

Barbara Mariacher (Piliscsaba)

„Nicht Unglaubliches unglaublich erzählt“

Zu Josef Winklers Novelle „Natura morta“ (2001)

1. Einleitung und Fragestellung

„[...] etwas nicht Unglaubliches unglaublich zu erzählen“¹, so lautet Josef Winklers 1998 in einem Interview mit Ernst Grohotolsky geäußelter poetischer Anspruch, den er mit der im selben Jahr erschienenen Erzählung „Wenn es so weit ist“ und der Novelle „Natura morta“ (2001) eingelöst hat.

Dieser verstärkte formale Anspruch beeinflusst sowohl die inhaltliche Ebene der Texte, in denen eine deutliche Zurücknahme des Autor- beziehungsweise Erzähler-Ichs festzustellen ist, als auch die strukturelle Seite der Prosa Winklers, die immer feiner ziseliert wird. Dabei lässt sich beobachten, dass die für die inhaltliche Ebene charakteristische Bildhaftigkeit immer mehr zurückgenommen und für die formale Seite seiner Werke nutzbar gemacht wird. So findet sich zum Beispiel an Stelle der Vielzahl kühner Metaphern und Bilder, wie wir sie von den früheren Prosaschriften des Autors gewohnt sind, in „Wenn es so weit ist“ nunmehr lediglich eine Metapher, die aber sowohl den Inhalt als auch die Struktur der Erzählung prägt. Es ist dies die Metapher vom Knochenköhler als Erzähler, der in einem Tonkrug metaphorisch die Knochen jener Personen aufschichtet und daraus seinen Knochensud braut, von denen im Text die Rede ist. Gebildet wird diese Metapher, indem zwei voneinander völlig unterschiedliche Bildfelder, nämlich das des Erzählens und das rund um die Figur des Knochenköhlers, über die literarische Struktur des Werkes miteinander verbunden werden. Dadurch ist das Buch, das den Untertitel ‚Erzählung‘ trägt, nicht nur die Erzählung der Dorfgeschichte von Pulsnitz, sondern gleichzeitig eine Erzählung über das Erzählen.²

Die Bedeutung der Form wird in „Natura morta“ gleich zweifach unterstrichen, einmal durch den Titel selbst, der die italienische Bezeichnung für das malerische Genre des Stilllebens ist, so wie durch den Untertitel, ‚Eine römische Novelle‘, der

¹ Josef Winkler im Gespräch mit Ernst Grohotolsky: Wo einem ein Kopf in den Satz schießt oder: Wieder dasselbe Thema aber wieder ganz anders. In: Josef Winkler. Dossier. Hg. von Günther A. Höfler und Gerhard Melzer. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 1998. S. 9-25. Hier S. 10.

² Vgl. Mariacher, Barbara: Zwischen Statik und Bewegung. Anmerkungen zum poetischen Verfahren in Josef Winklers Erzählung „Wenn es soweit ist“ (1998). Im Druck: Ljubljana 2003.

nicht nur auf den Ort des Geschehens, sondern auch auf die traditionsreiche Novellengeschichte anspielt, die im 14. Jahrhundert in Italien mit Giovanni Boccaccios „Il Decamerone“ ihren Ausgangspunkt genommen hat.

Diese Anspielung auf Boccaccio bezieht sich nicht nur auf die Gattung, sondern auch auf ihren Inhalt, sind dessen Novellen doch von ähnlichen Themen geprägt, wie sie bei Winkler in ständiger Wiederholung und Variation – wenn auch in völlig anderer Form – auftreten: z.B. Kritik an der Institution Kirche sowie die Darstellung von Verstößen gegen die gesellschaftliche Norm, besonders in erotischer Hinsicht.

Weder liegt das Stilleben in der Malerei noch die Novelle in der Literatur im Trend, so dass beide Gattungsbezeichnungen auf den ersten Blick etwas ungebrauchlich anmuten. Doch ist es gerade das Zusammenspiel von unterschiedlichen Elementen der beiden Genres, das das Neue an Winklers Erzählweise ausmacht. Das heißt – und dies ist der Kern meiner These: Nicht das unerhörte Ereignis und seine Folgen, sondern die unerhörte Weise, wie diese Novelle erzählt wird, wie also Josef Winkler seine visuelle Wahrnehmungsfähigkeit mit Formelementen der Novelle und des Stillebens in Verbindung bringt und dadurch etwas völlig Eigenständiges schafft, ist die eigentliche Neuigkeit und Neuheit des Buches.

