das Triebhafte, die subjektiven Symbolbildungen, kurz die vor- und unbewußten, eigentlich gestaltenden Kräfte, die im Dasein des einzelnen eine so entscheidende Rolle spielen. Die Aufgabe des Romanschreibers aber ist es zu zeigen, wie diese *Agens der Tiefe*, diese untergründigen, hintergründigen Mächte durch die oberste Konventionsschicht hindurchbrechen.³⁾

Diese Durchdringung von äußerer und innerer Wirklichkeit wird im Romantext durch das Ineinanderschieben mehrerer Bedeutungsebenen erleb- und erkennbar gemacht: Die Figurersprache und die ihr beigegebenen Gesten und Bewegungen, das Überlappen und Auseinanderlaufen von Gedachtem und Gesprochenem, die Vorstellungen des Triebhaften und die damit zusammenhängenden Symbolbildungen, das Benennen von Gefühlen und die gleichzeitig aufsteigenden „undurchdringlichen Nebel des Unbewußten“⁴⁾ erzeugen kontinuierlich und simultan Bedeutungskomplexe, die durch das Aufsprengen des Zeitkontinuums signalisieren, wie sehr gegenwärtiges Handeln beständig von Erinnerungen verschiedenster

²⁾ GEORGE SAIKO, Sämtliche Werke in fünf Bänden, hrsg. von JOSEF HASLINGER, Bd. 1–5, Salzburg und Wien 1985–1992, hier: Bd. 4. 1986, S. 237 (Roman und Film, die Formen unserer Weltinterpretation).

³⁾ Ebenda, S. 241.

⁴⁾ Ebenda, S. 220.

Art grundiert ist, von Erinnerungen, in denen Erlebtes verdrängt oder bewusst verändert wird. Diese Doppel- und Mehrfachkodierungen schaffen eine Einheit von realem, in der Zeit ablaufendem Geschehen und ideeller im Bewusstsein vollzogener Beziehung von Vergangenheit, Gegenwart und erhoffter oder gefürchteter Zukunft. Auf diese Weise wird im Roman durchgehend eine Dialektik von Erinnern und Vergessen vorgeführt und ein gesellschaftliches und ein individuelles Bewusstseinsmodell entworfen, das nicht auf Erkenntnis, sondern auf Verdrängung angelegt ist.

In seinem Essay ›Hinter dem Gesicht des Österreichers‹ (veröffentlicht 1957) spricht Saiko von dem „ungeheuren Verdrängungsprozeß“⁵⁾, der es in der Zweiten Republik von Beginn an verhindert hat, sich mit der Vergangenheit klärend und reinigend auseinanderzusetzen, und er hält es für „erstaunlich, wie gleich sich diese Züge geblieben sind, wie sehr sie denen der Ersten Republik gleichen, wie sentimental sie an die Monarchie erinnern.“⁶⁾ Eine Spielart dieser institutionalisierten Verdrängung, die sich besonders im österreichischen Ständestaat der dreißiger Jahre als fatale Erinnerung an die Monarchie manifestiert hat, imprägniert Saikos Romanfiguren.

Die Grundsicht des Textes wird durch das Verhalten und durch das Bewusstsein der alten Generation gebildet; denn sie verkörpert „den stehengebliebenen Rest einer selbstbewußten Vergangenheit“ (35). Diese Vergangenheit „entschwebt von Tag zu Tag weiter ins Legendäre“ (35)⁷⁾, und die Aura der Legende verbreitet eine „geradezu metaphysische Sicherheit.“ In diesem Generationsgedächtnis bilden nämlich die politische und die religiöse Sphäre, Gott und Kaiser und Vaterland noch eine Einheit.⁸⁾ Im Metaphysischen wird die Sicherheit gestützt durch die Macht und die Rituale der Kirche, im Irdischen scheint sie garantiert durch die Rituale eines, wenn auch völlig veräußerlichten Zusammenhalts der Begüterten, sie scheint garantiert durch einen weithin sich erstreckenden Landbesitz, durch eine in den Parklandschaften gebändigte Natur, und sie findet ihre Bestätigung in der herrschaftlichen Ausübung der Jagd und in der sprachlosen Untertänigkeit der „Leut“ (178); der Name „Volk“ wird in diesen Kreisen nicht verwendet. Zuletzt aber ist es die Berufung auf die Geschichte, die in der geschlossenen Reihe der Ahnenporträts und in der Würde der öffentlichen Denkmäler sichtbaren Ausdruck findet. Ein Vorfahre des Fürsten ist im Schlosspark hoch zu Ross aus Stein geformt und schickt sich gerade an, einem Türken den Schädel zu spalten; ein anderer „Urr“

⁵⁾ Ebenda, S. 213.

