

*Holtyerou Lutfulla
Schwera Gerlinda
Babajanova Bagdagul
Hofer Markus*

**EINBLICKE IN DIE
ÖSTERREICHISCHE
LITERATUR**

JAHR 1945



**Holiyarov Lutfulla
Schwarz Gerlinde
Babajanova Bagdagul
Hofer Markus**

**EINBLICKE IN DIE
ÖSTERREICHISCHE
LITERATUR NACH 1945**

Ўзбекистон давлат жаҳон тиллари университети
Илмий кенгашининг 2004 йил 28 октябрь
(Баённома №3) мажлисида нашрга тавсия этилган.

Тошкент “San`at” 2004

Л.Холияров, Г.Шварц, Б.Бабажанова, Х.Маркус. Einblicke in die österreicheische Literatur nach 1945. Тошкент: "San`at", 2004 й.-152 б.

Ушбу ўқув қўлланмада Австриянинг таниқли шоир ва ёзувчиларининг ҳаёти ва ижоди ҳақида қимматли маълумотлар берилган. Асарлардан парчалар келтирилган. Австрия адабиётининг замонавий ёзувчилари тўғрисида маълумотлар ҳамда муаллифларнинг нашр этилган библиографияси берилган. Ушбу ўқув-қўлланмадан хорижий адабиёт тарихи ҳамда таҳлилий ўқиш дарсларида фойдаланиш мумкин.

Масъул муҳаррир: Ўзбекистон Республикасида хизмат кўрсатган
фан арбоби, филология фанлари доктори,
профессор А.М.Бушуӣ

Такризчилар: филология фанлари номзоди, доцент
М.С.Саттаров

филология фанлари номзоди, доцент
И.А. Огоньянц



© "San`at" nashriёти, 2004

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT UND DANKSAGUNGEN	6
EINLEITUNG	8
HERMANN BROCH ****¹	12
Kurzbiographie und Werkbesprechung	12
Leseprobe: <i>Der Tod des Vergil</i>	18
ILSE AICHINGER ***	25
Kurzbiographie	25
Werkbesprechung	28
Leseprobe: <i>Meine Sprache und ich</i>	32
HEIMITO VON DODERER **	36
Kurzbiographie und Werkbesprechung	36
Leseprobe: <i>Die Strudlhofstiege</i>	39
ELIAS CANETTI **	43
Kurzbiographie	43
Leseprobe: <i>Die Fackel im Ohr</i>	45
INGEBORG BACHMANN ***	52
Kurzbiographie	52
Werkbesprechung	55
Leseprobe <i>Malina</i>	58
ERNST JANDL ****	62
Kurzbiographie	62
Werkbesprechung	65
Leseprobe: <i>andere augen; zeichen; talk</i> und andere Gedichte	67

¹ Die ** bezeichnen den Schwierigkeitsgrad. So empfehlen die Autoren und Autorinnen Beiträge, welche mit ** versehen sind, ab dem 2. Studienjahr zu verwenden, dem entsprechend *** ab dem 3. Studienjahr und **** ab dem 4. Studienjahr. Ausschlaggebend für diese Einstufung erschienen uns sowohl die Primärtexte als auch der Metatext.

FRIEDRIKE MAYRÖCKER ****	71
Kurzbiographie	71
Werkbesprechung	74
Leseprobe: <i>Die Abschiede</i>	77
H[ANS] C[ARL] ARTMANN ****	81
Kurzbiographie	81
Werkbesprechung	84
Leseprobe: <i>Quatrain I; ROSEN BLÜHEN</i> und andere Gedichte	87
PETER HANDKE **	90
Kurzbiographie und Werkbesprechung	90
Leseprobe: <i>Nachmittag eines Schriftstellers</i>	92
GERT JONKE ****	95
Kurzbiographie	95
Werkbesprechung	96
Leseprobe: <i>Der Ferne Klang</i>	100
<i>Der Kopf des Georg Friedrich Händel</i>	100
FRANZ INNERHOFER **	104
Kurzbiographie	104
Werkbesprechung	106
Leseprobe: <i>Schöne Tage</i>	107
<i>Der Emporkömmling</i>	108
BARBARA FRISCHMUTH **	111
Kurzbiographie und Werkbesprechung	111
Leseprobe: <i>Die Ferienfamilie</i>	113
ERICH FRIED **	118
Kurzbiographie und Werkbesprechung	118
Leseprobe: <i>Bevor ich sterbe</i> und andere Gedichte	120
THOMAS BERNHARD ***	128
Kurzbiographie	128
Werkbesprechung	129
Leseprobe: <i>Alte Meister</i>	131

ELFRIEDE JELINEK ***	135
Kurzbiographie	135
Werkbesprechung	137
Leseprobe: <i>Totenauberg</i>	138
PETER TURRINI **	142
Kurzbiographie und Werkbesprechung	142
Leseprobe: <i>Die Minderleister</i>	144
BIBLIOGRAPHIE	149
Sekundärliteratur	149
Primärliteratur	149
ÜBER DIE AUTOREN	151
Lutfulla Holiyarov	151
Gerlinde Schwarz	151
Bagdagul Babajanova	151
Markus Hofer	151

СЎЗ БОШИ (VORWORT)

Ўзбекистон Республикасининг жаҳон миқёсида обрў-эътибори ортиб, унинг бошиқа мамлакатлар билан сиёсий, иқтисодий, илмий, маданий алоқалари кундан-кунга кенгайиб бораётганлиги чет тилларини ўрганишга бўлган талабни ҳам табора кучайтирмоқда.

Мазкур ўқув қўлланма республика университетлари, педагогика институтлари немис филологияси факультети ва бўлимларининг II-IV курс талабаларига мўлжалланган. Ушбу ўқув қўлланмадан Австрия адабиётига қизиқувчилар ҳам фойдаланишлари мумкин.

Қўлланмада австриялик шоир ва ёзувчиларнинг 1945 йилдан сўнгги ижоди ёритилган. Асосий эътибор ушбу шоир ва ёзувчиларнинг ҳаёти, ижодий фаолиятига қаратилган, мустақил ўрганиш учун асарларидан парчалар берилган.

Австрия халқи тарихи, унинг маданияти, санъати ва адабиёти қадимдан жаҳон маданияти, адабиёти ва санъатида ўзига хос ўрни бор.

Ушбу ўқув қўлланма Ўзбекистонда чоп этилаётган илк дебочадир. Шу сабаб қўлланмада баъзи камчиликлар бўлиши табиийдир.

Китоб қўлёмасини ўқиб чиқиб, унинг сифатини яхшилашга, ўзининг қимматли маслаҳатлари билан яқиндан ёрдам берган Сам-ДЧТИ профессори, Ўзбекистон Республикасида хизмат кўрсатган фан арбоби, ф.ф.д., А.М.Бушуйга, ЎзДЖТУ немис филологияси факультети ўқитувчилари ф.ф.н., доц. М.С.Саттаровга, ф.ф.н., доц. И.А. Огоньянцга муаллифлар чуқур миннатдорчилик билдирадилар. Бундан ташқари, руҳан ва моддий тарафдан қўллаб-қувватлаган Австриянинг Ўрта Осиё ва Кавказ орти давлатлари бўйича элчиси др. Х. Гюерга ташаккур билдирадилар.

„Einblicke in die österreichische Literatur nach 1945“ китобида жамланган барча маънавият чашмалари азиз китобхонни бефарқ қолдирмайди деган умиддамиз. Ушбу ўқув қўлланма ҳақида билдирган фикр ва мулоҳазаларни бажонидил қабул қиламиз.

Муаллифлар

Die Beiträge wurden verfasst von:

Lutfulla Holiyarov: Hermann Broch, Thomas Bernhard, Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek und Heimito von Doderer.

Gerlinde Schwarz: Ilse Aichinger, Friederike Mayröcker, Franz Innerhofer und Gert Jonke.

Bagdagul Babajanova: Erich Fried, Peter Handke, Elias Canetti, Barbara Frischmuth und Peter Turrini.

Markus Hofer: Einleitung, Ernst Jandl, H. C. Artmann.

Die Autoren und Autorinnen danken besonders Frau Heidemaria Gürer ao. und bev. Botschafterin in den Staaten Südkaukasiens (Armenien, Aserbaidshan, Georgien) und Zentralasiens (Kasachstan, Kirgisistan, Tadschikistan, Turkmenistan, Usbekistan) für ihre finanzielle Unterstützung, ohne die dieses Werk nicht möglich gewesen wäre. Weiters danken wir Herrn Hans Ulrich Stumpf für seine Hilfsbereitschaft.

EINLEITUNG:

Das vorliegende Lehrmittel soll einen Einblick in die österreichische Literaturlandschaft nach 1945 ermöglichen. Anhand von Darstellungen (Kurzbiographien, Werkbesprechungen, Textauszügen) der wichtigsten Autorinnen und Autoren, die mittlerweile zu "Fixsternen" in der deutschsprachigen Literaturgeschichte geworden sind, wird ein Überblick über die vielfältigen literarischen Strömungen bis in die späten siebziger Jahre geboten. Allgemein bestimmend für diese Periode der österreichischen Literatur war sicher eine außerordentliche Sprachskepsis und eine starke Formalisierung der Literatur. Gleichzeitig herrschte, speziell in der Avantgarde, eine lautstarke Polemik gegen das traditionelle Erzählen.

Die Situation in Österreich nach 1945 war für junge Schriftsteller nicht gerade aussichtsvoll. Namen der älteren Schriftstellergeneration wie Hermann Broch, Ödön von Horvath, Franz Kafka, Karl Kraus, Robert Musil, Joseph Roth, Arthur Schnitzler, Franz Werfel, Stefan Zweig hatte das NS-Regime systematisch auszuradieren versucht. Deren Texte waren schwer zu bekommen und so konnten die jungen Schriftsteller nicht einfach an eine Tradition anschließen. Zudem forderte die Erfahrung mit dem Nationalsozialismus eine drastische Neuorientierung in den literarischen Ausdrucksmöglichkeiten.