Ich vertrete also keineswegs die Meinung, dass man den Untertitel ‚Novelle‘ nicht ernst nehmen sollte, wie etwa Andreas Breitenstein in seiner Rezension des Buches in der *Neuen Zürcher Zeitung*³ meint, wemgleich es auch einzuräumen gilt, dass die Bezeichnung durchaus auch verlegerische Gründe haben könnte. So habe Winklers Verlagslektor dem Autor einmal aus Verkaufsgründen zur Reduzierung seiner Toten und möglicherweise auch des äußeren Umfangs geraten,⁴ womit sich die Hinwendung Winklers zur Novelle etwas prosaischer erklären ließe.

Doch warum sollte man den sicherlich um seinen Verkaufswert völlig unbekümmert schreibenden Autor Josef Winkler in der Wahl der Gattungsbezeichnung seiner Prosa nicht ernst nehmen?

Im Folgenden wird also das Zusammenspiel von Inhalt und Form, wie es sich im Titel und Untertitel der Novelle verkürzt präsentiert, genauer ins Auge gefasst, um daraus Erkenntnisse für das poetische Konzept Josef Winklers zu gewinnen. Dazu erscheint es zunächst notwendig, einen Blick auf die Definition der Gattung Novelle zu werfen, was sogleich zu Problemen führt, denn nach Konrad Karl Polheim ist angesichts der Vielgestaltigkeit der Novellenliteratur und ihrer permanenten Weiterentwicklung „[e]ine Orientierung der Gattungsgeschichte an so

³ Breitenstein, Andreas: Entwurf für einen Menschen ohne Welt. Josef Winkler zelebriert eine unheilige römische Messe. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 30. 8. 2001. Der Zeitungsartikel entstammt wie alle hier zitierten Rezensionen der Sammlung des Innsbrucker Zeitungsarchivs.

⁴ So äußerte sich Josef Winkler sinngemäß mir gegenüber in einem Gespräch nach seiner Lesung aus „Wenn es so weit ist“ am Österreichischen Kulturinstitut in Budapest am 7. April 2000.

genannten Urformen [...] heute nicht mehr tragbar, da alle auf sie gerichteten Versuche gescheitert sind.”⁵ Und an anderer Stelle meint Hugo Aust in sinngemäßer Wiedergabe der Worte von Konrad Karl Polheim:

Wo sich ‚Merkmale‘ eines Novellenbegriffs ohne historische Bindung abzeichnen, liegt eine einseitige Textauswahl vor, die nur bestätigt, was das Kriterium der Auswahl bereits vorgegeben hat.⁶

Demgegenüber meint Hugo Aust, dass man

[...] diesen ‚Merkmalen‘ [vielleicht Unrecht tut], indem man sie für etwas verantwortlich macht, was sie nicht sind. Denn eigentlich entscheidet sich ihre Güte nicht am isolierten Zustand begrifflicher Struktur, sondern an ihrem Gebrauch; und sie bloß bei der Entscheidung zu verwenden, ob eine Erzählung eine Novelle ist oder nicht, bezeichnet die am wenigsten interessante Seite der Gattungsgeschichte.⁷

Das heißt also, dass nicht ein mehr oder weniger willkürliches Schema der Gattung Novelle auf den Text Winklers gepresst werden soll, sondern die Gattungsmerkmale lediglich zur Orientierung dienen. Sie sind der Hintergrund, vor dem der spezifische Gebrauch Winklers sichtbar gemacht werden soll.

2. Unerhörte Begebenheit, Dingsymbol

Seit Goethes viel zitiertem Gespräch mit Eckermann vom 29. Januar 1827 gehört es zu den Gemeinplätzen der Gattungsgeschichte, dass die Novelle eine Erzählung mittlerer Länge ist, die von einer einzigen „unerhörten Begebenheit“⁸ berichtet, welche den Anspruch auf Tatsächlichkeit und Wahrheit erfüllt.