⁶⁾ Ebenda, S. 203.

⁷⁾ SAIKO, Sämtliche Werke in fünf Bänden (zit. Anm. 2), Bd. 1. 1987, S. 35. Fortan mit der Seitenzahl zitiert.

⁸⁾ Zum religiösen Hintergrund von Erinnern und Vergessen vgl. JAN ASSMANN, Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma der kulturellen Mnemotechnik, in: Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, hrsg. von ALEIDA ASSMANN und DIETRICH HARTH (= Fischer Taschenbuch, Wissenschaft 10724), Frankfurt/M. 1991, S. 337–355.

steht in Wien zwischen den beiden Museen in einer Reihe von Bronzefiguren, die „den Thron der üppigen Dame“ umgeben, „sein glattes in breiten Wülsten ausgerundetes Gesicht blickt mit bekümmertes Leere auf ein Ziel, das es offenbar nicht gab“ (373)⁹⁾. – Als Denkmal ist auch der ausgestopfte Wisent in der Schlosshalle gedacht, eine gewaltige Jagdtrophäe des „gottseligen Vaters“ (11). Auf Wunsch des Fürsten sollte er dem ausgestopften Joschko weichen, diesem Symbol urtümlicher menschlicher Kraft; doch beide ereilt dasselbe Schicksal: den Wisent zerfressen die Motten, Joschkos Leiche vermodert im Sumpf. – Die Ambivalenz der Rituale und der Denkmäler wird lesbar in der Ironie der Beschreibungen: Die Zeugen einer „selbstverständlichen“ Sicherheit und die Garanten „einer ganz unfragwürdigen Lebensordnung“ (86) sind zugleich Denkmäler des Verfalls.

Die unfragwürdigen „Begriffe von damals“ setzen der nachfolgenden Generation der Vierzigjährigen gewaltig zu: es sind Begriffe, „von denen wir noch immer nicht loskommen!“ stellt Alexander im Gespräch mit der Gräfin Tremblay fest: „Auch die Papas haben nicht gemerkt, daß sie zu ihrer Zeit schon recht überholt waren. – Kein Zweifel, sie haben uns das Schwerere überlassen. – Nicht das Schwerere. Das Unmögliche“ (87). Vom Bewusstsein, etwas Unmögliches zu wollen und zu tun, sind besonders die Figuren gezeichnet, die ihrem Lebensalter entsprechend, noch eine Zukunft vor sich haben, die um ihre Identität bemüht sind, in einer Welt, in der die Erinnerung nicht bearbeitet, sondern zu einer durch Tradition geheiligten Verpflichtung und daher zum Ballast wird. Der Blick zurück von einer als negativ erlebten Gegenwart führt nicht in eine große Vergangenheit, sondern in eine Scheinwelt, in der die Oberfläche zwar noch heil war, in der sich aber darunter die Katastrophen bereits vorbereitet hatten.

Der Bezugspunkt für die handelnden Personen des Romans, wobei ‚Handeln‘ eher als ein Abwarten und Getriebensein erscheint, ist seine Durchlaucht, der Fürst Alexander, „der auch jetzt noch allgemein der regierende hieß“ (5). Sein Erscheinungsbild bestimmen zynische Intellektualität und magische Identifikation mit der Naturkraft des aus den Bergen der Tatra importierten Joschko; Alexander wird begleitet von den Erinnerungen an eine Kindheit, die durch Zurückweisung und vergebliches Werben um die Liebe der Mutter geprägt ist. In einer wild aufschießenden Sexualität, die seiner körperlichen Konstitution widerspricht, soll offenbar der mütterliche Liebesentzug kompensiert werden. Als „regierender“ Fürst lebt er in dem Bewusstsein, dass ihm nichts anderes übrig bleibe, als „ein kleines Plateau zu retten, um darauf 18. Jahrhundert zu spielen!“ (408)

Gegen dieses von Einsamkeit, Unsicherheit und einer unbestimmten Sehnsucht gezeichnete Ich opponiert der bischöfliche Bruder, der dem Fürsten als General gegenübertritt, „der die göttliche Ordnung im Irdischen befehligte und Unterwerfung verlangte“ (407). Er verlangt eine Willensentscheidung, an diese Ordnung zu

⁹⁾ Es handelt sich um das Denkmal der Kaiserin Maria Theresia, das in Wien zwischen dem Kunsthistorischen und dem Naturhistorischen Museum steht.

glauben. Alexander ist dazu nicht bereit. Der einzige, für ihn mögliche Entschluss, einer traditionellen Ordnung zu dienen, ist am Ende eine Heirat, vor der er gegenüber der Gräfin Mary noch zurückschrickt, die er aber mit deren Tochter wagt, weil die ahnungslose, mystische Hingabebereitschaft des jungen Mädchens sein um sich kreisendes Ich nicht stören wird.