Nach einer siebenjährigen Zwangspause nahm die Wiener Literaturzeitschrift *Plan* 1945 ihre Arbeit wieder auf. Dieses sehr internationale und liberale, geistig Karl Kraus verpflichtete Blatt, publizierte Texte von Paul Valéry, J. P. Sartre, Albert Camus, Louis Aragon, Tristan Tzara, Paul Celan und vielen anderen. Auch österreichische Autorinnen und Autoren wie Ilse Aichinger, Friederike Mayröcker, Herbert Eisenreich, Milo Dor und Erich Fried konnten im *Plan* ihre Texte veröffentlichen. 1948 musste der *Plan*, aus finanziellen Gründen, seine Publikationstätigkeit allerdings wieder einstellen. Damit verstummte die einzig progressive, gegenrestauratorische Stimme innerhalb der österreichischen Literaturpublikationsorgane. Nach 1948/49 veröffentlichten wieder Schriftsteller wie Mirko Jelusich, Max Mell, Robert Hohlbaum, Bruno Brem und K. H. Waggerl, Autoren, die ein eindeutiges Naheverhältnis zum Nationalsozialismus hatten und nach 1945 erst einmal mit Publikationsverbot belegt waren. Doch bereits in den fünfziger Jahren kamen sie schon wieder zu Literaturpreisen.

Erst Mitte der fünfziger Jahre gab es allmählich eine stärker werdende Gegenrestaurationsbewegung. In diesem Zusammenhang sei die Wiener Literaturzeitschrift *Wort in der Zeit* (WIZ) erwähnt, die 1955 ihr erstes Heft her-

ausgab. Darin wurden Texte von Ernst Jandl, Thomas Bernhard, Friederike Mayröcker, Andreas Okopenko sowie Gerhard Rühm und H. C. Artmann veröffentlicht.

1960 verlagerte sich der Schwerpunkt der österreichischen Literaturszene nach Graz. In diesem Jahr erschien die erste Ausgabe der Grazer Literaturzeitschrift *manuskripte*. Rund um den Herausgeber Alfred Kolleritsch bildete sich eine "Avantgarde-Literatur" heraus, die bestimmt war von AutorInnen wie Peter Handke, G. F. Jonke, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Wolfgang Bauer, Gerhard Roth.

1972 wurde, nach Streitigkeiten mit dem *PEN-Club*, die *Grazer Autorenversammlung* (GAV) gegründet, deren erster Präsident H. C. Artmann war. Die GAV gab sich in literarischer Hinsicht völlig undogmatisch und versammelte so verschiedenste Gruppierungen. Darunter befanden sich die "Wiener Avantgarde" (das heißt: die Mitglieder der ehemaligen *Wiener Gruppe* und dieser nahestehende Autorinnen und Autoren z. B. Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Elfriede Gerstl), aber auch bildende Künstler der *Wiener Aktionisten* (Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus, auch Valie Export und Peter Weibl), sowie die aus Graz kommenden AutorInnen um Alfred Kolleritsch (Peter Handke, Gerhard Roth, Gunter Falk, Barbara Frischmuth, Gert Jonke, Wolfgang Bauer, ...) und darüber hinaus auch eine Reihe politisch engagierter AutorInnen und JournalistInnen wie Günter Nennung, Michael Scharang, Gustav Ernst, Heidi Pataki, ... In den folgenden Jahren wurde die *Grazer Autorenversammlung* zu einem äußerst erfolgreichen Projekt. Sie trug Entscheidendes zur Wiederbelebung der österreichischen Literatur bei, und beeinflusste unvergleichlich das Kulturleben in Österreich. Viele der Künstlerinnen und Künstler, die aus dieser Gruppierung hervorgingen, wurden international bekannt und erfolgreich.

Zur Charakteristik der österreichischen Literatur jener Zeit sind sicher drei Begriffe von zentraler Bedeutung: Sprachkritik, Sprachskepsis und Sprachreflexion. Schon die Jahrhundertwendeautoren, insbesondere Ludwig Wittgenstein und Karl Kraus, thematisierten die Sprache als Gegenstand ihrer Reflexionen. Sowohl die *Wiener Gruppe* als auch Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard beziehen sich explizit auf Wittgenstein. Während Ingeborg Bachmann versuchte, mit herkömmlichen Mitteln, das heißt symbolisch-repräsentativer Sprache, die Sprachgrenze und somit die "Grenze der Welt" (Wittgenstein) auszubalancieren, wollte die "Avantgarde-Literatur" mit experimentellen Mitteln das Funktionieren der Sprache und ihrer Zeichen offenlegen. Damit verbunden war eine äußerst skeptische Haltung gegenüber dem realistischen Erzählen, die sich bereits bei Robert Musil und R. M. Rilke fin-

det, und sich nun zusehends verschärfte. In zahlreichen Texten der *Wiener Gruppe*, Thomas Bernhards, Friederike Mayröckers, Ilse Aichingers, Peter Handkes und anderer Autorinnen und Autoren wird das kausale Erzählen mithilfe verschiedenster Verfahren dekonstruiert und aufgelöst. Der Text soll nicht mehr die Wirklichkeit irgendwie nachgestalten, sondern er erzeugt im Prozess des Schaffens seine eigene Wirklichkeit, mithin seine Künstlichkeit. "In meinen Texten ist alles künstlich", bemerkte Thomas Bernhard einmal. Die Betonung der Künstlichkeit der Kunst sollte auch garantieren, dass Kunst nicht mehr so leicht von der Politik vereinnahmt werden kann.

Erst Anfang der siebziger Jahre vollzog sich eine Trendwende. Wolfgang Bauer, Elfriede Jelinek und Franz Innerhofer publizierten ihre ersten Texte. Die Literatur sollte wieder gesellschaftlich und politisch wirksam sein. Der Künstlichkeit der Avantgarde wurde die Erfahrung, die Selbsterfahrung, entgegengesetzt. Authentizität war ein großes Schlagwort geworden. Das konkret handelnde Subjekt, die historisch begriffene Identität, fand wieder Eingang in die Textwirklichkeit. Es durfte auch wieder erzählt werden, wenn auch meist nur bruchstückhaft, in assoziativ aneinandergereihten Erinnerungsmomenten.

Noch einmal die wichtigsten literarischen Positionen dieser Zeit zusammenfassend, sei Wendelin Schmidt-Dengler aus seinen *Bruchlinien, Vorlesungen zur österreichischen Literatur* (1996) zitiert:

1. Füllung der vorgegebenen Muster durch neue Sprache. Es bleiben das Gedicht, das Drama, der Roman bestehen, nur wird bei dem Leser gerade der Anspruch nicht eingelöst, den er durch die Erwartung an diese literarische Form hat.
2. Natürlichkeit versus Künstlichkeit. Verzicht auf den Anspruch, durch Kunst eine Wirklichkeit schaffen zu wollen, die der Wirklichkeit strukturgleich wäre. Dies erfolgt systematisch.
3. Thematisierung der Sprache. Die Sprache zeigt auf sich selbst. Es sind Sätze, die ausgestellt werden, nicht die Objekte, auf welche diese Sätze verweisen.
4. Positionen der Negativität, in denen sich die Autoren einnisten. Das Volksstück, das mit einem positiven Begriff von Volk rechnete, das diesem zumindest versus der Zivilisation Ursprünglichkeit zu attestieren bereit war, wird nun zum Ausdruck der Negativität. Auch der Heimatroman wird "problematisiert", was eng mit dieser Negativierung des Naturbegriffs bei Thomas Bernhard zusammenhängt.
5. Analogisierung von Sprache und Gesellschaft. Gesellschaftskritik

kann nur durch Sprachkritik erfolgen. Auf die direkte Bezugnahme wird verzichtet. Die Kunst erscheint als der notwendige Umweg, den man zu gehen hat, um die Strukturen der Gesellschaft sichtbar zu machen.

Umgekehrt wird Sprachkritik zu Gesellschaftskritik, selbst dort, wo Sprache als Material ausgestellt wird, welches auf nichts anderes verweist als auf sich selbst. Der spielerische Umgang mit der Sprache schließt Gesellschaftskritik nicht aus, wofür Jandls *schtzngrmm* ein beredtes Beispiel sein mag.

Dieses Buch kann den Lesern als Einstieg in die vielfältige und wahrscheinlich unbekanntere Literaturlandschaft Österreichs nach 1945 dienen. Es kann Wegweiser sein, Abzweigungen und Kreuzungspunkte aufzeigen. Es kann den interessierten Lesser und Leserinnen allerdings nicht ersparen, diese Landschaft mit all ihren Höhen und Untiefen selbst zu durchqueren. Manchmal werden sie auf Altbekanntes stoßen. Sie werden Analogien zur eigenen Wirklichkeit schließen können. Oft betreten die Lesenden allerdings völlig neues Land und werden mit Phänomenen konfrontiert, die es in der eigenen Wirklichkeit (oder in der eigenen Sprache) auf den ersten Blick nicht geben mag. Das völlig Neue könnte verwirren und verunsichern, vielleicht sogar verängstigen. Viele machen wieder kehrt und verlassen das unbekanntere Terrain. Für einige jedoch mag es Anreiz sein, die "weißen Flecken" zu füllen und sich eingehender mit der österreichischen Literatur zu beschäftigen. Eine Auseinandersetzung mit der europäischen Geschichte und Geistesgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts ist dabei wohl unerlässlich, und vielleicht wird so, auf Umwegen, die eigene Literatur und Wirklichkeit mit anderen Augen neu erfahrbar gemacht.

HERMANN BROCH (1886-1951) ****

Kurzbiographie und Werkbesprechung:



Hermann Broch wurde am 1. November 1886 in Wien geboren. Obwohl er selbst lieber ein humanistisches Gymnasium besucht hätte, meldete ihn sein Vater bei einer Realschule an. Nach der Matura, die er 1904 erlangt hatte, wollte Broch eigentlich an der Universität Philosophie studieren, doch sein Vater hatte andere Pläne, er bestand auf ein Ingenieurstudium. Dieses schloss Broch 1907 ab. Danach musste er als Assistenzdirektor in die "Spinnfabrik Teesdorf" in Teesdorf bei Wien

eintreten. Diese Spinnfabrik hat Brochs Vater eigens für Hermann und seinen um drei Jahre jüngeren Bruder Fritz gekauft. 1909 heiratete Broch Franziska von Rothermann. Seine Frau Franziska war aus einer ungarischen Zuckerfabrikantenfamilie deutscher Abstammung. Trotz gemeinsamen Sohnes begannen sich die beiden allerdings schnell von einander zu entfremden. Die Ehe wurde 1923 geschieden, und Broch zog sich zunehmend von seiner Familie zurück, um sich seinen philosophischen Studien zu widmen.