„Unerhört“ kann dabei Verschiedenes bedeuten, zum Beispiel, dass das Erzählte dem Rezipienten der Geschichte noch unbekannt ist oder dass die Novelle von etwas Außerordentlichem berichtet, „in dem Zufall und Schicksal, Einbruch und Wende, Bestimmung und Notwendigkeit ihren charakteristischen Ort einnehmen.“⁹

In der Novelle „Natura Morta“ besteht diese einzige, unerhörte Begebenheit im Unfalltod des schwarzhaarigen, ungefähr 16-jährigen Jungen Picoletto, „der lange,

⁵ Polheim, Karl Konrad: *Novellentheorie und Novellenforschung*. 1945 bis 1964. Erweiterte Buchausgabe, Stuttgart 1965. Zitiert in: Aust, Hugo: *Novelle*. Zweite Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler (= *Realien zur Literatur*), 1995, S. 43.

⁶ Ebd., S. 44.

⁷ Ebd., S. 8.

⁸ Goethe, Johann Wolfgang von: *Gespräch mit Eckermann vom 29. Januar 1827*. In: Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Artemis Gedenk-Ausgabe. Hg. von E. Beutler. Bd. 24, Zürich: Artemis, 1948, S. 225.

⁹ Hugo, Aust: *Novelle*, a.a.O., S. 10.

fast seine mit Sommersprossen übersäte Wangen berührende Wimpern hatte"¹⁰, und dem der Blick des Erzählers auf dem Markt auf der Piazza Vittorio Emanuele in Rom folgt. Unerhört ist diese Begebenheit jedoch weniger für den Leser, für den Verkehrsunfälle, sofern sie ihn nicht selbst betreffen, zum alltäglichen Schrecken zählen, als vielmehr für den dicken, von Transvestiten schwärmenden Fischverkäufer Frocio, der sich in Picoletto verliebt hat. Zufall und Schicksal verbinden sich bei diesem Unfalltod keineswegs auf wunderbare, sondern auf schrecklich-banale Weise.

Selbst wenn diese Begebenheit ebenso unerhört wie gewöhnlich ist und also nicht unbedingt die Erwartungen erfüllt, die man an eine Novelle stellt, enthält der Text weitere Elemente, die man dem klassischen Novellenparadigma zurechnen könnte. Allerdings haftet dem Gebrauch dieser Elemente etwas Äußerliches an, zumal sie nicht dazu zu dienen scheinen, dem Text novellistische Konsistenz zu verleihen, sondern vielmehr dazu beitragen, die Destruktion des Erzählens, der Geschichte zu veranschaulichen.

So verläuft die Handlung geradlinig auf das Ereignis, den Tod Picolettos, zu, nicht ohne vorher den klassischen Wendepunkt erreicht zu haben, als welcher das Gewitter, das vor dem Unfalltod Picolettos über den Markt auf der Piazza Vittoria Emanuele hereinbricht, gilt. Doch kann man von Handlung im traditionellen Sinne in Winklers Novelle „Natura morta“ sicher nicht sprechen, da sie reduziert ist auf die Darstellung äußerer Bewegungsabläufe, denen das starre Kameraauge als Erzähler folgt. Diese äußeren Bewegungsabläufe, die das einzige Moment sind, an denen sich erzählerische Sukzession festmachen lässt, haben ihren Ausgangspunkt im U Bahn eingang der Stazione Termini in Rom und führen zur Piazza Vittorio Emanuele, auf der sich schließlich der Unfalltod Picolettos – auch als ein Ergebnis äußerer Bewegungsabläufe – ereignet. Der zuvor erreichte Wendepunkt, der plötzlich eintritt, ist ebenfalls äußerer Natur und resultiert keineswegs aus einer inneren Entwicklung des Protagonisten.

Sehr wohl lassen sich also Elemente finden, die man der klassischen Novelle zurechnet, wenngleich man den Umgang Winklers mit ihnen bestenfalls ironisch nennen kann. Dies zeigt sich unter anderem auch bei dem Gebrauch des sogenannten Dingsymbols, dem berühmten Falken, den Paul Heyse unter Bezugnahme auf die neunte Geschichte des fünften Tages in Boccaccios „Il Decamerone“ für die Gattung Novelle einfordert, und das ja nicht nur auf die unerhörte Begebenheit vor- und zurückzuweisen kann, sondern „das Spezifische, das diese Geschichte von tausend anderen unterscheidet“¹¹, ausmachen soll. Die vielen Plastikschnuller und Silberkruzifixe, die das Kameraauge an den Ohren, Armen und Hälsen der von ihm

¹⁰ Winkler, Josef: *Natura morta. Eine römische Novelle*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2001. S. 10.

