

Abwehrmechanismen in Hermann Ungar

Die Verstümmelten: Eine psychoanalytische Deutung des Romans

Michal Smrkovský – Pädagogische Fakultät, Karls-Universität Prag

ABSTRACT

Defence Mechanisms in Hermann Ungar's *The Maimed: A Psychoanalytical Interpretation of the Novel*

This paper applies psychoanalytic object relations theories to examine the three protagonists of Ungar's novel, focusing on their relationships to other characters and to each other. All three are seen as demonstrations of different defense mechanisms, whose goal is to ensure the preservation of one's own identity in a world perceived as hostile and threatening. This core theme is made clear by their mutual mirroring and based on existing interpretations of the novel. Finally, drawing on the analysis, a reinterpretation of the novel's ending is attempted.

KEYWORDS

Hermann Ungar, defence mechanism, object relations theory, schizoid, order

Die Erzählungen und Romane des ‚mährischen Kafkas‘, wie der deutsch schreibende Autor Hermann Ungar zuweilen titulierte, erweckten in den Lesern von Anfang an Schrecken und Abscheu. Was der eine als bloße „Häßlichkeit und Animalität“ (Saudek 1923: 3) bezeichnete, sah der andere als eine „Rache an fremder oder eigener Sentimentalität“ (Zwei 1923: 1054f.) oder gar als Ausdruck eines eifersüchtigen jüdischen Gottes, der über eine „infernalisch-chaotische Welt“ herrscht (Krojanker 1929: 671). Was den meisten Rezensenten auffiel, war der Mangel an Mitleid.¹ Tatsächlich wird den Figuren in Ungars Werk wenig Hoffnung geschenkt in ihrem Kampf um die Erhaltung ihrer selbst. Die als mitleidslos, brutal geschilderte Welt liefert breite Möglichkeiten für psychoanalytische Deutungsansätze (Bucher 2004: 194; Lehnen 1990: 23; Sudhoff 1990: 546)² und seine schwachen Helden, die sich verzweifelt an die Reste ihrer Identität klammern, haben Ungars Werk zahlreiche Vergleiche mit anderen deutschsprachigen Autoren Böhmens eingebracht, deren Protagonisten in ähnlichen existenziellen Dilemmata gefangen sind.³

1 Davon zeugen die in Sudhoff (1990: 288 u. 290) zitierten Aussagen Winders und Zweigs.

2 Ungar selbst lehnte jedoch direkten Einfluss Freuds klar ab (Sudhoff 1990: 354).

3 So sieht ihn Karl-Markus Gauss aufgrund der Verflechtung von Trauma und Erotik als einen geistigen Verwandten von Ludwig Winder und Paul Leppin (Gauss 1991: 88), Sudhoff weist wiederum auf strukturelle Ähnlichkeiten im Werk von Ernst Weiß, Ludwig Winder und Hermann Ungar hin, insbesondere auf den „psychologischen Verismus“ (Sternburg 1994: 5), Kristina Lahl hat das Werk aller drei genannten

Ungars berühmtestes Werk, das nicht nur für den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens, sondern auch seiner Fähigkeit, den Leser zu schockieren, gehalten wird, ist der erste seiner zwei Romane, *Die Verstümmelten* (1923). Obwohl der krasse Kontrast mit der Brutalität der Welt, in welcher das schwache Ich seines Protagonisten, Franz Polzer, gesetzt wird, in der Literatur seinesgleichen sucht, kann man doch Parallelen zu einigen Figuren der in Prag wirkenden Autoren ziehen, etwa zum Ich-Erzähler aus Ernst Weiß' *Der arme Verschwender* (1936), zu Franz Kafkas Gregor Samsa oder zu Ludwig Winders Albert Wolf (*Die jüdische Orgel*; 1922). Im Unterschied zu jenen Texten enthält Ungars Roman jedoch gleich drei Protagonisten und bietet so eine differenziertere Einsicht in den Kampf um die Identität, der sie alle vereint. Als theoretische Grundlage der Analyse dient im vorliegenden Beitrag die psychoanalytische Theorie der Objektbeziehungen, denn gerade in der Angst vor jeder Bindung an die Welt demonstriert sich die innere Schwäche am deutlichsten – und zwar gleich auf dreierlei Weise.

1. ROMAN DER ORDNUNG?

Der vorliegende Beitrag macht es sich zur Aufgabe, Ungars Hauptwerk durch eine neue Optik zu betrachten. Die drei männlichen Protagonisten werden als abgespaltene Teile einer einzigen Psyche betrachtet, als ‚Stummel‘ einer einzigen Persönlichkeit und letztlich als ihr Versuch, ‚eine‘ Persönlichkeit zu bleiben, im Angesicht der Bedrohung des Wahnsinns die letzte Ordnung zu wahren.

Mehrere vorhandene Deutungen von Ungars Roman enthalten ähnliche Ansätze. So bezeichnet Bucher (2004: 197f.) die Figuren im Roman als „keine souveränen Subjekte, [...] sondern weit mehr ein Arrangement von interagierenden Wunschmaschinen“, während Sudhoff (1990: 543) spekuliert – ganz im Sinne Freuds –, „wie sehr [die einzelnen Figuren] Teile seines [= Ungars] eigenen Ich repräsentieren“. Ähnlichkeiten in der Motivik, die den drei Hauptfiguren gemeinsam ist, bemerkt auch Lehnen (1990: 109).

Um die Parallelen der drei Figuren konkret erörtern zu können, ist es nötig, einen gemeinsamen Hintergrund, ein ‚Thema‘ für sie aufzurichten. Sudhoff (1990: 545) beruft sich auf Rothe, indem er das Werk als „Roman der Ordnung“ bezeichnet, denn den motivischen Rahmen bildet der – von Polzer gefürchtete und später mit Schrecken beobachtete – Zerfall einer reglementierten Existenz. Dem ist kaum zu widersprechen, doch soll man auch schauen, inwieweit die Existenz bereits am Anfang wirklich ‚reglementiert‘ ist. Im Unterschied zu dem zweiten Roman des Autors, *Die Klasse* (1927), stellt das analysierte Werk kein Ideal vor – weder am Anfang noch am Ende. So scheint jede Interpretation, die im Werk eine klare Wertsetzung, eine ‚Ordnung‘, entdeckt, die Impementierung einer bereits bestehenden Vorstellung ihres Autors zu enthalten.

Als Beispiel mag die Interpretation von Kristina Lahl dienen, die in ihrer Studie den Versuch unternimmt, die angestrebte Ordnung soziologisch in das Bürgertum zu versetzen, welchem der Protagonist allerdings nicht angehört und dementspre-

Autoren in ihrer Studie aus dem Jahr 2014 verglichen, wobei sie sich auf die Identitätsfrage in einem multikulturellen Raum konzentrierte. André Bucher setzt sich in seiner Monografie aus dem Jahr 2004 mit den zentralen Motiven in Ungars Roman *Die Verstümmelten* und Weiß' *Georg Letham* auseinander. Thomas Schneider (2022) zieht Parallelen zwischen der Genese und den Auswirkungen des gestörten Familien- und Beziehungsbildes bei den Protagonisten von Ungar, Winder und Leppin.

chend seine Existenz in ihm auch nicht aufrechterhalten kann (Lahl 2014: 201). Dieser Schluss erscheint problematisch: Neben all den klaren Bezügen auf die persönliche (und keineswegs typisierte) Geschichte des Helden ist es nicht zuletzt, wie Bucher (2004: 180) anmerkt, die groteske Darstellung der Geschehnisse, die den Roman als eine objektive soziale Kritik unbrauchbar macht.⁴

Im vorliegenden Beitrag wird das Motiv der Ordnung deswegen lediglich als ein Instrument betrachtet. Wie später gezeigt wird, versuchen alle drei männlichen Figuren, ‚eine‘ Ordnung zu wahren, um einer geahnten Katastrophe vorzubeugen. Ihr jeweiliger Begriff der Ordnung hat aber keine klare Form, sondern wird nur als das Gegenteil der Nichtexistenz wahrgenommen.

2. DAS GESCHLOSSENE SYSTEM

Die Abkapselung des Ichs, welches die Libido kaum mehr auf vorhandene äußere Objekte richtet, wird in der psychoanalytischen Tradition, insbesondere von den Vertretern der Objektbeziehungstheorie, als das markanteste Merkmal der sogenannten schizoiden Persönlichkeit betrachtet. Harry Guntrip, einer der prominenten Namen dieser psychoanalytischen Schule und ein Schüler von Ronald Fairbairn, erkennt als die Grundeinstellung des Schizoiden das Streben nach dem „closed system“ (Guntrip 1969: 198). Diese Abwendung von der Welt soll das Ich von dem Verlust seiner Identität in einer Welt schützen, die als feindlich und gewalttätig wahrgenommen wird.

Der amerikanische Psychoanalytiker Philip Manfield gibt in seinem Buch *Split self / split object* ein Gespräch mit einem Patienten wieder, in dem das schizoide Dilemma anschaulich beschrieben wird. Man habe zwischen den Möglichkeiten „to vaporize“ oder „[to get] swallowed up or obliterated“ (Manfield 1992: 213) zu wählen. Die Beziehungen sind Fallen, in denen man angegriffen und versklavt wird, doch ein Leben ohne sie gleicht einem Vakuum, einer absoluten Leere, in der auch die eigene Existenz ins Wanken gerät. Im Unterschied zu der narzisstischen oder der Borderline-Persönlichkeitsstörung ist die größte Angst des Schizoiden nicht, dass er verlassen oder er als wertlos entpuppt wird, sondern dass er alle Bezüge zur Welt verliert (Manfield 1992: 205). Das Resultat bezeichnen schizoide Patienten als „an endless space, a bottomless pit and cosmic aloneness“ (Klein 1995: 54). Guntrip (1969: 36) nennt dieses ewige Dilemma des Schizoiden das „in and out programme“. Durch diese Spaltung nimmt das Wort *schizoid* eine neue und vielleicht eher nachvollziehbare Bedeutung an. Man kann weder mit Menschen noch ohne sie leben.