Insgesamt ist die Figur des Fürsten ein Paradigma für das von Sigmund Freud beschriebene Drama von Über-Ich, Es und Ich. Vor allem die Texte ›Jenseits des Lustprinzips‹ und ›Das Es und das Ich‹ sind in das Romangeschehen eingespielt und spiegeln sich in den Figurenkonstellationen und in den Figuren des Romans wider. Bei Freud heißt es: Wir sehen das Ich „als armes Ding, welches unter dreierlei Dienstbarkeiten steht und demzufolge unter den Drohungen von dreierlei Gefahren leidet, von der Außenwelt her, von der Libido des Es und von der Strenge des Über-Ichs.“¹⁰⁾ Dem entsprechen im Roman die desolaten politischen und wirtschaftlichen Zustände in der Lebenswelt der Romanfiguren, die schwer zu domestizierende und Verwirrung stiftende Sexualität und eine feudale und kirchliche Tradition, deren Forderungen nicht mehr erfüllt werden können. Im Hinblick auf den Fürsten variiert Saiko das berühmte Reitergleichnis Freuds aus der Studie über ›Das Es und das Ich‹: Das Ich „gleicht [...] dem Reiter, der die überlegene Kraft des Pferdes zügeln soll“¹¹⁾, und Alexander reitet, nachdem er dem Über-Ich des Bischofs gehorcht und sich äußerlich von Marischka getrennt hat, auf einem Pferd aus, „das der Bruder bei seinen gelegentlichen Besuchen zu reiten pflegte“ (102), doch schon am zweiten Tag kehrt dieses mit leerem Sattel nach Hause zurück. „Der Fürst war niemals ein passionierter Reiter gewesen, aber seit dem Ereignis mied er die Pferde“ (102) und ihm ist, „als hinge der Unfall auf eine gar nicht recht verständliche Weise mit Marischka zusammen.“¹²⁾

Trotz der thematischen Nähe besteht naturgemäß ein qualitativer Unterschied zu den Texten der Psychoanalyse: Freud schreibt Abhandlungen, in die er traditionell

¹⁰⁾ SIGMUND FREUD, *Gesammelte Werke*. Band 13, hrsg. von ANNA FREUD, Frankfurt/M. 1960, S. 286.

¹¹⁾ Ebenda, S. 253.

¹²⁾ Auch in Freuds Aufsatz ›Jenseits des Lustprinzips‹ gibt es eine Textaffinität zum Roman. Freud berichtet von seinem achtzehn Monate alten Enkel, der nie weinte, wenn ihn seine Mutter verließ, aber jedes Mal ein mysteriöses Spiel inszenierte. Beim Weggehen der Mutter warf er eine hölzerne Spule, um die ein Stück Schnur gewickelt war, über den Rand seines Bettchens, erst wenn die Mutter wiederkam, zog er die Spule in sein Bett zurück. – Der kleine Alexander baut mit seinen Spielsachen eine Szene auf, die das Verschwinden des Vaters darstellt und dem eine liebevolle Zuwendung der Mutter folgen sollte. Doch die Mutter versteht ihn nicht, sie ist über dieses sonderbare Spiel befremdet und beunruhigt und sagt zum Kindermädchen: „es sei vielleicht nicht gut ihn so allein spielen zu lassen“ (208). Von da an würdigt Alexander die Spielsachen mit keinem Blick mehr. – Korrespondenzen bestehen auch zu Freuds Studie ›Totem und Tabu‹. Marischka entblößt die Puppe des „Silbernen“ von den Edelsteinen, mit denen diese behangen ist: „Von den zwei längsten Ketten bindet sie die eine um den Knöchel des Silbernen, als ob sie ihn fesseln wollte, die andere windet sie ihm um den linken Arm und befestigt sie dort, wo das Herz ist. Unter den Kleidern und Rücken aber, zwischen den Schenkeln, macht sie den größten Stein fest [...]“ (134).