¹¹ Vgl. Heyse, Paul: Einleitung zu „Deutscher Novellenschatz“. In: *Deutscher Novellenschatz*. Hg. von P. Heyse und H. Kurz, I. Bd., München: Oldenbourg o.J. [1871] S. XIV-XX.

in den Blick geratenen Personen registriert, erfüllen für den Verlauf der Handlung keine spezielle Funktion, und selbst wenn man, wie Friedbert Aspetsberger, – freilich mit ironischem Unterton – in ihnen ein Symbol für die „wahre, uns ansprechende Welt der Gefühle“¹² entdecken kann, so sind sie keineswegs Dingsymbol im klassischen Sinn. Als Modeerscheinungen sind sie bereits Elemente einer kodifizierten Welt, die nur scheinbar der Betonung des Besonderen und Individuellen dienen, in Wirklichkeit jedoch leere Zeichen der Kulturindustrie sind, deren Fragwürdigkeit durch ihre auffallend häufige Erwähnung im Text offensichtlich wird. Indem sie ja nicht das Spezifische, das die Geschichte von tausend anderen unterscheidet, bezeichnen, sondern vielmehr unbefragtes Zeichen für Dazugehörigkeit und Nivellierung der Unterschiede im Sinne einer Modeerscheinung sind, könnte man sie in Bezug auf ihre Funktion in der Novelle geradezu als Anti-Dingsymbole bezeichnen. Viel eher als die Plastikschnuller und Silberkruzifixe könnte man dem auf der „Piazza Vittorio hupend einfahrenden Ambulanzwagen“, der „[...] einen jungen, bewußtlosen, drogensüchtigen Mann [...] aufzulesen hatte“¹³, die Funktion des Dingsymbols zuschreiben, ist es doch ebenfalls ein Rettungsauto, das das spätere Unfallgeschehen mitverursacht. Doch entbehrt auch der Ambulanzwagen letztlich jedweder symbolischen Kraft, sondern dient vielmehr zur Veranschaulichung der Zynik des Zufalls, die dem Unfalltod Picolettos eignet.

3. Erzählen

„Grundsätzlich, auf der Ebene der Sprachverwendung geht jede Novellenproduktion [...] aus dem Gespräch hervor, so daß die situativen Bedingungen des Gesprächs zu ihren elementaren Voraussetzungen gehören“¹⁴ schreibt Hugo Aust in seinem Buch über die Novelle. Diese situativen Bedingungen des Gesprächs werden zumeist im Rahmen der Novelle konstituiert, wobei der Gesprächsrahmen „diejenige Stelle im literarischen Werk ist, an der sich die Poesie die Legitimation dafür verschafft, daß sie in der Form des Geschichtenerzählens auftritt, und an der sie ihren Sinn erläutert.“¹⁵ Mit Blick auf die Entwicklung der Novelle im 20. Jahrhundert räumt Aust jedoch ein, dass nicht jeder Novelle ein solcher Gesprächsrahmen unterstellt werden müsse, sondern dass es lediglich um eine Art „Gesprächsorigo“

¹² Aspetsberger, Friedbert: Blick, genital. Zu Josef Winklers neuem Meisterwerk „Natura morta“. In: Der Standard (Album). 21.7.2001.

¹³ Winkler, Josef: Natura morta, a.a.O., S. 54.

¹⁴ Aust, Hugo: Novelle, a.a.O., S. 2f.