In der objektbeziehungstheoretischen Tradition wird das Wort ‚schizoid‘ allerdings viel breiter verwendet als in der klinischen Praxis. Fairbairn selbst hält das ‚schizoide Dilemma‘ für die menschliche Grundposition, die, mit Sartre gesprochen, ihren Ursprung in dem Wissen hat, nur durch den Anderen eine Identität erwerben zu können. So betrachtet werden alle psychopathologischen Erscheinungen zu Versuchen, dieses Dilemma zu bewältigen und einen kohärenten Identitätsbegriff gegen die Welt zu ver-

4 Einen ähnlichen Versuch, in dem Roman eine Anklage der bürgerlichen Gesellschaft zu sehen, unternimmt auch Schneider (2022: 154), doch scheint er seine Behauptung später zu relativieren, indem die Genese der Erkrankung des Protagonisten in seiner rein persönlichen Biografie gesucht wird.

teidigen.⁵ Folglich bezieht sich die klinische Schizoidie-Definition auf den Zustand, in dem dieses grundlegende Dilemma nicht integriert oder verdrängt wurde. Während dieser Ansatz von praktisch orientierten Psychoanalytikern kritisiert wurde (Klein 1995: 8), bleibt er auch heute aktuell (Storck 2020; Madison 2000) und bietet eine tragende Perspektive zur Untersuchung von Erscheinungen einer gestörten Identität.

Im Kern der ausgeprägten Schizoidie, so Fairbairn (1952: 118), steht die Aggression der internalisierten bedrohlichen Objekte (des gewalttätigen Vaters, der sadistischen Mutter usw.), die, um einem fatalen Konflikt vorzubeugen, gegen die libidinöse Energie aufgewendet wird, im Versuch, sich des – für *schlecht* gehaltenen – Bedürfnisses nach dem Anderen zu entledigen. So entsteht ein System, welches auf totale Unabhängigkeit und Abgeschlossenheit ausgerichtet ist.⁶ Guntrip (1969: 187) berichtet von der häufig anzutreffenden Verachtung, die schizoide Patienten allen Bedürfnissen⁷ – die als Schwäche gesehen werden – entgegenbringen. Die Äußerung eines seiner Patienten, er – der Patient – habe „a heart of steel towards myself“ (Guntrip 1969: 198), mutet masochistisch an, doch geht es um eine Maßnahme, die das Ich schützen soll. Liebe wird grundsätzlich als ‚schlecht‘ empfunden (Fairbairn 1952: 55), weil sie das zerbrechliche Ich vernichtenden Angriffen ausliefert. Das Individuum versucht vielmehr, *nichts* von sich preiszugeben, und errichtet zwischen sich und der Welt eine Mauer der pragmatischen, konfliktfreien Ordnung,⁸ hinter der die Libido in Fantasien frei ausgelebt werden kann. Aus dem Gesagten ergibt sich ein Persönlichkeitsbild, dem der erste Protagonist in Ungars Roman auffällig entspricht.

3. POLZER UND DIE SCHWACHE LIBIDO

Wie oben dargelegt wurde, findet der ruhig lebende Bankbeamte Franz Polzer seine Verwandten bei Kafka, Leppin oder Weiß und ist so ein nicht selten vorkommender Typus der Prager deutschen Literatur. Am Anfang des Romans erhält der Leser viele Informationen über Polzers Leben, die auf ein gestörtes Verhältnis zu seiner eigenen Identität hinweisen. Nachdem es ihm – aus Geldnot – unmöglich wurde, das Jura-studium abzuschließen, wurde seine Arbeitsstelle zum Mittelpunkt seines geistigen Lebens. Außer der Beziehung zum Jugendfreund Karl Fanta, auf die im ersten Teil des Romans nur im Rückblick auf die gemeinsame Kindheit eingegangen wird, und dem distanzierten Verhältnis zu der verwitweten Eigentümerin seiner Wohnung, lebt Polzer in völliger Einsamkeit. Die in seinen Träumen sich wiederholende Angst, „er hätte sein Namenszeichen [...] vergessen, seine Hand sei gelähmt oder sein Bleistift schreibe nicht“ (Ungar 2001: 18), zeigt jedoch, dass diese Leere nicht den Idealzustand bedeutet, sondern vielmehr eine Abwehrmaßnahme. Man muss sich auf kein allzu dünnes psychoanalytisches Eis geben, um diese Vorstellungen als die Angst vor dem

5 Dies beschreibt Heinz Lichtenstein (1971) als das stärkste Bedürfnis des Menschen, auf dessen Befriedigung sein ganzes Streben ausgerichtet ist.

6 Symbolisch wird dies in dem Traum ausgedrückt, in dem ein Patient sich selbst sieht, wie er das „schwache, zudringliche Selbst“ mit einem Dolch zu töten versucht (Guntrip 1969: 72).

7 Wie etwa Fälle von schizoiden Patienten beweisen, die begleitende Probleme mit Nahrungsaufnahme demonstrieren (Seinfeld 1991: 110).

8 Die dem winnicottischen ‚false self‘ recht nahesteht. Folgerichtig betrachtet der deutsche Psychoanalytiker Fritz Riemann (1975: 55) die „Integration des Gefühlsreiches“ als das wichtigste Ziel, auf das sich der Therapeut bei schizoiden Patienten konzentrieren soll.

Identitätsverlust und vor der geistigen sowie physischen Impotenz⁹ zu deuten. Der Traum symbolisiert so vielsagend das schizoide Dilemma zwischen der versklavenden Beziehung und der Absenz jeder Libido im Vakuum, in dem das eigene entleerte Selbst kollabiert (Klein 1995: 54).

Die menschlich entleerte Lebensführung Polzers steht gewöhnlich im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit seiner Interpreten. Lehnen (1990: 48) sieht die Absenz einer authentischen Persönlichkeit durch magisches Verhalten ersetzt, in dem Objekte der Außenwelt als Teile seiner Innenwelt wahrgenommen werden (Lehnen 1990: 50). Polzers ständige Furcht, bestohlen zu werden, und sein Drang, Wertloses zu horten, korrespondieren mit der Angst um die eigene Persönlichkeit, die zu zerfallen droht. So ist auch sein schlechter Schlaf, ja sein Unwille gar nur einzuschlafen, zu erklären.¹⁰ Im Schlaf kann man sich nämlich nicht zusammenhalten.

Die Absenz jeglicher Initiative¹¹ und jeglichen Begehrens wird auch von Bucher (2004: 178, 186) hervorgehoben. Lahl (2014: 211) bemerkt an ihm neben der deutlichen Angst vor Menschen auch die Angst vor der Einsamkeit, die tatsächlich auch später immer wieder auftaucht und sich u. a. als der Wunsch demonstriert, lieber als allein so doch mit der sadistischen Witwe zu schlafen. All diese Merkmale – seine Identitätslosigkeit, die von einer Tätigkeit überdeckt werden soll, die Angst vor der Initiative, das Hin-und-her-gerissen-Sein zwischen der Einsamkeit und den Menschen – ergeben zusammen das Bild einer zutiefst schizoiden Persönlichkeit, deren einzige Hoffnung auf Leben in der Aufrechterhaltung des *closed system* beruht.

Was Ungars Figur besonders macht, ist die Wichtigkeit von Polzers Kindheitstraumata, mit denen der Leser schon auf den ersten Seiten des Romans bekannt gemacht wird. Seine Kindheit wurde vom frühen Ableben seiner Mutter gekennzeichnet, worauf das Zuhause vom Vater bestimmt wurde. Dieser erwartet von seinem Sohn Hilfe im Laden sowie gute Noten und gleichzeitig bedroht er ihn ständig mit Gewalt. Das Gefühl der Schwäche, die er in seiner Versklavung durch den stärkeren¹² Vater erfährt, wird auch im späteren Leben zu seinem klarsten Charakteristikum. Auch Polzers Tante ist beteiligt, da sie den Jungen während der Schläge hält, ja ihre „Nägel in sein mageres Fleisch“ (Ungar 2001: 20) krallt, ihn als gefräßig bezeichnet und ihm die Nahrung – als eine physische Form der Liebe – vorenthält (Ungar 2001: 18), sodass er sie für sich heimlich durch eine List besorgen muss.¹³ Beide Elternfiguren¹⁴ lassen in ihm den Eindruck entstehen, die zwischenmenschliche Beziehung an sich sei etwas Bedrohliches, das auf physischer sowie geistiger Versklavung basiert und den Wunsch

9 Es mag übertrieben sein, wie Sudhoff (1990: 535), zu behaupten, Polzer sei eine „Ich-Projektion Ungars“, es ist aber belegt, dass die Angst vor der schriftstellerischen Impotenz ein großes Thema auch für den Autor war (Lehnen 1990: 24).

10 Diese Angst vor der Leere des Schlafes ist bei schizoiden Patienten gut dokumentiert (Guntrip 1969: 97).

11 Auch Bucher selbst übernimmt scheinbar Polzers eigene Einstellung, da er sich bei seiner Analyse Sätze wie „Der einmal mehr überrumpelte Polzer *kann nicht anders*, als zuzustimmen“ bedient (Bucher 2004: 190, Hervorheb. des Autors).

12 Gauss spricht gar von einem „übermächtige[n] Vater, der den Sohn an der Ausbildung einer Identität hinderte“ (Gauss 1991: 87).

13 Schneider (2022: 180) weist auf die mögliche Verbindung zwischen dem Kasten (mit Nahrung) und der Vagina hin. Die zeige sich auch in dem Geruch nach frischen Semmeln, die zuerst in der (von Polzer vermuteten) Inzestszene zu riechen ist und später Polzer im Alptraum verfolgt.

14 Die Tante wird von ihm als solche wahrgenommen, wie seine „unklare Vorstellung, daß die Schwester des Vaters seine Tote Mutter aus dem Hause gedrängt habe“ (Ungar 2001: 19), zeigt.

nach Sättigung (und Liebe) nicht erfüllen kann. Der Wunsch des Jungen, die Schläge des Vaters, von denen er träumt, auch im Leben zu realisieren und den Hass gegen den Vater „wahr [zu] machen“ (Ungar 2001: 20) beweisen den Glauben, dass ohne die Gewalt keine Beziehung möglich sei.¹⁵

Entsprechend traumatisch ist Polzers Verhältnis zum Sex. Hier bleibt seine Libido vollends unterdrückt, denn jede Verbindung zwischen Mann und Frau erscheint ihm als „etwas Grauenhafte[s] und Ekelerregende[s]“ (Ungar 2001: 20), was auf der Vorstellung zu basieren scheint, von der Abscheu erweckenden Scheide verschlungen zu werden.¹⁶ Die Wahrnehmung des Koitus als etwas Unreines zeigt sich auch in der zwanghaften Ahnung einer inzestuösen Verbindung zwischen dem Vater und seiner in der Mutterrolle auftretenden Schwester. Obwohl diese nur auf einem einzigen Ereignis¹⁷ beruht, als Polzer Zeuge davon wurde, wie sein Vater nachts das Zimmer der Tante verlassen hatte, verfolgt sie ihn sein Leben lang – vermutlich gerade durch die tiefe Abneigung gegen jede Beziehung angetrieben. So wird auch ihm selbst der Koitus zum Inzest (Ungar 2001: 50). Die enge Verbindung zwischen Sex und Gewalt bekommt Polzer auch von der Magd Milka bestätigt, und zwar auf zweifache Weise. Zum einen wird Polzer Zeuge, wie ihr sein Vater „an die Brust griff“ (Ungar 2001: 20).¹⁸ Zum anderen ist es Milka selbst, die Polzer in einer dunklen Ecke der Treppe vergewaltigt. Nach seiner – erzwungenen – Ejakulation gibt sie ihm „einen Schlag, daß er taumelte“ (Ungar 2001: 27). Polzers häufiger Zwang, sich von der Verslossenheit seiner Hose zu überzeugen (etwa Ungar 2001: 24), erscheint so als eine natürliche Reaktion auf das Gefühl, von Anderen angegriffen und missbraucht werden zu können – eine Angst, die sich später auch bewahrheitet.