Bereits 1913 begann er kleinere Beiträge über Thomas Mann, Karl Kraus und Immanuel Kant in der Innsbrucker Zeitschrift *Brenner* zu publizieren. Anfang des Ersten Weltkrieges übernahm er die Leitung eines Rot-Kreuz-Lazaretts auf dem Gelände der Spinnfabrik. In dieser Zeit entdeckte Franz Blei im Café Central Brochs kritische Begabung und nun – das ist 1917/18 – schrieb er Beiträge für Bleis Zeitschrift *Summa*. Inzwischen hatte Broch ein umfassendes autodidaktisches philosophisches Studium hinter sich. Dieses Studium lässt sich grob mit den Namen Schopenhauer, Nietzsche und Kant umreißen. Nach 1916 wurde Broch zu einem ausgesprochenen Anhänger des Neukantianismus; ihn beeinflussten insbesondere die Schriften Heinrich Rickerts. Zu den Kaffeehausfreundschaften dieser Zeit zählten Milena Jesenska und Ea von Allesch.

1925 glaubte Broch sich endlich einen seit Jahren gehegten Wunsch erfüllen zu können: nämlich die ghasste Fabrik zu verkaufen, was sich allerdings noch länger hinzog. Im selben Jahr begann er Philosophie, Mathematik und Physik an der Universität Wien zu studieren. 1927 gelang es Broch dann endgültig (noch rechtzeitig vor der Wirtschaftskrise), die Spinnfabrik zu verkau-

fen. Daraufhin widmete er sich der Arbeit an der *Schlafwandler*-Trilogie, die 1930 bis 1932 in Daniel Brodys Rhein-Verlag (Zürich) veröffentlicht wurde. In keinem anderen dichterischen Werk scheint die Folie der theoretischen Konzeption so stark durch wie in diesem Buch. In den dritten Band der Trilogie baute Broch sogar eine Kurzfassung eines seit Jahren geplanten philosophischen Buches in Form des Essays *Zerfall der Werte* ein. Die Titel der Romanteile: *1888. Pasenow oder die Romantik*, *1903. Esch oder die Anarchie*, *1918. Huguenau oder die Sachlichkeit* markieren nach Broch die Stationen eines kulturellen Zerfallsprozesses. Brochs Stil dagegen war geschult an avantgardistischen Romanciers wie Andre Gide, John Dos Passos, Alfred Döblin und vor allem James Joyce. Zum 50. Geburtstag von Joyce hielt Broch im Frühjahr 1932 die Rede *James Joyce und die Gegenwart*. Diese Rede stellte ein Bekenntnis zum Modernismus dar, gleichzeitig hob er aber Goethe mit *Wilhelm Meisters Wanderjahren* bis zu einem gewissen Grad als Vorläufer des modernen Romans heraus.

Nach Abschluss dieses Monumentalwerks folgten eine Reihe kleinerer Arbeiten: Vorträge und Aufsätze zum modernen Roman, zur Reportage, zum Kitsch und zum Mythos; der kleine Roman *Die Unbekannte Größe* (1933) und eine Reihe zum großen Teil unveröffentlichter Gedichte. Sein Drama *Die Entsöhnung* – ebenfalls eine Variation des Wertezerfallthemas – vermittelt einen Querschnitt durch die deutsche Gesellschaft zur Zeit der Wirtschaftskrise von 1930. Die Arbeitskämpfe zwischen Fabrikanten und Gewerkschaftlern, die Zusammenhänge von Politik und Kapital werden von Broch realistisch vorgeführt und gesellschaftskritisch zugespitzt. Mit der Totenklage der Frauen läuft das Stück zudem auf eine radikale Ablehnung der Männergesellschaft hinaus. Der Roman *Die Unbekannte Größe* (1933) leuchtet insbesondere den Bereich der Psychologie und Erkenntnis aus. Der Protagonist des Buches, ein Mathematiker – Assistent an der Universität – gerät in seelische Konflikte, als er Liebe und reines Erkenntnisstreben zu verbinden sucht.

Kaum hatte Broch sich als Schriftsteller einen Namen gemacht, wurde seine Dichterkarriere 1933 durch die Machtübernahme Hitlers bereits gefährdet. Im Deutschen Reich verlor er als jüdischer Schriftsteller sein gerade erst gewonnenes Publikum. Die Resonanz auf die *Schlafwandler* (1931/32) in der Presse war groß und insgesamt sehr positiv, wenngleich das Buch kein Verkaufserfolg war. Zwischen 1934 und 1936 schrieb Broch den stark politisch und religiös gefärbten Roman *Die Verzauberung*. Broch überarbeitete diesen Text im Laufe seines Lebens zu immer neuen Fassungen. *Die Verzauberung* ist nicht nur, aber vor allem ein Anti-Hitler-Buch. Es ist die literari-

sche Parabel auf den Massenwahn, auf die Hörigkeit der Masse gegenüber einem Diktator. Die Handlung spielt in einem Tiroler Alpendorf um 1930. Die Hitler Figur Marius Ratti wird antithetisch der Person der Heilkundlerin Mutter Gisson, Verkörperung der Humanität, entgegengesetzt.

1936 geriet Broch in eine fundamentale existentielle Krise. Er fragte sich, ob es ethisch vertretbar sei, angesichts Hitlers Politik noch Romane zu schreiben. Die Literatur schien ihm immer untauglicher als Mittel im Kampf gegen den Nationalsozialismus. Karl Kraus hatte 1934 gesagt, dass es sinnlos sei, Hitler "im Schutz der Metapher die Stirn zu bieten", und dieser Ansicht war auch Broch. Die vor allem in seinen Briefen vorgetragenen Argumente gegen das Dichten im Zeitalter des Faschismus summieren sich zu einer "negativen Ästhetik", in der die Unzulänglichkeiten der Literatur im politischen Kampf herausgestellt werden. Broch gab seine dichterische Existenz in den kommenden Jahren zwar nicht völlig auf, aber von nun an standen politische Theorie, Publizistik und Aktivität im Mittelpunkt seiner Arbeit. Erstes Resultat seiner Neuorientierung war die umfangreiche *Völkerbund-Resolution* von 1936/37. Darin attackierte er den Emigrationszwang, die Menschenrechtsverletzungen und die Kriegstreiberei in den faschistischen Staaten. Vom Völkerbund erwartete er, dass er Maßnahmen ergreife, um der Aggressivität in diesen Ländern – gemeint ist vor allem Hitler-Deutschland – Einhalt zu gebieten. Er korrespondierte in dieser Angelegenheit mit zahlreichen Intellektuellen von Thomas Mann bis Albert Einstein. Mit ihrer Hilfe versuchte Broch, die wichtigsten internationalen Friedensorganisationen für eine Unterschrift unter die Resolution zu gewinnen. Aber zum einen war Broch in politisch-praktischen Dingen unerfahren, und zum anderen erkannte er immer deutlicher, dass die Genfer Organisation nicht in der Lage sein wird, etwas Wirksames gegen die faschistischen Staaten zu unternehmen. So gab er Ende 1937 die Aktion auf.

In dem Augenblick, als er die Vergeblichkeit seiner Bemühungen in Sachen *Völkerbund-Resolution* erkannte, kehrte Broch an seinen Dichterschreibtisch zurück. Er verfasste 1937 eine Erzählung mit dem Titel *Die Heimkehr des Vergil*. Dieses kurze Prosastück wuchs sich in den kommenden acht Jahren zu dem Roman *Der Tod des Vergil* aus, zu Brochs zweitem literarischem Hauptwerk. Was Broch in diesem Buch unternimmt, ist in der Literaturgeschichte wohl etwas Einmaliges. Es ist etwas ausgesprochen Paradoxes: Broch schreibt einen Roman vom Standpunkt der "negativen Ästhetik": eine Dichtung gegen die Dichtung. Die ethischen, gegen das Romaneschreiben und gegen die ästhetische Existenz gerichteten Bedenken, die sich in eigentlich allen seinen Briefen aus jenen Jahren finden, tauchen hier im Kontext der

Romanhandlung wieder auf. Vergil geißelt sich mit Selbstvorwürfen wie: "Ja, das war das Ergebnis: der Erkenntnislose als Erkenntnisbringer für die Erkenntnisunwilligen, der Wortemacher als Spracherwecker für die Stummen, der Pflichtvergessene als Verpflichteter der Pflichtunwissenden, der Lahme als Lehrer der Torkelnden". Den Anstoß zum Aufgreifen des Vergil-Stoffes gab eine antike Legende, die davon berichtet, dass der sterbende römische Dichter den Befehl zur Vernichtung der von ihm nicht vollendeten *Aeneis* gegeben habe. Broch projizierte seine "negative Ästhetik" auf das Werk und die Intention Vergils. Er sah in ihm einen Geistesverwandten, der sich mit ethischen Argumenten gegen die Dichtung gewandt hatte. Hinzu kam, dass Broch eine Parallele zwischen seiner eigenen Epoche und der Zeit des Vergil sah. Die mittelalterliche Vergil-Rezeption hatte den römischen Autor, aufgrund der vermeintlichen Jesus-Ankündigung in der 4. Ekloge, zu einem christlichen Propheten stilisiert. Hauptfigur der *Eklogen* Vergils ist jener Knabe, dessen Geburt als unmittelbar bevorstehendes Heilsereignis vorausgesagt wird. Diese Geburt markiert den Augenblick einer Weltwende: Ein von Not, Angst und Zwietracht erfülltes Heute schlägt um in sein Gegenteil, in eine Segenszeit, die alle Zeichen der goldenen Urzeit aufweist, in der Überfluss, Glückseligkeit und vor allem Frieden herrschen. Der Anbruch des neuen Heils ist verbürgt durch das Lächeln, mit dem der Knabe nach der Geburt seine Mutter begrüßt. Broch erkannte richtig, dass Vergils Werk von der Idee der Grenzsituation zwischen den Welten, der Wende vom Schlechten zum Guten, getragen ist. Diese Einsicht passte in Brochs Schema vom "Zerfall der Werte" in der Gegenwart, von der Hoffnung auf einen kulturellen Neubeginn nach dem Durchgang durch das Nichts der Nullpunktsituation. Das Inferno des Epochenumbruchs wird in die Psyche des Vergil verlegt: in den Sterbestunden geht diesem die Vergeblichkeit seiner dichterischen Bemühungen, die Krise des Millenniums zu überwinden, auf. Es bleiben die Bilder und Metaphern von Hoffnungsträgern wie dem Kind der Plotia, mit denen Broch seine eigenen positiven Zukunftserwartungen signalisiert.