erzählte Geschichten, Gleichnisse und eindeutig festgelegte Symbole aufnimmt. Für Saiko werden die Abhandlungen zu Elementen einer literarischen Struktur, und er verwandelt sie in zweifacher Weise: *Einerseits*, indem er die Erinnerung der Erinnerung darstellt, das heißt, er beschreibt das zeitlich zurückliegende ursprüngliche Erlebnis (1), die Erinnerung daran in der Gegenwart der Figur (2), die von ihr vorgenommene Modellierung dieser Erinnerung (3), und macht die Spannung dieser Erinnerungsformen anschaulich. *Andererseits*, indem er die Freud'schen Symbolbildungen noch einmal symbolisiert, ihren Bedeutungshorizont öffnet, die Gleichzeitigkeit verschiedener Bewusstseinschichten und die Gleichzeitigkeit von verbalen und nicht verbalen Mitteilungen darstellt und sie in die von außen gesteuerten Situationen und Stimmungen einbettet. So sind alle Naturbeschreibungen, die im Roman einen breiten Raum einnehmen, das nach Außen gestülpte Innere der Figuren (vgl. z. B. 156, 564).

Die Erweiterung des Symbolbegriffes wird von Saiko aber auch noch durch die Adaption der Tiefenpsychologie von C. G. Jung bewirkt. Jungs Wechselspiel von Progression (fortlaufender Anpassungsprozess an die Umwelt) und Regression (Anpassung an die Bedingungen der Innenwelt des Ichs), das von den Romanfiguren nicht in Balance gehalten werden kann, wirkt sich als irritierende Ohnmacht aus, als Gefühl, einem unverständlichen Schicksal ausgeliefert zu sein. Die verdrängten, dunklen Schatten innerer Erfahrungen werden in magische Vorstellungen übertragen, in einen Dingfetischismus, der Unheil abwehren soll.

Ein literarisches Verfahren, das es ermöglicht, simultan mehrere Bewusstseins- und Zeitebenen zu vermitteln, fand Saiko bei Hermann Broch vorgebildet, mit dem er in einem regen Gedankenaustausch gestanden ist. Er war sich mit Broch darüber einig, dass das Ich „nicht nur aus dem Gedächtnismaterial, aus dem Erbgut vergangener Generationen und aus Spuren von frühen persönlichen Erfahrungen“ besteht, aus Erfahrungen, „die in die unermesslichen Dunkelräume des Unbewußten verdrängt worden sind und aus diesen in veränderter Form wieder auftauchen.“¹³) Er war auch mit Broch einer Meinung, dass die Versprachlichung dieses Ichs nur durch einen „Symbol-Organismus“¹⁴), der die „Lebenstotalität“ veranschaulicht, gelingen kann. Darüber hinaus beziehen sich Broch und Saiko in ihren Arbeiten unmittelbar auf den ›Ulysses‹ von James Joyce, dessen exzessive Aufzeichnung des Bewusstseinsstroms sie für den entscheidenden Wendepunkt in der Entwicklung des Romans im 20. Jahrhundert gehalten haben.

Broch wird für Saiko aber nicht nur stilistisch, sondern auch thematisch von Bedeutung. Die in Brochs ›Schlafwandler‹-Trilogie entwickelte Theorie vom „Zerfall der Werte“ wird im ›Floß‹-Roman als Unterströmung wiederholt spürbar. Broch geht davon aus, dass sich das Handeln von einem zentralen, übergeordneten Wertmaßstab gelöst hat. Unsicherheit, Angst und Wahnvorstellungen folgen daraus, das

¹³) HERMANN BROCH, Kommentierte Werkausgabe, hrsg. von PAUL MICHAEL LÜTZELER (= Suhrkamp TB 375), Frankfurt/M. 1975, Bd. 10/1, S. 279.

¹⁴) Ebenda, Bd. 9/2, S. 64.