Die Abscheu vor der „untrennbar mit Schuld“ (Sudhoff 1990: 548)¹⁹ verbundenen Sexualität drückt sich auch in der Abneigung gegen den eigenen Körper aus, der ein Teil der Außenwelt bleibt, nie ganz unter Kontrolle steht und „ihn beschämen und bloßstellen muß, sobald sein Wille versagt“ (Sudhoff 1990: 554) und seinen Bedürfnissen weichen muss. Am prägnantesten wird dies in Polzers Bereitschaft gezeigt, große Schmerzen zu erleiden, bloß um vor einem anderen Menschen nicht zuzu-

15 Bucher (2004: 182) stellt richtig fest, der ewig strafende Vater wird von Polzer internalisiert und bleibt lange nach seinem tatsächlichen Tod (u. A. in der Gestalt der Tante) präsent. Interessanterweise spricht Sudhoff (1990: 546) von der Idolisierung der eigentlichen Mutter, die – da nicht mehr am Leben – zu einem idealen Objekt werden kann. Vgl. auch die Haare der Mutter, die gelöst sind (Ungar 2001: 22), während die Tante und Klara Porges immer einen Scheitel haben. Porges behält diesen sogar im Tode, was auf die Erfolglosigkeit des Versuches um die Befreiung von der traumatischen Vergangenheit hinweist (Schneider 2022: 171).

16 Die auf den ersten Blick identifizierbare freudsche Kastrationsangst scheint in der allgemeinen Angst, in der Beziehung verklärt zu werden, ihren Grund zu haben.

17 Solches Ereignis lässt aber viele Erklärungen zu, weswegen Polzers Vermutung, es sei zu einem Inzest gekommen, eher von einer bereits vorhandenen Fantasie zeugt. Dass hebt der Erzähler selbst hervor, indem er feststellt: „Polzer hatte [für seine Vermutung] keinen Anhaltspunkt als dieses eine nächtliche Erlebnis.“ (Ungar 2001: 20) Wie auch Schneider (2022: 169) behauptet, sind die Tante, sowie später Porges, nur „nachträgliche Auslöser der starken emotionalen Reaktion“.

18 Das Ergreifen der Brust einer Frau als Symbol ihrer Unterwerfung wiederholt sich dann auch bei Karl und Sonntag, was weiter von einer Verbundenheit aller drei Figuren zeugt.

19 Sogar das Halten eines Queues erweckt in Polzer – in klarer Anspielung an den Penis – plötzliche Furcht und Ohnmacht (Ungar 2001: 30). Er fühlt sich durch seine Sexualität exponiert, was einerseits eine Anspielung auf das Erlebnis mit Milka bedeuten kann, andererseits aber seine allgemeine Einstellung zu Bedürfnissen als Öffnungen, durch die man angegriffen werden kann, offenbart.

geben, er müsse urinieren. Um sich bei seiner Begleiterin, die schließlich doch miterleben muss, wie er dem Drang nachgibt, wieder liebenswürdig zu machen, denkt er gar daran, sie von da an mit ‚gnädige Frau‘ anzusprechen – eine Maßnahme, die gleichzeitig die angenehme Folge hätte, größere Distanz zwischen ihm und der Frau zu schaffen – jener Frau, die ihm als Zeuge seiner Menschlichkeit zu nahe rückte. Die Angst vor Bedürfnissen²⁰ spiegelt sich auch in Polzers Befürchtung, seine Kollegen aus der Bank möchten von seiner ‚Beziehung‘ zur Haushälterin erfahren – als müsste er, sich das Recht an eine Beziehung anmaßend, zum Ziel des Hohnes und letztendlich der Verstoßung werden. Nur als steril reiner, entmenschlichter darf er akzeptiert werden – so zumindest Polzers eigene Überzeugung.²¹

3.1 VAKUUM IM KLEID

So sehr sich Polzer auch bemüht, kein Mensch zu sein,²² bleibt er jedoch in der Welt durch seinen Körper verankert.²³ Nachvollziehbar erscheint daher seine Fixierung auf die Kleider, die hier ein Mittel zum Schutz des Körpers werden. Die Hose birgt das libidinös stark besetzte Geschlechtsorgan und muss daher immer wieder auf ihr Verschlussen-Sein untersucht werden.²⁴ Das Symbol eines festen Selbst, das seine Kleidung würdevoll zu tragen wusste, ist für Polzer der alte Herr Fanta. Dies bezeugt auch Polzers Traum, in dem er in die Rolle des alten Fanta schlüpft und seine Hose fest verschlossen weiß (Ungar 2001: 71). Auch in der Realität unternimmt Polzer einen Versuch, sich seiner ‚Vater-Imago‘ (Lehnen 1990: 97) zu nähern, in dem Wunsch, seine geistige ‚Verschlossenheit‘ für sich zu gewinnen: Als ihm aber ein Bekannter zu einer Jacke, wie Herr Fanta sie getragen hatte, verhilft, ist Polzers Reaktion – trotz seiner fieberhaften Vorfremde – eine sehr verlegene. Vor der Witwe – die hier wieder einmal als Stellvertreterin der zwischenmenschlichen Beziehungen überhaupt auftritt – versucht er sofort, sich für die Dreistigkeit, ‚solche‘ Kleidung zu tragen,²⁵ zu entschuldigen, indem er den Anzug herabsetzt (Ungar 2001: 86). Seine Freude wird sofort zur Angst, jetzt, in den Kleidern plötzlich ganz real geworden, angegriffen und missbraucht zu werden. Das schwache Selbst ist nicht fähig, die Kleider auszufüllen und der Welt

20 Die Annahme, die gestörte Beziehung zur Sexualität sei „in der fehlenden Mutterbindung und mangelnden Körperakzeptanz, die durch Demütigungen evoziert ist“ (Sudhoff 1990: 547), zu suchen, lässt diese Parallelen zu anderen Bedürfnissen aus.

21 Vergleichbar verhält sich auch der Protagonist von Ungars zweitem Roman *Die Klasse*, der immer wieder fürchtet, mit seiner (von ihm doch geliebten) Frau von seinen Schülern gesehen zu werden.

22 Als typisches Beispiel dieser Einstellung wird von Süss-Knecht Baudelaire genannt, der eine Verachtung den organischen, unkontrollierten Prozessen der physischen Welt und ihrer erniedrigenden Sexualität gegenüber hegte (Süss-Knecht 1992: 86). Seinfeld (1991: 133) nennt den Wunsch der Schizoiden „to become aerial [...], to become pure ‚soul‘, divorced from the body“.

23 Siehe Polzers ständige Schamgefühle gegenüber seinen Händen, „die von der Arbeit im Laden rot und dick waren“ und im Kontrast zu den „schmalen weißen“ Händen seines Freundes Karl stehen (Ungar 2001: 21).

24 In diesem Punkt wage ich also den Interpreten zu widersprechen, die in der Kleidungs-Frage jeweils den Wunsch nach einer sozialen Angehörigkeit Polzers akzentuieren (Lehnen 1990: 96; Lahl 2014: 215; Sudhoff 1990: 549f.). Ich halte die soziale Frage eher für eine äußere Seite des tieferen Wunsches, ein klares Selbst zu erreichen, eines, das mit der Kleidung, die es trägt, im Einklang stünde und es wert wäre, gar gekleidet zu werden. Richtig erscheint in diesem Kontext Sudhoffs Bemerkung, Polzer möchte durch die Kleider vor allem „sich selbst [...] entfliehen“ (Sudhoff 1991: 550).

25 In seinen Gedanken nennt er das Ganze einen Betrug (Ungar 2001: 86).

standzuhalten. Tatsächlich wird er von der – durch die Witwe vertretenen²⁶ – Welt unmittelbar danach vergewaltigt, wobei er seine gewohnte Position einnimmt, indem er sich nicht mehr bewegt, faktisch zu existieren aufhört. Seine Sorge gilt nur den Schuhen. Denn diese sind für ihn kostbarer als das entleerte Selbst, das sie verbergen.

Dass diese Situation katastrophal ausgeht, wird schon angedeutet, als Polzers Bekannter, der Doktor, ihm das Geschenk macht. In seinem Plädoyer schmeichelt dieser ihm, indem er Polzers Herkunft viel höher einschätzt, als es der Realität entspricht. Diese Fehleinschätzung von Polzers Lage verursacht, dass der Doktor die Folge seiner Hilfe nicht voraussehen kann. Dass auch hier Polzer zu bloßem Objekt des Anderen wird, dessen Vorstellung von sich er leidend zu tragen hat, ist nicht zu übersehen.²⁷

In Beziehung zu Anderen kennt Polzer also nur eine Position: ein entmenschlichtes Objekt, ein „totes Kind“ (Seinfeld 1991: 191)²⁸ zu sein, wie auch an seinem Körper zu beobachten ist, der bei der Umarmung erstarrt, während seine Hände schlaff herabhängen und der Kopf sich zurückschiebt (Ungar 2001: 37). Diese dissoziierende Maßnahme dient ihm in zweierlei Hinsicht als Abwehr: Sie signalisiert seine Bedürfnislosigkeit und schützt ihn vor Ablehnung (die später in Form der befürchteten Zwangsräumung seines Zimmers klare Umriss annimmt) und gleichzeitig gegen die versklavenden Bedürfnisse der anderen, ihnen nur einen toten Körper zurücklassend. Beide Bedrohungen symbolisiert für ihn seine Haushälterin, Klara Porges.