1937 war in der Erzählung *Die Heimkehr des Vergil* das Grundkonzept des großen, erst 1945 veröffentlichten Romans *Der Tod des Vergil* bereits erkennbar. Die Arbeit an diesem Buch wurde aber immer wieder unterbrochen, nicht zuletzt durch Brochs Emigration im Juli 1938 nach England und dann im Oktober des gleichen Jahres in die USA. Zwischen 1933 und 1938 war Broch im österreichischen Ständestaat zwar ohne Förderung und Resonanz geblieben, aber er hatte sich einen Freiraum erhalten können, in dem Arbeiten wie *Die Verzauberung*, die *Völkerbund-Resolution* und nun das Vergil-Projekt gedeihen konnten. Nach 1933 hatte der Autor sich immer wieder

in die Berge zurückgezogen: *Die Verzauberung* schrieb er 1935 in Mösern in Tirol, seine Resolution verfasste er in Alt Aussee. Am Tag nach dem Anschluss Österreichs an Hitler-Deutschland wurde Broch von Nationalsozialisten in Alt Aussee (Steiermark) verhaftet. Nach dreiwöchiger Gefangenschaft wurde er allerdings wieder freigelassen. Man hatte Broch als vermeintlichen Kommunisten festgenommen. Dass er Jude war, wusste in dem Dorf niemand. In seinem Pass war unter der Rubrik Religion "römisch-katholisch" angegeben; Broch war bereits 1909 zum Katholizismus konvertiert. Unter unendlichen Mühen gelang es ihm in Wien, ein Visum für England zu erhalten. Er wohnte zwei Monate bei dem Schriftstellerehepaar Edwin und Willa Muir. Albert Einstein und Thomas Mann bürgten für ihn, und so erhielt Broch ein Visum für die USA. Die meiste Arbeit investierte er jetzt in seine politischen, antifaschistischen und demokratie-theoretischen Projekte. 1939 schloss er sich einer Gruppe von amerikanischen Intellektuellen der Ostküste und emigrierten europäischen Schriftstellern an, die unter der Federführung von Antonio Giuseppe Borgese ein Buch mit dem Titel *The City of Man* schrieben, das 1940 veröffentlicht wurde. Als engster Mitarbeiter Borgeses steuerte Broch wichtige Thesen zum Buch bei. Der Gruppe ging es darum, mit ihrer Publikation dem globalen Unterwerfungs-, Versklavungs- und Kriegskonzept Hitlers und der übrigen faschistischen Diktatoren die Vision einer Welt-demokratie entgegenzusetzen, die auf den Menschenrechten und der Idee des Friedens basiert. Broch erhielt dabei wichtige Anregungen für seine weiteren politologischen, juristischen, edukatorischen und massenpsychologischen Studien in den vierziger Jahren.

1942 erhielt Broch den Preis der American Academy of Arts and Letters in New York für die vierte Fassung des Vergil-Romans. Am 27. Jänner 1944 wurde ihm die amerikanische Staatsbürgerschaft verliehen. 1945 erschien *Der Tod des Vergil* auf Deutsch und Englisch bei Pantheon Books in New York.

Broch schildert hier in einem Fiebermonolog die letzte Nacht und das Sterben Vergils in Brundisium. In überlangen, immer wieder neu anhebenden Sätzen, in denen sich Realität und Phantasie, Vergangenheit und Zukunft mischen, verzweifelt Vergil an der Berechtigung seines nur schönggeistigen Lebens als Dichter und beschließt, als entsöhnendes Opfer seine *Aeneis* zu vernichten. In Gesprächen tags darauf stößt Vergil auf völliges Unverständnis für seinen Entschluss, und Augustus überzeugt ihn letztlich von der Notwendigkeit des Werkes für Rom. Schließlich beginnen wieder visionäre Momente die Realitätswahrnehmung Vergils zu überlagern, und er fühlt sich zurück zum Meer getragen, wo sich sein Bewusstsein ins Unendliche entgrenzt und auflöst. In rhythmisch gehobener Prosa, die immer wieder in Ver-

se übergeht, beleuchtet Broch im *Tod des Vergil* die Rolle des Dichters in der epochalen Situation des "Nicht-Mehr" und "Noch-Nicht". Selbstquälerische Zerknirschung wechselt mit Momenten mystischer Überhöhung und Allerkenntnis. Broch bringt so seine ihn ständig quälende Skepsis gegenüber der Berechtigung des Ästhetischen, seinen Zweifel, "ob Dichten heute noch eine legitime Lebensäußerung sei", zum Ausdruck, zugleich aber auch die religiöse Bedeutung, die er dem Dichter zuschreibt.

1933 veröffentlichte Broch einige Novellen. Die bekanntesten davon sind *Die Heimkehr* und *Eine leichte Enttäuschung*. Schon damals trug er sich mit dem Gedanken, das halbe Dutzend Kurzgeschichten zu einem Romanganzem zusammenzufügen, aber er konnte für das Buch keinen Verleger gewinnen. Im Frühjahr 1949 fand sich der Münchner Verleger Willi Weismann bereit, die alten Novellen zu veröffentlichen, woraufhin Broch sich entschloss, das alte, längst vergessene Projekt zu realisieren. Es entstand innerhalb eines Jahres der Roman *Die Schuldlosen*, in den die alten Novellen in überarbeiteter Form integriert wurden. *Die Schuldlosen* schrieb Broch in New Haven/Connecticut. Dorthin war er, nachdem er seit 1942 in Princeton im Haus des mit ihm befreundeten Philosophen und Kulturhistorikers Erich von Kahler gewohnt hatte, im Frühjahr 1949 übersiedelt. Die Yale University ernannte ihn zum Lektor für deutsche Literatur. Ende 1949 heiratete er in zweiter Ehe die Malerin Annemarie Meier-Graefe. Durch einen zehnmönatigen Krankenhausaufenthalt stark geschwächt, starb Broch an Herzversagen im Alter von 64 Jahren am 30. Mai 1951 in New Haven.

In Deutschland verlief nach Kriegsende die Rezeption von Brochs Werk ganz anders als in den USA. Während in Amerika *Der Tod des Vergil* große Beachtung fand, blieb das Echo auf diesen Roman in Deutschland aus. Auch *Die Schuldlosen* wurden 1950 bei ihrem Erscheinen nicht beachtet. Während man aber in den USA den politischen Theoretiker Broch kaum zur Kenntnis nahm, wurde man auf diesen 1950 in Deutschland aufmerksam, als Anfang des Jahres sein Aufsatz *Trotzdem: Humane Politik, Verwirklichung einer Utopie* erschien. Darin fasst Broch seine demokratietheoretischen und menschenrechtlichen Überlegungen zusammen. Der Aufsatz trug ihm die Einladung zu dem damals stark beachteten Kongress für kulturelle Freiheit ein, der Mitte 1950 in Berlin stattfand. Broch konnte der Einladung zwar nicht folgen, schickte aber einen Essay mit dem Titel *Die Intellektuellen und der Kampf um die Menschenrechte*, in welchem er die Aufgaben des kritischen, im Sinne der Menschenrechte engagierten und parteilich nicht gebundenen Intellektuellen umreißt.

Im deutschsprachigen Raum fand Brochs Werk erst in den fünfziger und

271483

frühen sechziger Jahren seine rechtmäßige Anerkennung. Wirklich populär aber wurden Brochs Bücher nie. Daran hat auch die zwischen 1974 und 1981 erschienene vollständige und kommentierte Werkausgabe des Autors nur wenig geändert. Wegen seiner Subtilität und Vieldimensionalität ist die Auseinandersetzung mit Brochs Werk nur für denjenigen ein Gewinn, der die Mühen intellektueller und ausdauernder hermeneutischer Anstrengung nicht scheut.

Werke:

Die Schlafwandler (Roman Trilogie): Pasenow, oder die Romantik 1888. München, Zürich: Rhein-Verlag, 1931; *Esch, oder die Anarchie* 1903. München, Zürich: Rhein-Verlag, 1931; *Huguenau, oder die Sachlichkeit* 1918. München, Zürich: Rhein-Verlag, 1932; *Die unbekannte Größe*. Roman. Berlin: Fischer, 1933; *Der Tod des Vergil*. New York: Pantheon Books, 1945; *Die Schuldlosen*. Roman in elf Erzählungen. Zürich, München: Rhein-Verlag; Weismann, 1950; *Der Versucher*. Roman. Aus dem Nachlaß. Hrsg., Nachw.: F. Stössinger. Zürich: Rhein-Verlag, 1953; *Gesammelte Werke. Zehn Bände*. Zürich: Rhein-Verlag, 1953-1961; *Gedichte*. Mit neun Bildern und zwei Handschriftenproben des Autors. [Gesammelte Werke 1]. Zürich: Rhein-Verlag, 1953; *Dichten und Erkennen*. Essays. [Gesammelte Werke 6]. Einl.: Hannah Arendt. Zürich: Rhein-Verlag, 1955; *Erkennen und Handeln*. Essays. [Gesammelte Werke 7]. Einl.: Hannah Arendt. Zürich: Rhein-Verlag, 1955; Briefe von 1929 bis 1951. [Gesammelte Werke 8]. Hrsg., Einl.: Robert Pick. Zürich: Rhein-Verlag, 1957; *Massenpsychologie. Schriften aus dem Nachlaß*. [Gesammelte Werke 9]. Hrsg., Einl.: Wolfgang Rothe. Zürich: Rhein-Verlag, 1959; *Die unbekannte Größe*. Und frühe Schriften. Mit den Briefen von Willa Muir. [Gesammelte Werke 10]. Zürich: Rhein-Verlag, 1961; *Hofmannsthal und seine Zeit*. Eine Studie. Nachw.: Hannah Arendt. München: Piper, 1964; *Zur Universitätsreform*. Hrsg., Nachw.: G. Wienold. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1969; *Bergroman*. Die drei Originalfassungen textkritisch herausgegeben von F. Kress u. H. A. Meier. Vier Bände. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1969; *Barbara und andere Novellen*. Eine Auswahl aus dem erzählerischen Werk. Hrsg., Nachw., Komm.: Paul Michael Lützel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973; *Völkerbund-Resolution*. Das vollständige politische Pamphlet von 1937 mit Kommentar, Entwurf und Korrespondenz. Hrsg., Einl.: Paul Michael Lützel. Salzburg: Otto Müller, 1973.