¹⁵ Segebrecht, Wulf: Geselligkeit und Gesellschaft. Überlegungen zur Situation des Erzählens im geselligen Rahmen. In: GRM NF 25 (1975), S.306-322. Hier S.307. Zitiert in: Aust, Hugo: Novelle, a.a.O., S. 15.

im Allgemeinen gehe.¹⁶ Weder diese Gesprächsorigo noch jener Gesprächsrahmen beziehungsweise eine Rahmenerzählung finden sich in der Novelle „Natura morta“. Von Anfang an wird somit deutlich, dass Josef Winkler darin weder einen bestimmten Sinn vermitteln noch im klassischen Sinne eine Geschichte erzählen will. Vielmehr versteht er – wie der Titel des Werks impliziert – den Text als Stillleben, womit dem sukzessiven Voranschreiten der Novelle ein statisches Element entgegengesetzt wird, das den Erzählfaden kappt.

Dies wird unmittelbar im äußeren Aufbau des Textes offensichtlich. Die kurze Erzählung ist in sechs Abschnitte unterteilt, die wie Teile eines Bilderzyklusses oder wie Bildschnitte aneinander gereiht sind. Es sind – wie sich aus den einzelnen Kapitelüberschriften ergibt – ebenfalls entweder kleine Stillleben oder Porträts, die nichts erzählen, sondern lediglich Gegenstände und Menschen festhalten: ‚Natura morta I‘, ‚Der Sohn der Feigenverkäuferin‘, ‚Natura morta II‘, ‚Li mortacci tua – Deine verfluchten Toten‘, ‚Weißer Ginster‘, ‚Roter Ginster‘.

Jedem einzelnen Abschnitt ist ein Gedicht von Giuseppe Ungaretti vorangestellt, das sowohl in italienischer Sprache als auch in der deutschen Übersetzung von Ingeborg Bachmann zitiert wird. Diese Gedichte aus dem Zyklus „Giorno per giorno“ sind – worauf der Autor ausdrücklich auf der letzten Seite des Buches hinweist – unmittelbar nach dem Tod von Giuseppe Ungarettis neunjährigem Sohn Antonio entstanden. Indem diese Gedichte in ihrer Thematik den Inhalt der Novelle „Natura morta“ widerspiegeln, in der es um den Tod des jungen Picoletto geht, der vom Fischverkäufer Frocio betrauert wird, können sie aber als Relikt jener Rahmenerzählung verstanden werden, wie sie die klassische Form der Novelle vorsieht. Darüber hinaus wirken sie fiktionsdurchbrechend, indem sie nicht nur auf Giuseppe Ungaretti, sondern auch auf die Dichterin und Landsmännin Josef Winklers, nämlich Ingeborg Bachmann, verweisen und ihre römische Zeit beziehungsweise ihre Texte darüber in Erinnerung rufen, insbesondere den Essay „Was ich in Rom sah und hörte“, in dem es am Schluss heißt:

In Rom [...] habe ich gehört, daß mancher das Brot hat, aber nicht die Zähne, und daß die Fliegen auf die mageren Pferde gehen. Daß dem einen viel und dem anderen nichts geschenkt ist; daß, wer zuviel zieht, zerreißt und nur eine feste Säule das Haus hundert Jahre aufrecht hält. Ich hörte, daß es in der Welt mehr Zeit als Verstand gibt, aber daß uns die Augen zum Sehen gegeben sind.¹⁷

Dieser Appell Ingeborg Bachmanns an die visuelle Wahrnehmungsfähigkeit des Dichters beziehungsweise des Lesers führt uns direkt zum Auftakt der Novelle

¹⁶ Vgl. Aust, Hugo: *Novelle*, a.a.O., S. 3.

¹⁷ Bachmann, Ingeborg: *Was ich in Rom sah und hörte*. In: Ingeborg Bachmann. *Werke*. 4 Bde. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München: Piper, 1978. S. 29-34. Hier Bd. 4., S. 34.