3.2 DIE BEZIEHUNGSHÖLLE DER KLARA PORGES

Es ist bemerkenswert, wie sehr Porges Polzers Traumata verkörpert.²⁹ Schon während der noch verhältnismäßig sicheren siebzehn Jahre, in denen Polzer bei der Witwe wohnt, ohne mit ihr wirklichen Kontakt zu haben, wird sie zu Projektionsfläche seiner Ängste. So drängt sich ihm ständig die Vorstellung ihres unbedeckten, „unbestimmt schwarzen“ Körpers auf (Ungar 2001: 26), die offensichtlich auf der Erinnerung an die schattenhafte Silhouette der Tante im Türrahmen basiert. Wie Sudhoff richtig einschätzt (Sudhoff 1990: 552), erinnert ihn der Geruch der Seife, den sonst keiner riechen kann (Ungar 2001: 88), an den Moment, an dem er seine Tante beim Waschen überraschte. Der Scheitel der Witwe assoziiert ihm dann, gleich wie bei der Tante, die Vagina, die – wie schon beschrieben – für ihn die Gefahr symbolisiert, in der Beziehung verschlungen zu werden. Alles kulminiert in dem ihn beängstigenden Gefühl, der Witwe wohne etwas „Näherwollendes, Nahes“ inne (Ungar 2001: 25), was in ihm Abwehrreaktionen hervorruft. Diese beschränken sich aber auf eine innere Abwehr,

26 Ähnlich argumentiert auch Schneider (2022: 156): In der sadomasochistischen Beziehung zu der Witwe zeige sich Polzers Überzeugung, dass „von der Außenwelt wie von den Frauen nur Versagung, Fragmentierung und Vernichtung drohen.“

27 Das gilt gleichermaßen auch für das Nachspiel der neuen Kleidung. Polzer wird befördert, ohne dass er je nach seiner Meinung gefragt wird. Dabei scheint Polzer das narzisstische Anstreben einer allgemeinen Anerkennung durch seine Arbeit ganz fremd zu sein, denn: Wer wichtig ist, der wird auch eher angegriffen – etwa von dem am neuen Arbeitsplatz lauernden Telefon, das jederzeit klingeln kann und zum „Inbegriff aller Bedrohungen“ (Bucher 2004: 205) wird.

28 Diese Tendenz, sich nicht zu rühren, sich schlafend zu stellen, leise zu sein – also eigentlich ‚nicht zu existieren‘ –, um Konflikten vorzubeugen, ist bei Polzer immer wieder zu beobachten.

29 Siehe Sudhoffs Anmerkung, es scheine, „als ob sie seine Befürchtungen wahr machen müsse“ (Sudhoff 1990: 560).

also auf die Flucht vor der Frau, denn im direkten Kontakt wagt Polzer nicht, ihren Versuchen tatsächlich Einhalt zu gebieten. So kommt es, dass er sich nach und nach von ihr wirklich versklaven lässt, indem er ihr sein Gehalt überlässt, von dem sie dann ihm gnädig „wöchentlich einige Kronen“ gibt (Ungar 2001: 26). Hier schon sieht man die Rolle des Geldes als einer Allegorie der Macht und der Potenz, welche später noch an Bedeutung gewinnt. Schon ihr erstes richtiges Gespräch, mit dem – wie es ihm Roman prophetisch heißt (Ungar 2001: 28) – alles anfang, wird von ihrem Anspruch an ihn eingeleitet, der in ihrem Schluchzen und in ihren Klagen Ausdruck findet, Polzer verhalte zu ihr lieblos. Ihre Klage resultiert dann in Polzers Versprechen, mit ihr einen Ausflug zu unternehmen, der für ihn wieder nur eine Form der Selbstaufgabe bedeutet.

Es lässt sich also mit Sudhoff polemisieren, ob Porges nur die „Inkarnation bisher verdrängter Triebhaftigkeit“ (Sudhoff 1990: 555) ist, oder ob sie eher sein Trauma verkörpert, also den ‚Grund‘ der Verdrängung – und zwar nicht nur des Triebes, sondern jeden Willens zu einer Beziehung. Lehnen deutet dies an, indem sie den Namen ‚Klara Porges‘ als eine Verbindung des Reinen und des Schweinischen interpretiert, also als die Notwendigkeit, durch den Schmutz zu gehen, um sich (vom Trauma?) reinigen zu können (Lehnen 1990: 86). Bucher bemerkt das Symbiotische ihrer Beziehung und die gegenseitige Abhängigkeit beider Figuren (Bucher 2004: 184). Tatsächlich bringt es Polzer zu keinem Zeitpunkt fertig, sich von ihr zu befreien – ohne Rücksicht auf die Bedrohung, die er ihrerseits verspürt. Zu sehr fürchtet er die Leere, die nach dem drohenden Auszug aus Porges‘ Wohnung einträte. Diese Dynamik erinnert einmal mehr an die schizoide Wahrnehmung der von den Mitmenschen repräsentierten Welt: Man wird ständig von ihnen bedroht, doch ohne sie leben kann man nicht, denn die Alternative ist nur ein – eigentlich unvorstellbares³⁰ – Vakuum.

Diese Annahme wird auch durch die weitere Frau, Kamilla, bestärkt, die ihm durch Porges vorgestellt wird und „wie deren naive Imitation“ (Sudhoff 1990: 540) wirkt. Auch ihr Interesse an Polzer, das anfangs noch zärtlich und liebevoll anmutet, artet schnell in eine Art Vergewaltigung aus, als sie wieder nur nach seinem Penis tastet (Ungar 2001: 67), bzw. ihn im Bett überfällt (Ungar 2001: 73). Genau wie von Porges selbst, wird Polzer auch hier nach einem unschuldig erscheinenden Beginn zum bloßen Objekt der Befriedigung des Anderen gemacht. Porges ist in dieser Hinsicht ein Vertreter aller Beziehungen – zumindest wie sie von Polzer wahrgenommen werden.

Die fortschreitende Versklavung Polzers wird von symbolischen Ereignissen begleitet. Zuerst wird er – auch hier geht es aber nur um Polzers Vermutung – um den Federhalter, also einen „phallisch konnotierten Gegenstand“ (Bucher 2004: 189), gebracht und im übertragenen Sinne kastriert. Seine Potenz als Ausdruck seiner Libido wird ihm gestohlen, er wird zum statischen Objekt ohne eigene Kraft gemacht.

Polzers Abneigung gegen die Beziehung demonstriert wohl am besten sein Erlebnis mit dem Hut. Über seine Einstellung zur Kleidung wurde schon gesprochen: Der Hut definiert in seinen Augen den Menschen als sein markantestes Merkmal. Symbolisch scheint also der Hut für die Beziehung zu stehen, die den Menschen mit der Welt verbindet, ihm jedoch gleichzeitig eine bestimmte Form aufzwingt. Auch in seinem Fall ist es so, denn Polzer erbt den Hut von Porges‘ verstorbenem Ehemann, was ihn indirekt als seinen Nachfolger kennzeichnet. Die Reaktion der Menschen, die ihn

30 Man denke an Polzers flehentliche Klagen, ein Auszug sei „undurchführbar“ (Ungar 2001: 37).

auf der Straße umzingeln und wegen seines Huts auslachen, zeigt dann eine klare Parallele mit einem unmittelbar vorausgehenden Moment: Porges zog während eines ihrer mittlerweile regelmäßigen Spaziergänge nicht nur fremde Menschen an ihren Cafétisch, sondern auch Polzers Kollegen. Polzer wird anschließend zum Ziel ihres gemeinsamen Spotts³¹ – was, zumindest in Polzers Vorstellungen, seine Stellung in der Bank, also das Zentrum seines Lebens, direkt bedrohen kann.

Bevor wir die Affäre mit dem Hut näher betrachten, sei diese Angst kurz besprochen, die auf den ersten Blick wenig einleuchtet. Zieht man aber die schizoide Angst vor Bedürfnissen in Betracht, die seine Menschlichkeit verraten und ihn angreifbar machen würden, wird sein Horror, dass seine Verbindung mit einem anderen Menschen bekannt wird, verständlich. Der gleiche Mechanismus ist dann auch in der Geschichte mit dem Hut zu beobachten und wird noch mit Polzers verzweifelter Ausruf unterstrichen: „Ich bin Beamter einer Bank!“ (Ungar 2001: 43) Die Anstellung in der Bank ist das Einzige, was er der Verbindung mit der Witwe entgegensetzen kann, der letzte Rest seiner Identität, die ihm außerhalb der Beziehung bleibt.³² Sudhoffs Bemerkung, Polzer mache in Gedanken die Witwe „unberechtigt [...] für den Vorfall verantwortlich“ (Sudhoff 1990: 556), kann also soweit relativiert werden, dass innerhalb von Polzers Welt- und Selbstanschauung die Witwe tatsächlich die Schuld trägt, weil sie ihm den Hut – wie alles andere – aufgezwungen hatte, um ihn seines Selbst zu berauben.

Polzers zaghafter Versuch, sich gegen den ihn definierenden Hut zu wehren, muss wieder der Angst vor Beziehungslosigkeit weichen. Seine mutige Behauptung, er wehre sich, „die Erbschaft nach [Porges’] verstorbenen Mann anzutreten“ und dies „in jedem Falle“ zu tun (Ungar 2001: 44), wird von ihm sofort zurückgezogen: „Nur was den Hut betrifft, nur was den Hut betrifft, Frau Porges.“ (Ungar 2001: 44) Der Auftrag der Witwe, er solle den Hut verkaufen, sich also alleine in die Welt hinausbegeben, darf als eine Strafe betrachtet werden und eine Drohung (Bucher 2004: 190).

Gleich danach kommt als eine weitere Katastrophe das Heiligenbild zu Fall, das er von seiner Mutter geerbt hatte. Die Askese, zu der Polzer von seiner frommen Mutter erzogen wurde, passt gut in das Bild der unterdrückten Libido, die für ihn typisch ist. Dass es sich in erster Linie um die Erinnerung an die fromme, enthaltsame Mutter handelt, bestätigt auch Polzers Überlegung, es gehe ihm um das Bild, nicht um den Heiligen an sich (Ungar 2001: 35). Um sich in den Momenten der Furcht von der Richtigkeit seines asketischen, vorsichtigen Vorgehens zu überzeugen, pflegt er das Bild zu berühren. Als er – kurz nach einem Konflikt mit Porges – das Bild berühren will, fällt es zu Boden und Polzer ist in seiner Starre nicht imstande, das Bild zu halten. Seine Abwehr versagt und wird zum Tor für das Chaos. Anstatt sich in seinem Vorgehen zu bestärken, muss er es als den Grund der Katastrophe erkennen.