Leseprobe:

Der Tod des Vergil (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976, S. 28-35)

Die Brückenplanken wippen steif, als die Sänfte im gemessnen Gleichschritt

der Träger darüber hin befördert wurde; unten schwappte bedächtig das schwarze Wasser, eingeeengt zwischen dem schwarzen schweren Schiffskörper und der schwarzen schweren Kaimauer, das schwerflüssige glatte Element, sich selbst ausatmend, Unrat ausatmend, Abfälle und Gemüseblätter und verfaulte Melonen, alles was da unten herumsuppte, schlaffe Wellen eines schweren süßlichen Todeshauches, Wellen eines verfaulenden Lebens, des einzigen, das zwischen den Steinen bestehen kann, lebend nur noch in der Hoffnung auf die Wiedergeburt aus seiner Verwesung. So sah es dort unten aus; hier oben hingegen lagen die makellos gearbeiteten, vergoldeten und verzierten Tragstangen der Sänfte auf den Schultern von Lasttieren in Menschengestalt, menschlich gefütterten, menschlich redenden, menschlich schlafenden, menschlich denkenden Lasttieren, und in dem makellos gearbeiteten, geschnitzten Sänftensessel, dessen Lehne und Seitenteile mit goldblechernen Sternen geschmückt waren, ruhte ein makelbehafteter Kranker, in dem die Verwesung bereits lauernd hauste. Dies alles war von äußerster Unstimmigkeit, in all dem barg sich das versteckte Unheil, die Starrheit eines Geschehens, das vollkommener ist als der Mensch, obwohl er selber es ist, der die Mauern baut, der schnitzt und hämmert, den Geißelstrang flicht und Ketten schmiedet. Unmöglich, sich davor zu verschließen, unmöglich war es, zu vergessen. Und was immer man vergessen wollte, in stets erneuter Wirklichkeitsgestalt war es wieder da, kam es wieder zurück, als neue Augen, als neuer Lärm, als neue Geißelhiebe, als neue Starrheit, als neues Unheil, jedes für sich seinen Eigenraum fordernd, eines das andere in furchtbarer Berührung einengend und bezwingend, und doch höchst seltsam und unstimmtig alles miteinander verwoben. Unstimmtig wie die Berührung der Dinge untereinander, war auch der Zeitablauf geworden; die einzelnen Zeitabschnitte wollten nicht mehr zueinander passen: niemals noch war das Jetzt so eindeutig vom Vorher geschieden gewesen; eine tiefeinschneidende Kluft, durch keinen Steg überbrückbar, hatte dieses Jetzt zu etwas Selbständigem gemacht, hatte es von dem Vorher, von der Seereise und allem, was vorangegangen war, unweigerlich abgetrennt, hatte ihn von dem ganzen vorangegangenen Leben abgeschieden, und doch hätte er, im leisen Schaukeln der Sänfte, kaum anzugeben gewußt, ob die Fahrt noch währte, oder ob man sich wirklich schon an Land befand. Über ein Meer von Köpfen schaute er, über einem Meere von Köpfen schwebte er, umgeben von Menschenbrandung, freilich bisher nur an ihrem Rande, da die ersten Versuche zur Überwindung solch wogenden Widerstandes bisher allesamt gescheitert waren. Hier beim Anlegeplatz der Begleitschiffe war die polizeiliche Ordnung eben weit weniger straff als drüben beim Augustusempfang, und mochte es auch einigen

Fahrgästen geglückt sein sich mit eiligem Anlauf dorthin durchzuschlagen, so daß sie sich dem feierlichen Zuge, welcher sich innerhalb der Absperrung bildete und den Cäsar in die Stadt und zum Palast hinaufbringen sollte, noch anschließen konnten, so wäre derlei für den Sänftentransport schlechterdings unmöglich gewesen; der kaiserliche Diener, den man der kleinen Eskorte zur Begleitung, zur Führung und sozusagen zur Bewachung beigegeben hatte, war zu bejahrt, zu beleibt, zu weiblich und wohl auch zu gutmütig, um sich zu einem gewaltsamen Durchbruch aufzuraffen, er war machtlos, und weil er machtlos war, mußte er sich auf Klagen gegen die Polizei beschränken, die diese Pöbelansammlungen zuließ und ihm doch wenigstens eine anständige Bedeckung hätte beistellen müssen, und so wurde man schließlich recht ziellos über den Platz hingepufft und fortgetrieben, zeitweise auch bewegungslos eingekeilt, im stockenden Zickzack, einmal dahin, einmal dorthin geschoben und herumgestoßen. Daß der Knabe mitgekommen war, erwies sich da als unverhoffte Erleichterung; als wäre ihm, und dies war äußerst seltsam, von irgendwoher Kenntnis um die Wichtigkeit des Manuskriptkoffers geworden, achtete er darauf, daß dessen Träger sich stets knapp neben der Sänfte hielten, und während er, immerzu selber daneben und den Mantel über die Schulter geworfen, keinerlei Abdrängung zuließ, blinzelte er manchmal mit helldurchsichtigen Augen belustigt und verehrungsvoll herauf. Von den Häuserfronten und aus den Gassen strömte brütende Schwüle entgegen, sie kam in breiten queren Wogen angeflutet, immer wieder von dem nicht endenwollenden Geschrei und Gerufe, vom Summen und Brausen des atmenden Massentieres zerspelt – dennoch unbewegt; Wasseratem, Pflanzenatem, Stadtatem: ein einziger schwerer Brodem des in Steinquadern eingezwängten Lebens und seiner verfaulenden Scheinlebendigkeit, Humus des Seins, verwesungsnah und unermeßlich aufsteigend aus den überhitzten Steinschächten, aufsteigend zu den kühlsteinernen Sternen, mit denen die innerste, zu tiefmilder Schwärze abdunkelnde Himmelschale sich zu bedecken begann. Aus unerschließbaren Tiefen spießt das Leben empor, durch das Gestein sich zwängend, sterbend schon auf diesem Wege, sterbend und verwesend und erkaltend schon in seinem Aufsteigen, im Aufsteigen auch schon ein Sich-Verflüchtigen, aber aus unerschließbaren Höhen sinkt das Unabänderliche steinkühl herab, ein sinkender, dunkelleuchtender Hauch, bezwingend mit seiner Berührung, erstarrend zum Gestein der Tiefe, oben wie unten das Steinerne, als wäre es die letzte Wirklichkeit der diesseitigen Welt – und zwischen solchem Strom und Gegenstrom, zwischen Nacht und Gegennacht, rotglühend unten, klarflimmernd oben, in dieser verdoppelten Nächtlichkeit schwebte er auf seiner Sänfte, als wäre sie eine Barke, eintauchend in die

Wellenkämme des Pflanzlich-Tierischen, emporgehoben in den Hauch des Unabänderlich-Kühlen, vorwärtsgetragen zu Meeren von so großer Rätselhaftigkeit und Unbekanntheit, daß es wie Rückkehr war; denn Welle um Welle, die großen Flächen, die sein Kiel bereits durchfurcht hatte – Wellenflächen der Erinnerung, Wellenflächen der Meere, sie waren nicht durchsichtig geworden, nichts in ihnen hatte sich zur Bekanntheit enthüllt, bloß das Rätsel war geblieben, und rätselerfüllt reichte die Vergangenheit über ihre Ufer hin bis in die Gegenwart herein, so daß er inmitten des harzigen Fackelqualmes, inmitten des brütenden Stadtdunstes, inmitten des wildtierhaften, dunkelatmigen Körperbrodems, inmitten des Platzes und seiner Unbekanntheit, unverwischbar unverkennbar des Meeres Geruch und das groß-unvergängliche Sein des Meeres spürte: hinter ihm lagen die Schiffe, die seltsamen Vögel der Unbekanntheit, noch klingen Kommandoworte von dorthier herüber, dann das ruckweise Knarrknirschen einer Holzwinde, dann ein tief tönend singender Beckenschlag, der wie ein letzter Nachhall des ins Meer gesunkenen Tagesgestirnes weitertönt, und dahinter ist der großflächige Wind der See, ist ihre billionenhafte weißgekrönte Unruhe, das Lächeln Poseidons, stets bereit, in brüllendes Gelächter umzuschlagen, wenn der Gott seine Pferde antreibt, und hinter der See, aber zugleich sie umschließend, sind die meeresbespülten Länder, sie alle, die er durchschritten hatte, über deren Gestein, über deren Humus er gegangen war, teilnehmend am Pflanzlichen und Menschlichen und Tierischen, verwoben dem allen, ohnmächtig vor so viel Unbekanntheit, unfähig sie zu bewältigen, einverwoben und einverirrt in das Geschehen und in die Dinge, einverwoben-einverirrt in die Länder und in deren Städte, wie sehr ist dies alles versunken und trotzdem nahe, Dinge, Länder, Städte, wie liegen sie alle hinter ihm, um ihn, in ihm, wie sehr sind sie sein eigen, besonnt und schattentief, rauschend und nächtlich, bekannt und rätselhaft, Athen und Mantua und Neapel und Cremona und Mailand und Brundisium, ach, und Andes-, alles wurde herbeigetragen, es war hier, umbrandet vom Lichterwust des Hafenplatzes, umatmet vom Unatembaren, umgrölt vom Unverständlichen, vereinigt zu einer einigen Einheit, in der die Ferne mühelos zur Nähe wurde, die Nähe zur Ferne, und ihn, den Darüberhinschwebenden, umgeben von Wildheit, zu mühelos schwebender Wachheit werden ließ; das unterweltlich Schwelende vor seinen Augen und in seinem Wissen, wußte er zugleich sein Leben, wußte es vom Strom und Gegenstrom der Nacht getragen, in der sich Vergangenheit und Zukunft kreuzen, er wußte es hier an diesem Verkreuzungspunkt in der feuergetauchten, feuerumflossenen Gegenwart des Uferplatzes, zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Meer und Land, er selber in der Mitte des Platzes, als hätte man ihn zum Mittelpunkt seines

eigenen Seins, zum Kreuzungspunkt seiner Welten, zu seinem Weltmittelpunkt bringen wollen, schicksalsbestimmt. Doch es war nur Brundisiums Hafentplatz.