„Natura morta“, der deutlich vom klassischen Schema abweicht. Denn anstelle eines konkret fassbaren Erzählers, der dem Leser die notwendigen Informationen über Person, Zeit und Ort des Geschehens mitteilt, begegnet er dem unpersönlichen Blick eines Kameraauges, der willkürlich auf einen alten Mann fällt, welcher einer „[...] gehbehinderten, auf einen Ubahneingang der Stazione Termini zuhumpelnden Frau nach[läuft], die in einem durchsichtigen Plastiksack zwischen frischem Gemüse die *Cronaca Vera* stecken hatte [...]“¹⁸ Danach schwenkt der Blick weiter auf einen vor der Ubahntreppe vor einem großen Heiligenbild von Guido Reni knieenden Bettler, „auf dem der Erzengel Michael mit einem Schwert auf den am Rande der Hölle liegenden Dämon niedersticht, der die Gesichtszüge des Kardinals Pamphilj, des späteren Papstes Innocenzo X“¹⁹ trägt. Das Auge streift auch wie zufällig den sechzehnjährigen Picoletto, dessen Name jedoch noch nicht genannt wird, um sogleich wieder auf andere Ubahnpassanten weiterzuschweifen und später wieder auf Picoletto zu fallen. In diesem ersten, mit ‚Natura Morta I‘ übertitelten Abschnitt passiert, was das Handlungsgeschehen betrifft, nichts, außer der Ubahnfahrt von der Stazione Termini zur Piazza Vittorio Emanuele, dem Obst- und Fleischmarkt und eigentlichen Schauplatz des Geschehens, auf welchem „das Leben und die Liebe in der Marktwelt bürgerlich unappetitlich in Erscheinung treten.“²⁰ Der mitleidlos und detailgetreu auf die unappetitlichen äußeren Erscheinungen von Tod und Verfall gerichtete Blick des Erzählers wendet dabei den Charakter der Idylle, der dem malerischen Genre des Stillebens anhaftet, in sein Gegenteil.

Das zweite Bild mit dem Titel ‚Der Sohn der Feigenverkäuferin‘ zeigt uns Picoletto inmitten von Heiligenkitsch, Touristen, Nonnen und Bettlern, wenige Schritte vom Eingangstor des Vatikans entfernt, während das dritte Bild ‚Natura Morta II‘ wieder auf die Piazza Vittorio Emanuele führt, wo sich im vierten Abschnitt, der nach einem sich auf die Fische Frocios beziehenden Ausruf Picolettos ‚Li mortacci tua – Deine verfluchten Toten‘ benannt ist, die Tragödie ereignet. Viel eindringlicher als es die Beschreibung innerer Vorgänge an dieser Stelle vermag, wird das Entsetzen und die Trauer Frocios um den Verlust Picolettos in der Beschreibung seines Laufs – die blutverschmierte Leiche Picolettos in seinen Armen haltend – zum Ausdruck gebracht, der vorbei an all den Marktständen führt, die der Erzähler vorher ins Auge gefasst hat. Die letzten beiden mit ‚Weißer Ginster‘ und ‚Roter Ginster‘ übertitelten Abschnitte sind die ins Groteske verzerrten Blumenstücke der Novelle, die die Begräbniszeremonie und die Verzweiflung und Verwirrung des dicken Fischhändlers Frocio beinhalten.

Die Funktion des Erzählers ist reduziert auf seine audiovisuelle Wahrnehmung, das heißt, er berichtet lediglich von dem, was er sieht und zwischendurch hört, er kommentiert und bewertet nicht und weiß auch nichts über das Innenleben der

¹⁸ Winkler, Josef: *Natura morta*, a.a.O., S. 9.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Aspetsberger, Friedbert: *Blick, genital*, a.a.O.

Figuren, ihre Gedanken, Motivationen und Vorhaben. Seine Rolle ist jedoch nicht die eines Beobachters, wie wir ihn zum Beispiel in den späten Prosaschriften des Geschichtenerstörers Thomas Bernhards entdecken können, in denen die Figur des Beobachters „eine Verbindungsfunktion zwischen Erzähler und Protagonisten einnimmt“ und „Beobachter und Beobachtetes eine Wechselwirkung entfalten.“²¹ Der Erzähler in „Natura morta“ ist als Person nicht fassbar, er evoziert vielmehr die Vorstellung eines technischen Mediums, eines starren Kameraauges also, das die „optische Substanz“²² der Novelle in all der von der Form des Stillebens gebotenen Unbeweglichkeit und Statik wiedergibt. Die konsequente Verwendung des Präteritums, das ja die Erzählzeit schlechthin ist, bildet einen eigenartigen Kontrast zur Statik der Schilderung äußerer Einzelheiten. Sie erzeugt eine Erwartungshaltung beim Leser, die jedoch ständig enttäuscht wird, denn er hat keine Geschichte, sondern lediglich einzelne Bilder einer Geschichte vor sich. Dem Genre des Stillebens entsprechend lässt sich in der Novelle kaum erzählerische Sukzession feststellen, und dennoch wird durch die detailgetreue Abschilderung äußerer Umstände und Bewegungsabläufe Spannung erzeugt. Ersetzt der Leser das Präteritum durch das Präsens, so erhält er den Eindruck, ein Filmdrehbuch vor sich zu haben. Dieser Eindruck wird durch den detailbesessenen, auf optisch Wahrnehmbares gerichteten Blick des Erzählers verstärkt. Die Novelle, die August Wilhelm Schlegel in seinen „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst“ auf Grund ihres strengen Aufbaus, insbesondere auf Grund des für sie charakteristischen Wendepunktes als „Schwester des Dramas“²³ bezeichnet hat, entwickelt sich unter der Feder Winklers zur Schwester des Films.