Dies zeigt sich in Polzers eigener Reaktion. Nach dem (Zer)Fall seiner Abwehr flieht er, scheinbar unerklärlich, zum Teil entblößt und verschwitzt, vor die Tür seiner Haushälterin. Nicht weniger überraschend sind dann auch seine ersten Worte: „Bleiben Sie, Frau Porges. Bleiben Sie. Ich wollte Sie nur um Verzeihung bitten, sonst

31 Eine Frau beobachtet ihn gar mit einem Lorgnon.

32 Der Aufschrei erinnert auf den Ausruf eines Patienten, von dem Harry Guntrip berichtet: „I am a non-person. I am a good scientist but I can’t make any relationships with other people.“ (Guntrip 1971: 151f.)

nichts. Bleiben Sie, mein Anzug ist nicht entsprechend, Frau Porges.“ (Ungar 2001: 47) Besonders aussagekräftig ist dabei der Moment, an dem Polzer die Türklinke hält, sich im Gespräch auf formale Bekräftigungen der Nicht-Aggression beschränkend,³³ während die Witwe an der Tür zieht, da sie zu ihm will. So wie er vorhin das Bild halten wollte, versucht er nun die Tür zu halten. Aber auch das gelingt nicht. Wollte Polzer nach dem symbolreichen Fall des Bildes in der Praxis eine Bekräftigung für sein Vorgehen suchen? Dann ging er leer aus, ja er hat das Chaos sogar herbeigerufen, denn Porges vermag es, seinen Widerstand zu überwinden und die Tür zu öffnen. Polzer hat ihr nichts Anderes entgegenzusetzen. Er wird von ihr ins Bett gezogen. Doch sogar in dem Moment, in dem er mit ihr im Bett liegt, denkt er nur daran, sie könnte ihm kündigen. Später, nachdem ihm seine tiefe Unruhe den Beischlaf unmöglich macht, überlegt er, ob die Witwe „ihn dazu auffordern würde, ihr Zimmer zu verlassen, wenn er nicht selbst sogleich aufstünde, um in sein Bett zurückzugehen“ (Ungar 2001: 48). Alle seine Gedanken klammern sich also an die Wohnung und daran, aus ihr – und entsprechend aus der Beziehung – nicht verwiesen zu werden.³⁴ Er hängt nach wie vor an sich selbst und zieht jede Erniedrigung der Nichtexistenz vor. Hierin unterscheidet er sich von dem zweiten Protagonisten, Karl Fanta.

4. DER SELBSTHASS DES KARL FANTA

Wird einem Menschen der Weg zur Liebe versperrt, muss er nach anderen Wegen suchen, menschliche Beziehungen herzustellen. Die Möglichkeit, die sich hier geradezu anbietet, ist der Hass (Fairbairn 1951: 26). Wo Liebe Nähe bringt, schafft der Hass Distanz. Distanz ist dabei das, was Polzer sehnsüchtig wünscht, nachdem die Witwe beginnt, ihn regelmäßig zu missbrauchen.³⁵ In einer auffälligen Parallele zu seiner Kindheit, als er zu Karl Fanta zu fliehen pflegte,³⁶ besucht er seinen Freund auch jetzt. Dessen plötzliches Auftauchen – der Leser mag glauben, die Freundschaft sei längst abgebrochen worden – bezeichnet Sudhoff als einen Erzählbruch und fügt hinzu, Polzer folgt dem Wunsch nach ‚Ordnung‘ – und nicht Liebe –, wenn er ihn besuchen geht (Sudhoff 1990: 561).³⁷ Dem entspricht auch der Zustand des Freundes. Die Impotenz, die nun Polzers Beziehung endgültig beherrscht, bekommt in Karl Fanta ihre physische Form,³⁸ denn der einst attraktive Mann wurde zusammen mit seinen Beinen von einer ihn zerfressenden Krankheit auch um sein Geschlechtsorgan gebracht. Fanta ist zwar „kein Mann mehr“, wie er selbst immer wieder bitter erklärt,

33 Er fügt – an ihren früheren Auftrag anknüpfend – auch demütig hinzu: „Bloß wegen morgen, wegen des Hutes wollte ich sagen, daß ich hingehen kann, wenn Sie es wünschen.“ (Ungar 2001: 47)

34 Polzers Erfahrung mit der Beziehung ähnelt in seiner schizoiden Natur der Erfahrung Marengos aus der Erzählung von Ernst Weiß. Auch Polzer muss sein asketisches Leben aufgeben, um mit einem anderen Menschen zusammenzukommen, und diese Verbindung wird von ihm als bedrohlich empfunden. Der Unterschied besteht in der Tiefe der geschilderten Angst, die in Polzers Fall an eine psychotische Attacke denken lässt.

35 Sudhoff merkt an, „die Erniedrigung des Helden im Verhältnis zur Witwe kann [an diesem Punkt] kaum noch weitergetrieben werden“ (Sudhoff 1990: 561).

36 Bereits hier sieht man aber den Keim des Misstrauens, denn Polzer wagt es schon als Junge nicht, „Karl Fanta sein Herz aus[zu]schütten“ (Ungar 2001: 21).

37 Auch andere Interpreten merken die überraschende Wendung (etwa Lahl 2014: 202).

38 Sudhoff sowie auch Fiala-Fürst bezeichnen Karl nicht umsonst als Polzers „Spiegel- und Gegen-Bild“ (Sudhoff 1990: 562; Fiala-Fürst 1996: 152).

gleichzeitig ist er aber gegen jede sexuelle Beziehung immun. Fanta wird weiter nicht nur von seinem stummelhaften Leib ‚geschützt‘, sondern auch von der Barriere, die aus Hass und Misstrauen besteht und gegen die Welt gerichtet ist. Von seinen eigentlichen Gefühlen erfährt man wenig (Lahl 2014: 203), denn seine ganze Energie ist auf das Ziel gerichtet, Distanz zwischen sich und der Welt zu schaffen – auch dem Leser gegenüber.

Fantas Impotenz und die Gefangenschaft, in der er lebt, sind zwar noch deutlicher als im Falle Polzers, entscheidend unterschiedlich ist jedoch die Einstellung, die er seinem Zustand entgegenbringt. Mit dem passiven Polzer verglichen geht er einen Schritt weiter, nutzt seine Energie und schöpft aus ihr den Hass. Seine Gefangenschaft zu ändern, vermag er zwar nicht, weiß aber doch besser in ihr zu funktionieren als der Protagonist, der von der fortschreitenden Versklavung überwältigt wird. Die Parallelen zu Polzer kann man aber noch weiter ziehen, wenn man die Beziehung der beiden zu ihren Partnerinnen betrachtet.

Obwohl das in dem Moment, als Karl und seine Frau Dora auf die Szene treten, kaum noch zu merken ist, steht Dora der Witwe Porges recht nahe – zumindest deren Version vom Anfang, als Porges, „bleich und mager“ (Ungar 2001: 25), Polzer noch „mit Fürsorge [umgab]“ (Ungar 2001: 26). Das Einzige, was sie von ihrem Mann verlangt – ein bisschen Liebe oder Anerkennung –, gleicht auch dem alleinigen Wunsch, den Porges anfangs an Polzer richtet (Ungar 2001: 29). Durch die Einführung des Ehepaars Fanta kommt es also zu einem Neubeginn³⁹ – doch diesmal mit einer anderen Strategie. Während Polzer dem Druck seiner ‚Partnerin‘ immer wieder nachgibt, bis seine Versklavung vollkommen ist, bleibt Fanta von vornherein verbissen in der Defensive, die keine Annäherung ermöglicht.⁴⁰ Sein Menschenbild entspricht so dem Wesen der Klara Porges, für die er sich vom ersten Moment an lebhaft interessiert und mit der er später tatsächlich ein beidseitig befriedigendes Geschäft abschließt, durch welches sie sich gegenseitig in ihrem Hang zur Perversität zu bekräftigen scheinen. Diese Symmetrie ihres Verhältnisses spiegelt sich auch in ihrem Verhalten zu Dora, als Porges sie genau dazu zu bringen versucht, wessen sie Karl bezichtigt: zum Ehebruch an einem Gatten, der doch „kein Mann mehr“ ist.⁴¹

Fantas Verhalten trägt so alle Merkmale einer Abwehrreaktion auf Porges und auf die Zerstörung, die Polzer in seiner Beziehung zu ihr erlebt. Was Fanta fürchtet und wovor er sich durch die unüberwindliche Distanz zu wehren sucht, das alles wird von der Witwe bestätigt. Die Überlegung, dass er in der Tat nur eine weitere Teil-Persönlichkeit ist, erklärt dann die seltsame und kaum verständliche Beziehung der zwei Männer.⁴² Fanta greift Polzer zwar wiederholt an und lacht ihn aus, doch gleichzeitig bleibt Polzer seltsamerweise der einzige, dem er vertraut – als könne er ohne ihn nicht überleben. Diese These belegen Bruchstücke von Polzers Traumata,

39 Auch Sudhoff macht auf den Parallelismus der beiden Protagonisten aufmerksam (Sudhoff 1990: 563).

40 Bucher beschreibt das Verhältnis im Hause Fanta als eine Wiederholung der sadomasochistischen Beziehung zwischen Polzer und Porges, „wenn auch mit anderen Vorzeichen. Diesmal ist es die Frau, die sich immer tiefer in eine masochistische Abhängigkeit von ihrem Gatten verstrickt“ (Bucher 2004: 200).