Und selbst, wenn es der Weltmittelpunkt gewesen wäre, es wäre erst recht hier kein Bleiben gewesen; immer mehr Volk strömte aus den Gassen, deren Mündungen mit freudig-feurigen Transparenten überwölbt waren, auf den Platz heraus, und immer mehr wurden die Träger nun von der Platzmitte wieder abgedrängt, so daß es überhaupt keine Möglichkeit mehr gab, das Soldatenspalier und den Augustuszug, der sich unter Fanfaren bereits in Bewegung gesetzt hatte, von hier aus zu erreichen. Nicht wenig war da auch noch der Lärm angeschwollen, da ja nun auch die Musik überschrieen, überjohlt, überpiffen werden mußte, und mit dem steigenden Lärm stieg desgleichen die Gewaltsamkeit und Rücksichtslosigkeit des Schiebens und Drängens, das schier zum Selbstzweck und zur Eigenbelustigung wurde, allein, bei all dieser Gewaltsamkeit, es schien sich die Mühelosigkeit und Leichtigkeit der schwebenden Wachheit, die ihn selber umfassen hielt, dem ganzen Platze mitgeteilt zu haben, gleichsam wie eine zweite Beleuchtung, welche sich zu der ersten, augensichtbaren dazugesellt hat und, ohne an ihrer harten, schattenverflackernden Grellheit etwas zu ändern, sie eher sogar noch vertieft, trotzdem aber einen zweiten Seinszusammenhang in der sichtbaren Dinggegenwart aufdeckt, den traumwachen Seinszusammenhang der Ferne, der jedweder Nähe, selbst der handgreiflichsten und unmittelbarsten, noch innewohnt. Und als sollte diese fernleichte Selbstverständlichkeit eines zweiten Zusammenhanges auch noch bewiesen werden, befand sich der Knabe nun plötzlich an der Spitze der Eskorte, ohne daß man recht gewahr geworden, wann dies geschehen war, und, gleichsam wie im Spiele, leicht eine Fackel schwingend, die er offenbar dem Nächstbesten abgenommen hatte, benützte er sie als Waffe, um damit einen Weg durch die Menge zu bahnen: "Platz für den Vergil!", schrie er dazu den Leuten fröhlich ins Gesicht, "Platz für euren Dichter!", und wenn die Leute vielleicht auch nur auswichen, weil da einer getragen wurde, der zum Cäsar gehörte, oder weil ihnen die fieberglänzenden Augen in dem gelbdunklen Gesicht des Kranken unheimlich waren, so hatte man es doch dem kleinen Führer zu verdanken, daß ihre Aufmerksamkeit überhaupt erregt und hierdurch ein Vorwärtskommen schlecht und recht ermöglicht wurde. Freilich, es gab Verknäuelungen, gegen die weder mit der spitzbübischen Gelassenheit des jungen Mantelträgers, noch mit seinen Fackelbränden etwas auszurichten war, und bei diesen Stockungen nützte auch nicht das unheimliche Aussehen des kranken Mannes, im Gegenteil, jedesmal steigerte sich dann das anfänglich bloß abwehrend gleichgültige Wegschauen zu ei-

nem offenen Widerwillen gegen den unheimlichen Anblick, zu einem halb scheuen, halb angriffslustigen Geraune, es wurde zu einer nahezu bedrohlichen Stimmung, für die ein Spaßvogel, ebenso wohlgelaunt wie übelwollend, in dem Rufe: "Ein Zauberer, der Zauberer vom Cäsar!", den richtigen Ausdruck fand. "Versteht sich, du Tölpel", schrie der Junge zurück, "so einen Zauberer hast du überhaupt noch nicht in deinem dummen Leben gesehen; unser größter, unser allergrößter Zauberer ist er!" Ein paar Hände mit ausgestreckten Fingern, die vor dem bösen Blick schützen sollten, flogen auf, und eine weißgeschminkte Hure, blonde Perücke schiefesitzend auf ihrem Schädel, kreischte zur Sänfte hin: "Gib mir einen Liebeszauber!" - "Ja zwischen die Beine, und kräftig", ergänzte mit nachahmender Fistelstimme ein gänserichähnlicher, sonnenverbrannter Bursche, offenbar ein Matrose, und erwischte mit seinen blautätowierten Armen die vergnügt-zärtlich Aufquietschende beidhändig von hinten, "so'nen Zauber kriegst auch von mir gut und gerne geliefert; den kannst bekommen!" - "Platz für den Zauberer, Platz da!", kommandierte der Junge, puffte mit dem Ellbogen resolut den Gänserich zur Seite und schwenkte, schnell-entschlossen und einigermaßen überraschend, nach rechts gegen den Platzrand hin ab; willig folgten die Träger mit dem Manuskriptkoffer, etwas weniger willig der Wächter-Diener, es folgte die Sänfte und die übrigen Sklaven, gleichsam sie alle von unsichtbarer Kette hinter dem Knaben hergezogen. Wohin führte da der Knabe? Aus welcher Ferne, aus welcher Erinnerungstiefe war er aufgetaucht? Von welcher Vergangenheit, von welcher Zukunft wurde er bestimmt? Von welcher geheimnisvoller Notwendigkeit? Und aus welchem vergangenem, zu welchem künftigen Geheimnis wurde er selber da getragen? War es nicht weit eher ein ständiges Schweben in unermeßlicher Gegenwart? Um ihn herum waren die Freßmäuler, die Brüllmäuler, die Gesangmäuler, die Staunmäuler, die geöffneten Mäuler in den verschlossenen Gesichtern, sie alle waren geöffnet, waren aufgerissen, zahnbesetzt hinter roten und braunen und blassen Lippen, mit Zunge bewehrt, er sah hinab auf die moosig-wolligen Rundköpfe der Tragsklaven, sah von seitwärts ihre Kiefer und die finnige Wangenhaut, er wußte von dem Blute, das in ihnen schlug, von dem Speichel, den sie zu schlucken hatten, und er wußte manches von den Gedanken, die in diesen ungefügen, ungelenken, ungezügeltten Freß- und Muskelmaschinen zwar verloren, dennoch ewiglich unverlierbar, zart und dumpf, durchsichtig und dunkel, sickernd Tropfen um Tropfen, fallen und vergehen, die Tropfen der Seele; er wußte um die Sehnsucht, die selbst in der schmerzlich wütesten Brunst und Fleischlichkeit nicht zur Ruhe kommt, ihnen allen eingeboren, dem Gänserich ebensosehr wie seiner Hure, unaustilgbare Sehnsucht des Menschen,

die sich niemals vernichten, höchstens ins Bösartige und Feindliche abbiegen läßt, dennoch Sehnsucht bleibend. Entrückt, dennoch unaussprechlich nahe, schwebend vor Wachheit, dennoch allem Dumpfen vermengt, sah er die Stumpfheit der samenspritzenden und samentrinkenden, gesichtslosen Leiber, ihre Schwellungen und ihre Gliedhärten, er sah und hörte die Verborgeneheiten in dem Auf und Ab ihrer Zufallsbrunst, den wilden, stumpfkriegerischen Jubel ihrer Vereinigungen und das blöd-weise Verwelken ihres Alters, und fast war es, als würde ihm dies alles, dieses ganze Wissen durch die Nase zugemittelt werden, eingeatmet mit dem betäubenden Dunst, in dem das Sichtbare und Hörbare eingebettet war, eingeatmet mit dem vielfältigen Dunst der Menschentiere und ihres täglich zusammengesuchten, täglich durch sie hindurchgekauten Futters, indes jetzt, da man sich endlich einen Weg zwischen den Leibern erkämpft hatte, und die Menge, gleich den zum Platzrande hin spärlicher werdenden Lichtern, endlich schütterter wurde, um dunkelheitsversickernd sich schließlich ganz zu verlaufen, wurde ihr Geruch, mochte er auch noch immer nachschwelen, von dem glatten glitzerigfauligen Gestank der Fischmarktstände abgelöst, die hier den Hafenplatz begrenzen, stillverlassen zu dieser Abendstunde. Süßlich, nicht minder faulig, schlug sich auch noch der Geruch des Obstmarktes hinzu, voll von Gärungshauch, ununterscheidbar geworden der Duft der rötlichen Trauben, der wachsgelben Pflaumen, der goldenen Äpfel, der unterirdisch schwarzen Feigen, vermengt und ununterscheidbar geworden vor gemeinsamer Verwesung, und die Steinplatten des Pflasters glänzten schlüpfrig von feucht Zertretenem und Verschmiertem. Sehr fern war nun der Mittelpunkt des Platzes da hinten, sehr fern die Schiffe am Kai, sehr fern das Meer, sehr fern, wenn auch nicht endgültig verloren; das Menschengeweul dort war nur noch ein fernes Brummen, und von der Fanfarenmusik war nichts mehr zu hören.

ILSE AICHINGER (1921) ***

Kurzbiographie:



Ilse Aichinger wurde am 1. November 1921 zusammen mit ihrer Zwillingsschwester Helga in Wien als Tochter eines Lehrers und einer jüdischen Ärztin geboren. Aichingers Mutter war eine der ersten Frauen Österreichs, die zum Medizinstudium zugelassen wurden. Die frühe Kindheit verbrachte die Familie in Linz (Oberösterreich). 1926 ließen sich die Eltern aufgrund einer "verhängnisvollen Leidenschaft" des Vaters scheiden: seine Liebe galt den Büchern. Er verwendete sämtliche Einkünfte für den Kauf von Literatur, sodass es an Geld für die wichtigsten Dinge des Überlebens mangelte und sich die Familie verschuldete.

Nach der Scheidung der Eltern zog die Mutter mit den Zwillingen wieder nach Wien, wo sie sich als Ärztin selbständig machte.

Die Zeit zwischen dem Anschluss Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland 1938 und dem Ende des zweiten Weltkrieges 1945 kostet einem Großteil der Familie Aichingers das Leben. Die Großmutter und die jüngeren Geschwister der Mutter werden deportiert und ermordet. Die Mutter verliert ihre Stellung. Ilse Aichinger und ihre Mutter beziehen ein Zimmer in unmittelbarer Nähe des Wiener Gestapo²-Hauptquartiers. Dort leben sie in ständiger Angst vor Verfolgung und Vernichtung durch die Nationalsozialisten.