Irrationale breitet sich gefährlich aus, die Instinkte folgen ihrem natürlichen Zug. Für Broch führt dieses Geschehen in den drei ›Schlafwandler‹-Romanen von der Romantik über die Anarchie zu einer wertfreien „Sachlichkeit“; diese Sachlichkeit ist für ihn der Nullpunkt der europäischen Entwicklung. Saiko lässt in einem Gespräch zwischen Alexander und Eugen gleichfalls diese Entwicklung Revue passieren, und die Gesprächspartner stellen fest, dass „ihre wunderbare Individualität im Leeren der Freiheit, ohne den ‚metaphysischen Projektionspunkt ihrer Angst und ihrer Vernunft‘ um sich schlug wie ein Fisch auf dem Trockenen“ (590). In essayistischer Form wird in diesem Gespräch umkreist, was die Titelmetapher des Romans andeutet: „Angst vor dem Dunkel, ein Floß, das ins Ungewisse treibt!“ (588)

Das Umsichschlagen wird in besonderer Weise erfahrbar in der Art, wie Männer und Frauen einander begegnen. Die Beziehungen enden meist „in einem ausweglosen Ineinander von Gewalt und Lust“ (598), von Aggressivität und Angst, und sie werden bestimmt von Männerphantasien, wie sie in Otto Weiningers ›Geschlecht und Charakter‹ ihren Niederschlag gefunden haben. Weiningers Grundtypen der starken breithüftigen Mutter und der katzenartigen animalischen Dirne kehren in Variationen im Roman wieder. Doch die Weiningerische Textfolie gibt nur das Muster für die Charakterisierung der Frau ab; denn diese Charakterisierung stellt zugleich die Ideologie bloß, der sie sich verdankt, nämlich einer männlichen Mythenbildung, die das geistige Prinzip allein für sich in Anspruch nimmt und die Frau zum verfügbaren Ding macht, so wie man von Zeit zu Zeit nach einer „Kognakflasche“ (235) greift. Dass Saiko nicht der Weiningerischen Ideologie zustimmt, zeigt sich in der Darstellung der Mary Tremblay. Sie kann als Gegenfigur zum Frauenbild Weiningers gesehen werden, sie weiß Bescheid über sich und die Gesellschaft, in der sie lebt, sie ist sich ihrer Stellung, aber auch ihrer Möglichkeiten bewusst, sie hat an sich und ihren Eltern erfahren, dass sich sehr oft ein Abgrund zwischen Mann und Frau auftut (vgl. 120), und sie vermag nicht mehr an ein „reales Wir“ zu glauben; denn „Wir – das war immer nur der andere, ich und der andere“ (122).

In den letzten beiden Kapiteln des Romans wird nach der Zukunft gefragt. Eugen, der russische Emigrant und Nebenbuhler Alexanders, wird sich in Paris mit der Gräfin Mary treffen und dort beginnen, sein lange geplantes Buch über Europa zu schreiben, dessen Eckdaten die Französische und die Russische Revolution sein werden. Die eine ist ein Element des kulturellen Gedächtnisses¹⁵⁾ und soll den Ideenlieferanten abgeben, die andere ist ein Element des persönlichen Gedächtnisses und „ein Geflecht von konstruierten Überlegungen“ (579), die gezeichnet sind von den Massensexekutionen der Roten und der Weißen Armee und sich zu einem Dahingleiten „mitten im Strom ihrer aller Unmenschlichkeit“ (581) verfestigen.

¹⁵⁾ Vgl. JAN ASSMANN, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Kultur und Gedächtnis, hrsg. von JAN ASSMANN und TONIO HÖLSCHER (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 724), Frankfurt/M. 1988, S. 9–19. – ARNOLD ROTHE reduziert in demselben Band das kulturelle Gedächtnis auf den Bereich der Literaturwissenschaft (S. 265–290).

Eugen sucht „in der glatten guten Rolle des Wissenschaftlers, als Gelehrter ausschließlich aufs Geistige bedacht“ (590), Zuflucht und Selbstbestätigung zu finden. Das Kapitel nimmt, von der Überschrift ausgehend, („Wo liegt Europa?“) etwas vom Ton der essayistischen Prosa Robert Musils auf, und ist wie diese auf „ein intellektuell-emotionales Ziel“¹⁶) gerichtet. Die hochgetriebene Abstraktion dient allerdings bei Saiko weniger der Erkenntnis, sondern erscheint mehr als ein intellektuelles Spiel der Romanfiguren.

Alexander, bewegt vom Fluidum der Kraft, die auch vom toten Joschko noch ausgeht, trifft eine lang ausstehende Entscheidung. Er löst sich endgültig von der narkotisierenden Sexualität Marischkas und wird die junge Gise heiraten. Diese Entscheidung ermöglicht einen Ausgleich mit dem Bruder, dem daran liegt, „den irdischen und den himmlischen Machtbereich in der ständischen Gliederung“ zu verschmelzen.¹⁷) Die teils imaginierte, teils tatsächliche Aussprache zwischen den Brüdern findet während einer Soiree in einem plüschverhangenen Spiegelsalon einer ungarischen Aristokratenfamilie in Budapest statt. Dort trifft sich eine gespenstisch anmutende Gesellschaft, die in Kleidung und Auftreten als Verwesungsprodukt sowohl an das alte zaristische Russland als auch an die österreichisch-ungarische Monarchie erinnert.