41 Diese Worte werden von Karl selbst (etwa Ungar 2001: 57, 79) sowie von Porges (Ungar 2001: 83) verwendet.

42 Auch Bucher fragt sich, „worauf diese Freundschaft basiert“ (Bucher 2004: 204).

die man in Fantas perverser sexueller Gier beobachten kann, in der die Libido nicht direkt, sondern durch aggressive Handlungen ausgedrückt wird. So demütigt er seine Frau durch ständige sexuell konnotierte Anforderungen, die sich u. a. – man denke an Polzers Vater – in dem Wunsch äußern, ihre Brüste zu betasten.⁴³ Diese Konstellation ähnelt der von Fairbairn beschriebenen Beziehung zwischen dem libidinösen und dem antilibidinösen Ich (damals von ihm noch *internal sabotuer* genannt). Die Aggression des letzteren abgespaltenen Ich wird gegen das erstere gerichtet in einem Akt, in dem die Aggression befriedigt und die Libido unterdrückt wird, sodass eine scheinbare Ordnung eintreten kann (Fairbairn 1952: 115). Man wird durch seine eigene Aggression impotent – und erfreut sich einer Sicherheit, die jedoch teuer erkaufte wird, denn was bleibt, ist Hass. Hass als Grundlage von Fantas Wesen äußert sich nicht weniger in seiner Einstellung gegen sich selbst, etwa wenn er behauptet, er habe vor, „aus purer Bosheit am Leben [zu] bleiben“ (Ungar 2001: 57), oder sich als „ein Fass mit Jauche“ bezeichnet, das zwar daliege und stinke, aber noch nicht zu sterben vorhabe (Ungar 2001: 106).⁴⁴ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Anmerkung von Fanny Cloutier (2004: 83), Karl Fanta „sieht sich schon als Toten“. Denn obwohl Fanta wiederholt schwört, noch nicht zu sterben, ist er im gewissen Sinne tatsächlich tot: Er ist keiner aufrichtigen Liebe mehr fähig. Er hat sich selbst zu einer einzigen Abwehrreaktion gemacht und ist – ähnlich wie Polzer – „kein Mann mehr“, ja vielmehr ‚kein Mensch mehr‘, sondern nur mehr ein ‚Stummel‘. Seine Aggression trifft die Welt nie offen und führt nie zu einem direkten Konflikt. Der einzige, gegen den sich Fantas Zorn direkt richtet, bleibt Polzer – ein Teil seiner selbst.

So gesehen kann man das Auftauchen des Karl Fanta als den ersten Moment bezeichnen, an dem eine Aggression des Subjekts in der Handlung auftaucht, und zwar als Ersatz für die als zerstörerisch auftretende Liebe. Die Selbstverstümmelung, die gleichermaßen die Libido wie den Körper trifft,⁴⁵ symbolisiert den Rückzug aus der versklavenden Welt, den letzten Trotz. Der Fanta, den Polzer herbeiruft, ist dementsprechend nur eine traurige Karikatur des Ideals, mit dem Polzer aufgewachsen ist. Der anmutige bürgerliche Sohn, der Polzer einmal beschützt hatte, hat sich als ein Trugbild erwiesen. Nur seine Unnahbarkeit ist ihm geblieben.

5. SONNTAG ODER DIE PSYCHOSE

Ein Motiv ist bisher unerwähnt geblieben: Polzer fürchtet sich im Laufe der Erzählung immer wieder vor der Nacht, die er mit unbekannter Gefahr, ja mit Mord assoziiert:

„Etwas bereitet sich vor,“ dachte Polzer. Im Dunkel stand etwas und wartete. All das mußte enden. In der Ecke war etwas und wartete. Vielleicht ein Mörder mit

43 Eingehender beschäftigt sich mit der symbolischen Rolle der Brüste in Ungars Werk *Schneider* (2022: 166f.).

44 Fairbairn fasst dies zusammen wie folgt: „[S]ince the joy of loving seems hopelessly barred to him, he may as well deliver himself over to the joy of hating and obtain what satisfaction he can out of that.“ (Fairbairn 1952: 26)

45 Im Unterschied zu Polzer kümmert sich Fanta nicht im Geringsten um das Schicksal seines abgetrennten Armes, während Polzers Angst nach Karls Operation vornehmlich dem Arm gilt (100). In Polzer ist die im Mitleid mitschwingende Libido noch nicht tot, Fantas Existenz besteht aber in ihrer Unterdrückung.

einem Beil. Man kann das Haus nicht kennen, in dem man wohnt. Polzer lauschte. Rauschte es nicht? Er hörte Frau Porges nicht atmen. Was war mit Frau Porges? Warum atmete Frau Porges nicht! Es war so still. Was lauerte? Etwas bereitete sich vor. (Ungar 2001: 74)

Polzers Angst hat ihre Quelle offenbar im Unerkannten, im Verdrängten. Die seltsam anmutende Erklärung, man könne das Haus nicht kennen, in dem man wohne, bietet eine Parallele zur Psyche des Protagonisten. Polzer kennt sich nicht. In seiner Konzentration auf die Aufrechterhaltung des Status quo ist die Verdrängung sein Mittel der Wahl. Auch Karl richtet seinen Hass lieber gegen seine eigenen Bedürfnisse, um einem Konflikt vorzubeugen. Die Aggression gegen die feindliche Welt kann so aber nicht vollends erschöpft werden. Der Mörder in der Dunkelheit trachtet nicht nach Polzers Leben, sondern nach dem Leben der ihn vergewaltigenden Witwe. Um ihr Leben fürchtet Polzer. Wird Porges als die Vertreterin der Beziehung zur Welt betrachtet, ist Polzers Angst berechtigt. Ohne Beziehungen kann ein Mensch nicht überleben. Mit dem Knarren in der Dunkelheit des Unbewussten konfrontiert, stellt sich Polzer schlafend (Ungar 2001: 46). Sein Sich-tot-Stellen gewinnt so eine weitere Bedeutung: Er kann auf diese Weise seine eigene Aggression umgehen und so keinen Konflikt riskieren, der – so glaubt er – zur Kappung der Beziehung zur Welt führen und ihn im Vakuum zurücklassen würde.

Die Rolle der Verdrängung in Polzers Verhalten wird von Lehnen an dem Traum von dem nicht wegzurollenden Stein demonstriert (Lehnen 1990: 116f.). Doch je hoffnungsloser seine Lage wird, desto deutlicher tritt das Verdrängte aus dem Schatten. Sonntag war der Tag, an dem Polzer seine Spaziergänge zu machen pflegte, die ihm zum Symbol der sicheren Ordnung und zum Höhepunkt der Woche wurden.⁴⁶ Diese Ordnung wurde zerstört und kehrt nun in der Figur des gleichnamigen Pflegers zurück, nachdem auch Fantas nach innen gewandte Aggression den Zustand nicht verbessern konnte. Wie Lehnen anmerkt, gibt es zwischen Polzer und Sonntag klare Gemeinsamkeiten, vor allem in Bezug auf ihren Hang zur Wiederholung und zur Wahrung der bestehenden Ordnung: „Was jedoch bei dem einen zwanghaft geschieht, praktiziert der andere programmatisch“ (Lehnen 1990: 109). Sonntags mit Schuld durchwobene Religionsbesessenheit erinnert an die düsteren Kirchengänge, die Polzer als die einzige Erinnerung an seine Mutter behielt, während die Perversion des Pflegers⁴⁷ ihn als Nachfolger von Polzers Vater erscheinen lässt. Die traumatisierende Vergangenheit, an die sich Polzer nicht zu erinnern vorzieht (Lehnen. 1990: 117), holt ihn nun doch ein.

Dass ähnliche Spiegelungen auch zwischen Karl und Polzer vorkommen, wurde bereits besprochen. Gleichzeitig ist es Karl, der den Pfleger bestellt, um die letzte Verbindung zur Welt zu kappen: Den Bedarf der Zuneigung und der Pflege. Sonntag

46 Diese Verbindung scheint dem Wesen des Pflegers besser zu entsprechen als die Verbindung mit dem an jenem Sonntagsausflug hereinbrechenden Chaos, die Sudhoff (1990: 577) spannt.

47 Vgl. etwa die Art, wie er Fantas ohnmächtiger Frau Dora – Fanta und Polzers Vater ähnlich – an die Brüste greift (Ungar 2001: 101) oder sie in seinen Konventikeln durch Bespuken und Beschimpfen erniedrigt (Ungar 2001: 130). Ins vorgestellte Bild passt auch die Anmerkung Sudhoffs (1990: 582), dass Sonntags Schritte Polzer an den Vater erinnern. Später stellt Sudhoff (1990: 596) sogar fest: „Die Erinnerung an den aggressiv-übermächtigen Vater mischt sich [Polzer] mit dem Bild des dämonischen Pflegers.“

ermöglicht Fanta, sich von der Welt noch weiter zu trennen – nicht von ungefähr kommt Fanta kurz nach seiner Ankunft um einen Arm –, und sogar die anmutige Partnerin gegen die korpulente Witwe auszutauschen, die ihn mit keiner echten Beziehung bedroht.

Ein Blick auf Sonntags Gedankengänge hilft, seine Position in den Figurenkonstellationen zu verstehen. Wirkt der Pfleger anfangs wie ein einfacher Grobian, entfaltet er doch später seine makabre Theologie, deren Kern auf der Wiederholung von Sünden beruht. Für Polzer war die ständige Wiederholung desselben – die sich auch in seinen Repliken spiegelt – ein Mittel, den Schein der Sicherheit und Regelmäßigkeit zu wahren und sich das Verdrängte vom Leib zu halten. Doch in seiner Angst vor Neuem wurde Polzer sein eigener Gefangener, der sich gegen die Welt nie zu Wehr zu setzen wusste. Sonntag stellt dieses ausweichende Verhalten auf den Kopf, indem er die Kontrolle übernimmt. Aus der Schwäche wird Stärke, da sie mit Absicht ausgeübt wird: Sonntag fürchtet die Vergangenheit nicht mehr, er beschwört sie herauf, indem er sie wiederholt. So ‚büßt‘ er die sexuellen Ausschweifungen seiner Jugend, indem er sich vor den beiden Männern freiwillig entblößt (Ungar 2001: 138), anstatt sich, wie Polzer, ständig vor dem Öffnen seiner Hose zu fürchten. So bleibt er zwar in der Vergangenheit gefangen, bekommt aber scheinbar Macht über sie und muss nicht mehr fliehen. Sein Handeln gewinnt den Anschein einer grandiosen Wahnvorstellung, die nun wie ein Schild gegen die Welt erhoben wird – im letzten Versuch ums Überleben. So ist auch die von Sudhoff vermerkte Verbindung zwischen Sexualität und Gewalt, die in seiner Gestalt ungeschminkt auftaucht (Sudhoff 1990: 585), ein weiterer Schritt in der Entwicklung, die unter die drei Protagonisten aufgeteilt ist. Polzer fürchtet die Nähe, kann sich vor ihr aber nicht verteidigen. Karl kann das, doch nur um den Preis der Kastration, der Beschneidung der eigenen Libido, letztlich der Selbstzerstörung. Wenn aber Sonntag von der eigenen Sehnsucht bedroht wird, tötet er. Wenn er, verletzt, im Krankenhaus liegt und die geduldige Fürsorge der jungen Nonne⁴⁸ ihn durch ihre Nähe bedroht, will er sie – Karl Fanta ähnlich – beleidigen und die Beziehung durch seine eigene Perversion zerstören. Erst in dem das gestrichene Ende des Romans enthaltenden Fragment erfährt man, Sonntag habe diese Nonnen noch davor selbst getötet. Seine Aggression ist – im Unterschied zu Fanta – nach außen gerichtet: ohne Reue, denn die immer wieder proklamierte Demut ermöglicht es paradoxerweise, die schlimmste Tat zu legitimieren. Soweit das Böse ‚programmatisch‘ ausgeübt wird, birgt es keine Schande mehr. Dass eigene Bosheit für die Psyche deutlich akzeptierbarer ist als die eigene Schwäche, bespricht Guntrip ausführlich in seiner Studie, in der er auch einen Patienten zitiert, der seine Aggression gegenüber seinen Angestellten folgendermaßen zusammenfasst: „I must get angry or I’m just scared stiff of them“ (Guntrip 1969: 138). Aggression ermöglicht Existenz. Schwäche ermöglicht sie nicht. Dementsprechend tritt Sonntag viel souveräner als der verschreckte Polzer auf, obwohl beiden eine ähnliche Rolle zuteilwird – jene des Pflegers von Karl Fanta. Sonntag nimmt diese freiwillig an, Polzer hatte keine Wahl.