Beide entgehen dem Tod, doch hinterlassen Ort und Zeit ihre Spuren: "So war Wien [...] schon früh ein vermintes Gelände. Und die Straßen und Plätze, die über 50 Jahre hinweg in Gedichten, Szenen und Prosastücken auftauchen, tragen in dieser Dichtung jene Narben mit sich, welche die Hufschläge der apokalyptischen Reiter in der Sprache hinterlassen haben." (Richard Reichensperger) Nach Abschluss des Gymnasiums bekommt Aichinger als Halbjüdin keinen Studienplatz. Im Zweiten Weltkrieg wird sie dienstverpflichtet.

Nach Kriegsende beginnt Aichinger ein Medizinstudium, das sie jedoch nach fünf Semestern abbricht, um ihren ersten und einzigen Roman *Die grö-*

² Gestapo – Geheime Staatspolizei des nationalsozialistischen Regimes.

Bere Hoffnung zu beenden. Bereits am 1. September 1945 wird mit Aichingers Text *Das vierte Tor* erstmals in der österreichischen Literatur etwas über Konzentrationslager veröffentlicht. 1946 erregt Aichinger mit ihrem Essay *Aufruf zum Mißtrauen* großes Aufsehen in der literarischen Öffentlichkeit. Sie ruft dazu auf, "uns selbst [zu...] mißtrauen. Der Klarheit unserer Absichten, der Tiefe unserer Gedanken, der Güte unserer Taten! Unserer eigenen Wahrhaftigkeit müssen wir mißtrauen!". 1948 wird der Roman *Die größere Hoffnung* veröffentlicht. Inhalt des Werkes ist eine autobiographisch gefärbte Schilderung der Kriegszeit in Wien. Es folgen keine weiteren Romane.

1949/50 ist Aichinger beim S. Fischer Verlag in Wien und Frankfurt/Main als Lektorin tätig. 1950/51 arbeitet sie als Assistentin bei Inge Aicher-Scholl an der Ulmer Hochschule für Gestaltung. Ab 1951 besteht eine enge Verbindung zur *Gruppe 47*, wo sie Günter Eich kennenlernt, den sie 1953 heiraten wird. 1952 erscheint Aichingers Erzählband *Rede unter dem Galgen*. Dieser erfährt eine breite Öffentlichkeitswirkung und wird 1953 unter dem Titel *Der Gefesselte* erneut herausgegeben. Im Mai desselben Jahres wird Aichinger auf der dritten Tagung der *Gruppe 47* für ihre *Spiegelgeschichte* zur Preisträgerin des jährlich vergebenen Literaturpreises ernannt. 1954 wird ihr erster Sohn Clemens geboren, 1957 die Tochter Mirjam. Aichinger veröffentlicht ihr erstes Hörspiel *Knöpfe*. Es folgen weitere Hörspiele, die sie auch in diesem Genre als Autorin bekannt machen.

1963 zieht Aichinger mit ihrer Familie nach Groß-Gmain bei Salzburg. Der Erzählband *Wo ich wohne* wird veröffentlicht. Aichingers Erzählungen, wie auch ihre Hörspiele, lösen sich immer mehr vom herkömmlichen Wirklichkeitsbegriff. Es dominieren Irrealität und Traumerfahrungen, die Fabel wird vollkommen aufgelöst. In den Folgejahren erscheinen der Band mit Erzählungen *Eliza Eliza*, vier Hörspiele im Sammelband *Auckland* und der Erzählband *Nachricht vom Tag* (1970).

Der Sammelband *Schlechte Wörter*, in dem Erzählungen, Kurzprosa und das Hörspiel *Gare maritime* zusammengestellt sind, zeigt eine erneute Veränderung in Aichingers Schreibstil, bzw. eine weitergehende Radikalisierung: weg von der Wahrheitssuche, hin zur subversiven Sprachkritik.

Seit 1977 ist Aichinger korrespondierendes Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung.

Unter dem Titel *Verschenkter Rat* erscheint 1978 eine Gedichtsammlung aus den Jahren 1955 bis 1978. In dem Band *Meine Sprache und ich* fasst Aichinger einen Großteil der zwischen 1949 und 1968 entstandenen Erzählungen zusammen. Der Titelessay thematisiert die Unzulänglichkeit der Sprache als Ausdrucksmittel.

1984 übersiedelt die Familie nach Frankfurt/Main. Ab 1985 veröffentlicht Aichinger immer weniger. Von Zeit zu Zeit fasst sie ihre Gedanken in prägnanten Sätzen zusammen, wie etwa "Zum Kranklachen wäre alles, wenn es nicht zum Totlachen wäre".

1991 wird zu Aichingers 70. Geburtstag ihr Gesamtwerk in acht Bänden von Richard Reichensperger (geb. 1961) herausgegeben.

Im Oktober 1996 gehört Aichinger zu den über 100 UnterzeichnerInnen der "Frankfurter Erklärung" gegen die für 1998 geplante Rechtschreibreform. Nach beinahe 10jähriger Pause wird 1996 *Kleist, Moos, Fasane*, ein Sammelband kleinerer Arbeiten aus mehreren Jahren veröffentlicht. In einem *ZEIT*-Interview zu ihrem 75. Geburtstag sagt Aichinger: "Aber die größte Begabung ist doch die, auf der Welt sein zu können. Es auszuhalten, mit einem gewissen Frohsinn." Im Juni 1997 kämpft eine "Interessengemeinschaft österreichischer Autoren" dagegen, dass literarische Texte in Schulbüchern entsprechend der Rechtschreibreform verändert werden. Neben Elfriede Jelinek (geb. 1946), Johannes Mario Simmel (geb. 1924), Ernst Jandl (geb. 1925) und anderen, unterschreibt auch Aichinger eine öffentliche Untersagungserklärung.

Preise: (Auswahl)

1955 wird sie mit dem Immermann-Preis der Stadt Düsseldorf ausgezeichnet. Seit 1957 ist sie Mitglied der Berliner Akademie der Künste, sowie des deutschen PEN-Zentrums. Sie erhält den Literaturpreis der freien Hansestadt Bremen. Weitere Auszeichnungen sollen folgen; Nelly-Sachs-Preis (1971), Petrarca-Preis (1982), Franz-Kafka-Preis (1983), Marie-Luise-Kaschnitz-Preis (1984), Verleihung des Großen Literaturpreises der Bayerischen Akademie der Schönen Künste (1991). Für das Gesamtwerk – gleichsam als Höhepunkt – wird Aichinger 1995 der Große Österreichische Staatspreis für Literatur verliehen.

Werke:

Die größere Hoffnung. Roman. Amsterdam: Querido, 1948. *Rede unter dem Galgen. Erzählungen.* Wien: Jungbrunnen, 1952. *Der Gefesselte. Erzählungen.* Frankfurt: S. Fischer, 1953. *Zu keiner Stunde. Szenen.* Frankfurt: S. Fischer, 1957. *Besuch im Pfarrhaus. Hörspiel und Dialoge.* Frankfurt: S. Fischer, 1961. *Wo ich wohne. Erzählungen, Dialoge, Gedichte.* Frankfurt: S. Fischer, 1963. *Eliza Eliza. Erzählungen.* Frankfurt: S. Fischer, 1965. *Auckland. Vier Hörspiele.* Frankfurt: S. Fischer, 1969. *Nachricht vom Tag. Erzählungen.* Frankfurt: S. Fischer, 1970. *Dialoge. Erzählungen. Gedichte.* Stuttgart:

Reclam, 1971. *Schlechte Wörter. Prosa und das Hörspiel "Gare maritime"*. Frankfurt: S. Fischer, 1976. *Meine Sprache und ich. Erzählungen*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1978. *Verschenkter Rat. Gedichte*. Frankfurt: S. Fischer, 1978. *Spiegelgeschichte. Erzählungen und Dialoge*. Leipzig, Weimar: Kiepenheuer, 1979. *Kleist, Moos, Fasane. Kurzprosa, Erzählungen, Erinnerungen, Aufzeichnungen 1950-85, Preis-Reden*. Frankfurt: S. Fischer, 1987. *Werkausgabe in acht Bänden*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.

Hörspiele:

Knöpfe. NWD, SDR, 1953. *Französische Botschaft. Dialog*. BR, 1960. *Weißer Chrysanthenen. Dialog*. NDR, 1961. *Besuch im Pfarrhaus*. NDR, 1962. *Die Schwestern Jouet*. SDR, 1962. *Nachmittag in Ostende*. NDR, SDR, 1968. *Auckland*. NDR, 1970. *Gare Maritime*. ORF, 1976. *Die größere Hoffnung*. ORF Salzburg, 1991.

Werkbesprechung:

"Mit Ilse Aichinger setzt die österreichische Gegenwartsliteratur ein. Am 1. September 1945 veröffentlicht die 24jährige, die den Krieg mit ihrer jüdischen Mutter in einem Zimmer unmittelbar neben dem Wiener Gestapo-Hauptquartier [...] verbracht hatte, im Wiener Kurier einen kleinen Text über den jüdischen Friedhof, *Das vierte Tor*. Es ist der erste Text in der österreichischen Literatur, der vom Konzentrationslager spricht, im Zusammenhang mit den auf dem Friedhof spielenden Kindern." (Richard Reichensperger) In dieser einleitenden Aussage Reichenspergers, des Herausgebers des gesamten literarischen Werkes Ilse Aichingers, wird zweierlei deutlich: 1. Aichingers Schaffen reicht mehr als ein halbes Jahrhundert zurück und 2. ihr Schreiben war von Beginn an gesellschaftskritisch.

Schon die ersten Texte der jungen Autorin markieren einen frühen Höhepunkt. "Wer nach dem Anfang der österreichischen Gegenwartsliteratur sucht, trifft auf Ilse Aichinger.", urteilt Reichensperger. Für Wendelin Schmid-Dengler steht Aichinger mit ihrem ersten und einzigen Roman *Die größere Hoffnung* (1948) an der Spitze jener Generation, die nach den Verbrechen des 2. Weltkrieges nicht an eine Restauration glaubt, "für die von Anfang an die Rückkehr zu der unversehrten, heilen Welt abgeschnitten ist" (Schmid-Dengler). Dieser Generation, die ihre Kindheit und Jugend im nationalsozialistischen Österreich verbracht hatte, gehören neben Aichinger herausragende Schriftsteller und Schriftstellerinnen wie Ingeborg Bachmann, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker u. v. m. an. Sie haben auf je unterschiedliche Weise

dem Misstrauen gegenüber der Gesellschaft und dem Weiterwirken des Antisemitismus und faschistischer Strukturen in Österreich Ausdruck verliehen.