Insgesamt schildert der Roman die Aufeinanderfolge und das Ineinanderverstricktsein dreier Generationen: Die Alten erzählen ihre Geschichten vom alten Österreich und stellen sich in ihrem zwischenmenschlichen Versagen bloß; aus der mittleren Generation stammen die „Passagiere auf dem Floß, das ins Ungewisse gleitet“, sie bemühen sich vergeblich um ein erträgliches Verhältnis von Verstand und Gefühl; bei den Kindern Mick und Gise sind Verstand und Gefühl auseinander gedriftet, der Jüngling ist ein frustrierter Individualist, der seine dilettantischen naturwissenschaftlichen Obsessionen zu verwirklichen sucht, Gise ist im Gegensatz dazu von einem religiös gefärbten Hingabebedürfnis erfüllt, das in törichte sexuelle Opferphantasien mündet.

Dem dreistufigen Erinnerungsmodell, wie es Aleida und Jan Assmann aus der christlichen Heilsgeschichte ableiten, versagt sich Saikos Roman; er verweigert sich auch jeder säkularisierten Heilslehre, im Gegenteil, er nimmt sie ins Visier der

¹⁶) ROBERT MUSIL, Tagebücher, hrsg. von ADOLF FRISÉ, Reinbek 1976, S. 230. – Vgl. ROBERT MUSILS Essay ›Das hilflose Europa oder die Reise vom Hundertsten ins Tausendste‹.

¹⁷) SAIKO, Sämtliche Werke in fünf Bänden (zit. Anm. 2), Bd. 4. 1986, S. 208. – Im Bischof sind Gedanken der Politik und Züge der Persönlichkeit von Monsignore Dr. Ignaz Seipel eingeflossen. Im Essay ›Hinter dem Gesicht des Österreicher‹ heißt es, Seipel habe „weniger mit dem Geist seiner Argumente als durch die Magie seiner priesterlichen Stellung vermittelt. [...] Bei seinem Auftreten ist die christlich-demokratische Bewegung bereits konservativ geworden – mit dem Hang zum Autoritären; eine Wandlung durch die in der Frühromantik neu auflebende Ideologie der Verbundenheit von Thron und Altar eingeleitet und schließlich durch die vorherrschende patriarchalisch-monarchische Interpretation ‚allgemein akzeptiert‘, hat sie dadurch Richtung und Ziel, aber auch die Erstarrung des Endzustandes erhalten“ (S. 207).

Kritik. Die Verheißungen des rechten Lebens, wie sie aus der Monarchie herüberklingen, erweisen sich als Illusion, es gibt keine Erinnerung an eine Befreiung aus der Knechtschaft; die in der Gegenwart sich ausbreitende Angst bewirkt, dass die Vernunft zusammenschrumpft. Die Aussicht auf einen Neubeginn fehlt, wie er in Brochs ›Schlafwandlern‹ prophezeit wird. Nur indirekt, im Tonfall einer leidenden Ironie, die vermittelt, dass das, was ist, nicht so sein müsste, glimmt ein Funke Hoffnung.

Obwohl nach dem Erstdruck des Romans im Jahr 1948 noch drei weitere Auflagen erschienen sind,¹⁸⁾ hat Saikos Roman bis jetzt noch keinen Platz neben den großen österreichischen Romanen des 20. Jahrhunderts (Musil, Broch, Doderer, Canetti) gefunden.

¹⁸⁾ 1948: Limes Verlag, Wiesbaden; – 1954: Marion Schröder Verlag; Hamburg (2., neubearbeitete Auflage); – 1980: Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/M.; – 1987: Residenz Verlag, Salzburg und Wien (1. Band der Sämtlichen Werke, zit. Anm. 2). – Das Verhältnis zur österreichischen Gesellschaft in der Zwischenkriegszeit behandelt die Dissertation von BRIGITTE OESTERLE, George Saikos Roman ›Auf dem Floß‹ als Gleichnis für die Geistes- und Seelenlage der österreichischen Zwischenkriegsgesellschaft, Innsbruck 1999 [Masch.].