So verwundert es nicht, dass Sonntag Polzer zu seinem Verbündeten erklärt (Ungar 2001: 136) und sogar nicht zögert, ihn vor Fantas Angriffen zu verteidigen. In einer hitzigen Debatte über den Glauben ist es der Jude Fanta, der in seiner sarkas-

48 Vgl. dies mit der anfänglichen Fürsorge Porges' und Doras.

tischen Skepsis nun in die Ecke gedrängt wird (Ungar 2001: 136–141), was mit seiner eigenen wachsenden Angst vor dem kaltblütigen Pfleger korrespondiert. Vor diesem Hintergrund erscheint aber der Druck seltsam, den Sonntag auf Polzer ausübt, um ihn von der Geldgier zu überzeugen, die angeblich in ihm schlummert (Ungar 2001: 137, 140). Diese Suggestion erreicht ihren Höhepunkt in Sonntags Beschuldigung, Polzer habe die Uhr von Karl Fanta gestohlen. Dass die Unschuld Polzers vom Leser vorausgesetzt wird, beweisen jene Interpretationen, die hier eine verborgene, gegen Polzer gerichtete Feindschaft Sonntags zu erkennen glauben (Bucher 2004: 208). Das lässt jedoch die Frage beiseite, die Polzer selbst immer wieder stellt: Warum ist auf einmal das Geld so wichtig? Hier muss man sich auf die Rolle besinnen, die Geld schon am Anfang des Zusammenlebens mit der Witwe für Polzer spielte. Mit der Abgabe seines Gehalts fing seine Versklavung an. Sein Verzicht auf das Recht, mit eigenem Geld umzugehen, bedeutete den Verlust seiner Potenz. Soll Polzer eines Tages wieder frei werden, muss er das Geld wieder für sich erlangen – und insbesondere nun, da die Geldgier der Witwe ins Monströse wächst. Polzers Beteuern, er wisse nichts von Geld und seiner angeblichen Sehnsucht danach, wirkt wie ein weiteres Verdrängen, welches aber von Sonntag, der statt Verdrängung jedem Trieb folgen will, durchschaut wird. In seiner Allwissenheit fragt er ihn gar: „Und warum wollen Sie denn von Frau Porges erfahren, wohin sie ihr Geld hintut?“ (Ungar 2001: 140) und bestätigt so die These, dass er und Polzer nur Teile einer Psyche sind.⁴⁹ Sonst könnte er von Polzers stillen Fragen nicht wissen. Polzer wird von dem Pfleger zur Wiederergreifung der Macht angehalten – auch hier tritt der Pfleger wie eine stärkere, weil völlig schamlose Version von ihm selbst auf. Es ist nicht das einzige Mal, dass der Pfleger Polzer hilft, das Verdrängte endlich zu sehen. So verrät er ihm auch, dass die Witwe von allen Männern Geld nimmt, nicht zuletzt von dem jungen Franz Fanta, einem Ego-Ideal Polzers, dessen Schändung Polzer endlich zum Handeln bringt.⁵⁰ Er ist es auch, der die Tür eintritt, hinter der Porges mit Franz nackt steht (Ungar 2001: 142).

Betrachtet man Sonntag also als die Kraft, die das Tor zu Polzers Unbewusstem öffnet und die Inhalte unkontrollierbar ins Bewusste befördert, verwundert es nicht mehr, dass seine genaue Anleitung, wie ein Mensch zu köpfen ist, „den Helden, dem sonst kaum eine Tat zuzutrauen ist, als späteren Mörder denkbar [macht]“ (Sudhoff 1990: 587). Sudhoffs Überlegungen, Sonntags Worte muteten schizophren an (Sudhoff 1990: 586), erscheinen als eine Verharmlosung. Sonntag ‚ist‘ die Schizophrenie.⁵¹

Ihren Höhepunkt erreicht das Dreieck der männlichen Protagonisten in der Schlusszene. Fanta, mit Polzer allein, versucht den Status Quo zu erhalten. Die Witwe ist in diesem Moment bereits tot, die Beziehung zur sadistischen Welt wurde gekappt und er fühlt sein Ende nahen. So bittet er Polzer an, zu fliehen (Ungar 2001: 153), gleichzeitig kann er aber ebendies nicht zulassen. Würde Polzer seine Vergangenheit überwinden können, sich ihr erneut stellen (Ungar 2001: 154), würde

49 Siehe auch die Frage Doras: „Wie konnten Sie das zulassen?“ (Ungar 2001: 102), nachdem sie in ihrer Ohnmacht von dem Pfleger betastet wird. Dass Polzer keiner Tat fähig ist, weiß sie mittlerweile genau, scheint aber die Verbindung zwischen den beiden zu erkennen.

50 Davon zeugen auch die Worte Fantas, Polzer brauche einen „Franz den Zweiten“ (Ungar 2001: 113).

51 Schneider (2022: 155f.) beschreibt Sonntag als den Stellvertreter, durch den Polzers Gewaltphantasien ausagiert werden können.

er zwar Sonntag, der wieder als eine Verkörperung von Polzers stillen Wünschen erscheint und auf dem Boden betet,⁵² nicht mehr brauchen, gleichzeitig würde ihm aber auch Fanta unnötig. Für Fanta gibt es keinen Ausweg mehr. Seine Abwehr war nicht effektiv genug und führte sein eigenes Ende herbei. Dass er in diesem Moment machtlos an den Stuhl geschnallt ist, verdeutlicht diese Ausweglosigkeit. Als dann Sonntag die Kontrolle übernimmt, ihn unterbricht und Befehle erteilt, verliert Karl das Bewusstsein. Damit endet der Roman.

6. HOFFNUNGSVOLL OFFENES ENDE

Was bleibt, ist eine Leere. Porges, die Sonntag schon länger gefürchtet hatte,⁵³ ist tot, die Gefahr der versklavenden Welt ist weg, „jede äußere Bedrohung abgewendet“ (Lehnen 1990: 118). Karl Fantas antilibidinöse Abwehr ist nicht mehr nötig. Der Zerfall der Wohnung, in der alle Figuren als Gefangene lebten (Sudhoff 1990: 587), ohne je eines friedlichen Zusammenlebens fähig zu sein, ist vollendet. Polzers letzte Worte: „Ich gehe fort“, werden von ihm gleichgültig ausgesprochen. Ist die eingetretene Leere positiv oder negativ zu werten? Ist Sonntags mörderischer Wahnsinn nur ein ins Extreme gezogenes Symbol der Selbstbehauptung gegen die Welt bzw. gegen die eigenen Ängste? Die Zusammenfassung der Lage, die der Pfleger im Fragment bietet – Polzer ist freigesprochen worden, die anderen Figuren (Karl, Dora, gar Kamilla) haben ihn ‚verteidigt‘ – legt dies nahe. Sonntag ist nicht mehr nötig und verschwindet. Die Forschung neigt zwar eindeutig dazu, das Ende als ausweglos (Lehnen 1990: 119), radikal negativ (Fiala-Fürst 1996: 152), den Roman als pessimistisch (Sudhoff 1990: 602) und die Figuren als in ihrer Zwanghaftigkeit gefangen (Bucher 2004: 217) zu betrachten, doch gleichzeitig wird immer die Offenheit des Endes hervorgehoben.⁵⁴ Das vom Autor selbst gestrichene (und in der Erstaussgabe nicht vorhandene) Schlusskapitel, in welchem Sonntag seine Schuld bekennt, sich jedoch mehr denn als eine Person als ein Prinzip ausgibt, beschränkt diese Offenheit, gleichzeitig macht es den Schluss versöhnlicher (zumindest für Polzer), und geht so in der Richtung von Ungars zweitem Romans, *Die Klasse*.

7. HERMANN UNGAR UND DAS PHANTASIEREN

Der vorliegende Beitrag versucht zu demonstrieren, dass die oft genug bemerkte Verwandtschaft der drei männlichen Hauptfiguren – Franz Polzer, Karl Fanta, Sonntag – als ein Weg eines schwachen Selbst verstanden werden kann, mit einer Welt zurechtzukommen, die als grausam und rücksichtslos wahrgenommen wird. Diese Wahrnehmung entstammt der brutalen Vorgeschichte des ersten Protagonisten, die ihn „in einem ewigen Kreislauf von Wiederholungen“ (Lehnen 1990: 75; dazu auch Bucher 2004: 217) immer wieder einholt. Ihre symbolische Darstellung verleiht dem

52 Man vergleiche auch die Parallelität einiger Paragraphenanfänge in kurzer Abfolge. Zuerst heißt es: „Polzer hatte sich erhoben“ und „Polzer stand vor Karl“ (Ungar 2001: 152), später dann „Der Pfleger hatte sich erhoben“ und „Sonntag näherte sich Karls Stuhl“ (Ungar 2001: 153).

53 So hält sie Polzer etwa den Mund zu, während sie ihn vergewaltigt, „daß er nicht schreie und daß der Pfleger ihn nicht höre“ (Ungar 2001: 118).

54 Dazu Gauss (1991: 88): „[N]ie kann es sich der Leser im Eindeutigen, Gesicherten bequem machen“.

Roman dann seinen traumhaften Charakter, den Sudhoff (1990: 596) als eine Auflösung der „Grenze zwischen Realität und Imagination“ beschreibt.