Der Eindruck, mit dem Text gleichzeitig Bilder vor sich zu haben, wird miterzeugt und verstärkt durch die besondere Verwendung von Farbadjektiven beziehungsweise von Wörtern, die bestimmte Farben, die nicht genannt werden, evozieren²⁴, wodurch eine nahezu synästhetische Wahrnehmung des Textes ermöglicht wird, wie folgende Beispiele zeigen: Neben einem Haufen grüner Pistazien lag ein Strauß Rosen, auf einem Haufen schwarzer getrockneter Pflaumen mehrere rote und rosafarbene Papierrosen.²⁵

²¹ Mariacher, Barbara: „Umspringbilder“. Erzählen – Beobachten – Erinnern. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1999 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur), S. 173.

²² Amann, Klaus: Josef Winkler. Allerheiligenhistoriker, Karfreitagspsychologe, Christhimmelfahrtsphilosoph, Mariaempfangnisneurotiker. Eine biographisch-dokumentarische Skizze. S. 185-213. In: Josef Winkler, Dossier, a.a.O., hier S. 202.

²³ Vgl. Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über die schöne Literatur und Kunst. III. Teil: Geschichte der romantischen Literatur. In: Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Bd. 19. Hg. von J. Minor. Heilbronn: Henninger, 1884, S 241-248.

²⁴ Vgl. Aspetsberger Friedbert: Blick, genital, a.a.O.

²⁵ Winkler, Josef: Natura morta, a.a.O., S. 58.

Oder an anderer Stelle:

In einem alten, verlotterten Kinderwagen, ausgelegt mit einer blutverschmierten Plastikplane, chauffierte eine dicke, verwahrlost aussehende Frau Hühnerköpfe, Hühnerbeine, weiße Kalbsfüße, Lungen, Nieren, weggeworfenes Gedärm. Mit dem Autoschlüssel klimpernd, der an einer Stoffbanane hing, die rosarote Gazzetta dello Sport zwischen Oberarm und Brustkorb, verabschiedete sich ein Macellaio mit den Worten „Ciao ragazzi“ von den anderen ihre Verkaufsstände noch säubernden und aufräumenden Fleischhändlern.²⁶

4. Resümee

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass Winkler sich der äußeren Form der Novelle bedient und sie gleichzeitig destruiert. Das heißt also, nicht die Geschichte an sich, sondern ihre Form, ihre Umsetzung in Bilder, die nicht nur über die Sprache, sondern über die Struktur des Textes erreicht wird, ist das unerhört Neue an der Novelle „Natura Morta“.

Indem aber die Geschichte in Bildern erstarrt, wird sie und jedweder mit ihr zusammenhängender Sinn ausgelöscht. Dem auf seine eigene Wahrnehmungsfähigkeit zurückgeworfenen Rezipienten bleiben zwei Möglichkeiten, dem Text zu begegnen: Die erste besteht darin, sich an dem vom Kameraauge vorgegebenen, starren Bildern zu delektieren oder sich gerade auf Grund ihrer Unbeweglichkeit und Unappetitlichkeit von ihnen zu distanzieren, während die zweite darin besteht, den unzeitgemäßen Versuch zu unternehmen, die ausgelöschte beziehungsweise hinter den Bildern verborgene Geschichte zu rekonstruieren.

²⁶ Ebd., S. 25.