Die Brutalität der geschilderten Qualen, welche die Figuren, insbesondere Franz Polzer, durchmachen, und die Monstrosität der dargestellten Welt, kontrastieren radikal mit der neutralen Erzählweise. Die Sicht des Erzählers beschränkt sich die meiste Zeit auf die Innenwelt Polzers, seine Kommentare zeichnen sich jedoch durch eine Kälte aus, die an einen „Arzt im weißen Klinikermantel“ denken lässt, der neben seinen Figuren „sehr aufmerksam, sachlich distanziert, letzten Endes aber unerschütterter und nicht mit dem Herzen dabei“ (Krell 1922: 106) steht. Diese Position des Autors, ins Geschehen mit einbezogen zu werden, wurde unterschiedlich gedeutet. So sieht Sudhoff (1990: 543) in ihr einen Ausfall „gegen eine Ästhetik verlogener Sentimente“, der keineswegs von Mitleidslosigkeit zeugt. Otto Flake hingegen glaubt hinter der teilnahmslosen Fassade des Erzählers einen krampfhaften Versuch des Autors zu erkennen, sich von seinen eigenen Zwangsvorstellungen zu distanzieren (Flake 1923: 512).⁵⁵ Ungars Faszination für das Abartige, das Erniedrigende ist dokumentiert – so schreibt er etwa einem Freund, die Kunst in Rom und Florenz habe ihn an Hämorrhoiden, fliegenbesessene Geschwüre, Wanzen und Hühneraugen denken lassen und wie erniedrigend es für die Kunst sei, die Welt rein und keusch zu schildern (Ungar 2002: 288).⁵⁶ Das Bedürfnis, immer wieder auf das Abartigste hinzuweisen und es zu verbalisieren, steht sehr im Geiste des von Sass bei schizoiden Persönlichkeiten als „counter-etiquette“ benannten Phänomens, das in dem Versuch besteht, sich von der als unecht und unrein empfundenen Welt und den Fesseln ihrer Erwartungen zu befreien (Sass 1992: 110). Die Nähe zu der auf das Schockieren ausgerichteten Bosheit des Karl Fanta liegt auf der Hand. Auch Sudhoff (1990: 287) vertritt die Meinung, Ungar sei mehr Patient als Arzt, und ihn von seinen Figuren scharf zu trennen und sein Werk als soziale Kritik zu verstehen, sei ein Tradition gewordenen Irrtum. Wie schon angedeutet, geht aus Ungars Tagebüchern hervor, dass er in ständiger Angst um seine schöpferischen Kräfte lebte, die er höher als sein Leben schätzte (Lehnen 1990: 24). Er achtete streng darauf, seine schriftstellerische Tätigkeit der Welt nicht preiszugeben, sondern hielt sie nach Möglichkeit geheim. So schützte er sich nicht nur vor Kritik, sondern vor jeder Art der Anmaßung, durch welche ihn die Welt – und sei es in der Form des Lobes – versklaven möchte (Lehnen 1990: 27).⁵⁷ Hier ist es wieder Franz Polzer, der zu sprechen scheint.⁵⁸ Ungar selbst überlegt in einem Textentwurf, welche Beziehung zwischen ihm und seinen Figuren besteht, als er fragt: „Gebe ich mir nicht viele Namen und viele Schicksale? Menschen spalten sich von mir los, sind sie erfunden?“ (Ungar 2002: 265)

55 Dass das Geschehen „so ungeheuerlich und auch unwahrscheinlich“ ist, dass auch auf der Seite des Lesers Distanz entsteht, erörtert Bucher (2004: 199) selbst später noch einmal.

56 Elisabeth Bergauer schließt aus dieser Äußerung, dass „Haemorrhoiden und Geschwüre für Ungar nichts Radikales oder Extremes waren, sondern alltägliche Krankheiten“ (Bergauer 2011: 14). Auch hier könnte man aber Otto Flakes Rezension zitieren, in der er schreibt, die Konzentration auf Extreme „verrät eher Abhängigkeit als Unabhängigkeit“ des Autors (zit. nach Bucher 2004: 174).

57 Lehnen weist hier auf eine Parallele mit der Erzählung *Der Kalif* hin: Die Wonne des Gefühls, von anderen unerkannt – und vor der Welt geschützt – zu bleiben. Dass der Schriftsteller sein Leben lang unter häufigen Nervenüberreizungen litt, beschreibt Pátková (1966: 96) in ihrer Ungar-Biografie.

58 Diese Skizze entspricht der Zusammenfassung Krojankers, der Ungar zwischen „einer rebellischen Auflehnung gegen jede Konvention und einem widerwilligen Beherrschtsein von ihr“ sah (zit. nach Serke 1987: 233).

Diese abschließende Passage sollte keineswegs als ein Versuch verstanden werden, das Werk zur Grundlage für Schlüsse über das Leben seines – im imaginären Lehnstuhl sitzenden – Autors zu machen,⁵⁹ sondern vielmehr als ein Hinweis darauf, dass die Problematik der unsicheren Identität Hermann Ungar tief und nachhaltig beschäftigte und dies in keiner Interpretation seines Werkes unberücksichtigt bleiben sollte. Man darf also zuletzt den Worten Stefan Zweigs (1923: 1054) recht geben, „[d]iese scheinbar seelenloseste, ja wenn man so sagen darf, antiseelische Darstellung ist nichts als der Ausdruck einer gequälten, vor ihren eigenen Visionen flüchtenden Seele, die die unsere gerade in ihren geheimsten, in ihren wehleidigsten Verstecken urmächtig ergreift.“

LITERATUR

- Bucher, André (2004): *Repräsentation als Performanz: Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne*. München: Fink.
- Bergauer, Elisabeth (2011): *Sexualität in ausgewählten Werken von Hermann Ungar und Ludwig Winder*. Diplomarbeit. Universität Wien.
- Cloutier, Fanny (2004): *Gewalt im Werk Hermann Ungars*. Diplomarbeit. Université de Montréal.
- Fairbairn, Ronald (1952): *Psychoanalytic Studies of the Personality*. New York: Routledge.
- Fiala-Fürst, Ingeborg (1996): *Der Beitrag der Prager deutschen Literatur zum deutschen literarischen Expressionismus: relevante Topoi ausgewählter Werke*. St. Ingbert: Röhrig.
- Flake, Otto (1923): Bücher. – In: *Die Weltbühne* 19/18 (03. 05.), 508–512.
- Gauss, Karl-Markus (1991): *Die Vernichtung Mitteleuropas: Essays*. Klagenfurt: Wieser.
- Guntrip, Harry (1969): *Schizoid Phenomena, Object Relations and the Self*. London: Karnac.
- Guntrip, Harry (1971): *Psychoanalytic Theory, Therapy, and The Self*. United States: Basic Books.
- Klein, Ralph/Masterson, James (1995): *Disorders of the Self: New Therapeutic Horizons: The Masterson Approach*. New York: Brunner/Mazel.
- Krell, Max (1922): Neue deutsche Romane und Novellen. – In: *Die Neue Bücherschau* 4/2, 100–112.
- Krojanker, Gustav (1929): Hermann Ungar zum Gedächtnis. – In: *Jüdische Rundschau* 34/99 (17. 12.), 671f.
- Lahl, Kristina (2014): *Das Individuum im transkulturellen Raum: Identitätsentwürfe in der deutschsprachigen Literatur Böhmens und Mährens 1918–1938*. Bielefeld: transcript.
- Laing, Ronald David (1969): *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*. London: Penguin.
- Lehnen, Carina (1990): *Krüppel, Mörder und Psychopathen: Hermann Ungars Roman „Die Verstümmelten“*. Paderborn: Igel.
- Lichtenstein, Heinz (1971): *The Dilemma of Human Identity*. New York: J. Aronson.
- Madison, Greg (2000): Existential, not Pathological. Proposing a ‚normal‘ schizoid state. – In: *Journal of Existential Analysis* 11/2, 124–138.
- Manfield, Philip (1992): *Split Self/split Object: Understanding and Treating Borderline, Narcissistic, and Schizoid Disorders*. New York: Aronson.
- Pátková, Eva (1966): Hermann Ungar (1893–1929). Skizze einer Biographie. – In: *Acta Universitatis Carolinae – Philologica Germanistica Pragensia* IV, 84–101.

59 In diesem Sinne steht der Beitrag in der Tradition des ‚Kooperationsmodells‘ der psychoanalytischen Werkanalyse (Pfohlmann 2003: 93).

- Pfohlmann, Oliver (2003): „Eine finster drohende und lockende Nachbarmacht“? Untersuchungen zu Psychoanalytischen Literaturdeutungen am Beispiel von Robert Musil. Paderborn: Fink.
- Riemann, Fritz (1975): *Die schizoide Gesellschaft*. Klagenfurt: Kaiser.
- Sass, Louis (1992): *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought*. New York: Basic Books.
- Saudek, Robert (1923). Die Verstümmelten. – In: *Prager Presse* 3/18 (20. 01.), Abend-Ausgabe, 3.
- Seinfeld, Jeffrey (1991): *The Empty Core: An Object Relations Approach to Psychotherapy of the Schizoid Personality*. New York: Aronson.
- Serke, Jürgen (1987): *Böhmische Dörfer: Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft*. Hamburg: Zsolnay.
- Schäfer, Frank (2001): Subkutaner Sex. Stefan Zweig fand ihn widerlich, Thomas Mann bewunderte ihn. Über Hermann Ungars Roman „Die Verstümmelten“. – In: *Jungle World* 49. URL: < <https://jungle.world/artikel/2001/38/subkutaner-sex> > [18. 04. 2023].
- Schneider, Thomas (2022): Verführungen. – In: Heimböckel, Dieter/Höhne, Steffen/Weinberg, Manfred (Hgg.), *Interkulturalität, Übersetzung, Literatur: Das Beispiel der Prager Moderne. Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 151–186.
- Sokel, Walter (1970): *Der Literarische Expressionismus; Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*. München, Wien: Georg Müller.
- Sternburg, von, Judith (1994): *Gottes böse Träume. Die Romane Ludwig Winders*. Hamburg: Igel.
- Storck, Timo (2020): Eine frühe Grundlegung von Struktur und Objektbeziehung in der Psychoanalyse. – In: *Forum der Psychoanalyse* 36/3, 297–310.
- Sudhoff, Dieter (1990): *Hermann Ungar: Leben, Werk, Wirkung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Ungar, Hermann (2001): *Sämtliche Werke in drei Bänden. Werke 1: Romane*. Oldenburg: Igel.
- Ungar, Hermann (2002): *Sämtliche Werke in drei Bänden Werke 3: Gedichte, Dramen, Feuilletons, Briefe*. Oldenburg: Igel.
- Zweig, Stefan (1923): Die Verstümmelten. – In: *Die neue Rundschau* 34/11 (November), 1054f.