1946 erschien in der Literaturzeitschrift *Plan* ein kurzer Text Aichingers, der Aufsehen erregen sollte, da er sich gegen die allgemeine Positivität und den Konstruktionswillen der Wiederaufbaugesellschaft richtete. Im *Aufruf zum Mißtrauen* wird das Individuum aufgefordert v. a. gegenüber sich selbst und den eigenen Lebenslügen, misstrauisch zu sein. Es lässt sich nicht leugnen, dass die Welt ein Jahr nach Kriegsende wüst und wund ist. Zu tief sind die Gräben zwischen Opfern und Tätern; oft lässt sich gar nicht sagen, wer auf welcher Seite stand und steht. Aichinger verzichtet in diesem Text gänzlich auf Schuldzuweisungen. Die Skepsis hat sich gegen sich selbst zu richten. Jeder Einzelne ist zum Misstrauen aufgerufen.

Im Roman *Die größere Hoffnung* greift Aichinger wiederum auf die Erfahrungen des 2. Weltkrieges zurück. Das Kriegsgeschehen wird auf sehr subjektive Weise thematisiert, ohne Ort und Zeit explizit zu nennen: das halb-jüdische Mädchen Ellen, ein Kind noch, wächst in einer Gesellschaft der Verfolgung und Gewalt auf. Es versucht für sich ein Visum zu bekommen, um zusammen mit seiner Mutter das Land verlassen zu können, aber für Ellen bürgt niemand. Sie muss bei der jüdischen Großmutter, die sich später umbringen wird, zurückbleiben. Die Hoffnung, doch noch ausreisen zu können, in ein besseres Land, wird mehrfach enttäuscht und macht im Laufe des Romans der "größeren Hoffnung" Platz, der Hoffnung auf Frieden in einem Paradies. Ellen kann sich durch Zufall auf die andere Seite, zu fremden Soldaten, durchschlagen, doch findet sie den Frieden dort, wo nicht mehr gekämpft wird, nicht. Sie will wieder dahin zurück, wo der Krieg noch tobt, wo sie zu Hause ist. Ein junger Offizier begleitet sie. Er wird schwer verwundet, und Ellen sieht für kurze Zeit auf seinem Gesicht das Wunderbare, den Frieden, den sie gesucht hat, aufleuchten. "Die größere Hoffnung" erfüllt sich für Ellen im Tod. Ellen wird am Ende des Romans von einer Granate zerfetzt.

Aichinger verzichtet darauf, das historische Geschehen objektiv in seiner Fülle und Breite darzustellen. Sie wählt die subjektive und sehr poetische Sichtweise des Kindes Ellen, das die Realität ins Märchenhafte verlegt. Das Kriegsgeschehen wird durch den märchenhaften Ton verzerrt und als das sichtbare, was es ist: ein Geschehen, welches nicht mehr rational mit dem Verstand gedeutet werden kann.

Der Erzählband *Meine Sprache und ich*, veranschaulicht die literarische Entwicklung der Autorin sehr deutlich. Die Erzählungen und Kurzgeschichten sind zwischen 1949 und 1968 entstanden und wurden bis auf den Titel-Essay alle schon früher publiziert. Die größte Beachtung seitens der Litera-

turkritik erhielt die Spiegelgeschichte, ein Stück Kurzprosa, für welches Aichinger 1952 mit dem *Preis der Gruppe 47* ausgezeichnet wurde. Analog der Umkehrung in einem Spiegel, beginnt die Geschichte mit dem Ende – dem Tod. Der Sarg einer Frau wird ausgegraben, die Blumenkränze werden weggenommen, die Trauernden verlassen den Friedhof, und der Sarg wird wieder zurück in die Leichenhalle transportiert. Die Erzählerstimme wendet sich an die Tote, die an den Folgen einer Abtreibung gestorben ist. Die Stimme hält das Geschehen und die inneren Empfindungen der Toten fest, die im Krankenhaus aus dem ewigen Schlaf erwacht, und schmerzerfüllt zu jener Frau geht, die illegal Abtreibungen vornimmt. Dort fordert die lebende Tote das, was noch keine gefordert hat: Die Alte soll das Kind wieder lebendig machen, was ihr auch gelingt. Trotzdem gibt es in dieser rückwärts ablaufenden Geschichte kein "happy end", denn am Ende (bzw. am Anfang) steht wieder eine Form des Todes: das Nichtsein des ungeborenen Lebens.

Während in früheren Texten noch eine Fabel auszumachen und ein Handlungszusammenhang zu finden ist, verzichtet Aichinger in späteren Texten auf diese erzählerischen Elemente. Der herkömmliche Wirklichkeitsbegriff löst sich zunehmend auf. Die Texte erscheinen als Phantasiebilder, als "Versuchsanordnungen", in denen Gegenwelten als Sprachspiele hervorgebracht werden. Surrealistische Visionen und traumhafte Sequenzen treten an die Stelle linearen Erzählens (z. B. *Mein Vater aus Stroh*, *Mein grüner Esel*).

Im 1976 erschienenen Erzählband *Schlechte Wörter* spitzt sich diese Haltung zu. Im Titel-Essay entwickelt Aichinger einen programmatischen poetologischen Ansatz, der sowohl den ästhetischen Anspruch als auch das Wahrheitspostulat der Dichtung radikal in Frage stellt. Aufgabe des Dichters ist es "Ausfälle" zu produzieren, (göttliche) Inspiration oder begnadete "Einfälle" eines Genies sind in Zweifel zu ziehen. Die Texte dieses Bandes lassen sich in drei Gruppen gliedern:

1. Ausgehend von losgelösten Namen und Begriffen entstehen Assoziationsgeflechte, die auf nichts als sich selbst verweisen. Die Sprache wird hier buchstäblich beim Wort genommen, wodurch sich der Blick auf Abseitiges, Unsinniges, Verschwiegendes und Ungewöhnliches öffnet (*Flecken*; *Zweifel an Balkonen*; *Liebhaber der Westsäulen*). Die Verfremdung der Sprache geht in Assoziationstexten wie *Dover*; *Albany* bis zu einer Sprache des Wahnsinns, die programmatisch ins Recht gesetzt wird.
2. Eine nächste Gruppe bilden die von Aichinger selbst so bezeichneten "Prosagedichte", die um Ereignisbilder oder visionäre Figuren gewoben werden. In diesen Texten zeigt sich die Tendenz zum fragmentarischen

und unzusammenhängenden Sprechen in äußerster Verknappung. Durch die Strophenform entsteht eine zusätzliche Zerstückelung der abrupten Rede.

3. Das Hörspiel *Gare Maritime* treibt die Atemlosigkeit und Fragmentierung auf die Spitze. Für die Hauptfiguren Joe und Joan wird das Anhalten und Aussetzen des Atems zur Bedingung des Überlebens und die Zerstückelung des materiellen Körpers zur Hoffnung auf ein anderes (Zusammen-) Leben.

Kompromisslosigkeit, Schärfe, sowie eine Poetologie der Zerstörung und des Absurden kennzeichnen diese Texte.

Der Lyrikband *Verschenkter Rat*, erschienen 1978, enthält Gedichte und literarische Kurzformen, die keiner Gattung zugeordnet werden können. Die einzelnen Werke sind zwischen 1955 und 1978 entstanden. Sie sind allerdings nicht chronologisch geordnet, wodurch sich ein innerer, aber nicht näher bestimmter, Verweiszusammenhang ergibt. Das lyrische Werk Aichingers ist im Vergleich zur Prosa und den Hörspielen relativ gering im Umfang, doch treten darin die Themen und die Poetologie verdichtet hervor:

- die Übergänge zwischen Lyrik und Prosa verschwimmen;
- Tendenz zur Verknappung, die bis an den Rand des Verstummens reicht;
- wechselseitige Bezüge, die über diesen Band hinausreichend Querverbindungen zu anderen Texten herstellen;
- das radikale Misstrauen gegen die Macht, die sich auch in der Sprache manifestiert, wird wiederholt thematisiert. Gesellschaftliche Veränderung ist nur durch Sprachkritik und sprachliche Veränderung möglich.

Durch subversive Sprachkritik sucht Aichinger nach neuen, unverbrauchten Ausdrucksformen. In dieser Form soll der Möglichkeit einer alternativen Wirklichkeit nachgegangen bzw. nachgeschrieben werden. Die Sprache ist nicht länger Mittel der Wirklichkeitsbeschreibung, sondern selbst Wirklichkeit. Der selbstreferentielle Gebrauch der Sprache knüpft zwar an Techniken der Symbolisten, der Surrealisten, der Expressionisten und der Dadaisten an, doch besteht ein wesentlicher Unterschied in der politischen Implikation. Nach der nackten Grausamkeit des 2. Weltkrieges, nach Auschwitz, wird das Sprachexperiment zur Sprachkritik und diese ist immer Kritik an der Gesellschaft bzw. am Individuum.

Nach einer langjährigen Veröffentlichungspause erschien 2001 die Autobiographie Aichingers *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*. Auto-

biografie. Aichinger kommt in ihrem Lebensrückblick ohne Anekdoten und die übliche Selbstbeweihräucherung aus. Sie reiht die Erinnerungen blitzlichtartig und assoziativ aneinander. Manche Lebensabschnitte werden dadurch "mehrfach belichtet", andere bleiben im Dunkeln. Das Werk ist in zwei Teile geteilt. Der erste Teil enthält längere Essays, die Stationen im Leben der Autorin von 1927 bis 1945 mit Filmen von Max Ophüls, Louis Malle, Ingemar Bergmann u. a. sowie mit Büchern von Auden, Bernhard und Faulkner verknüpfen. Im zweiten Teil, dem *Journal des Verschwindens*, sind überwiegend kürzere Texte gesammelt, die ungefähr den gleichen Zeitraum umspannen: 1930-45. Die persönliche Vergangenheit wird in beiden Teilen mit der Gegenwart durch jene Filme verbunden, welche Aichinger oft durch das ganze Leben begleitet haben. Filme, die sie unzählige Male gesehen hat, bilden so die Fixpunkte für das assoziativ verlaufende Netz der Erinnerungen. Christoph Janacs urteilt in seiner Buchbesprechung: "[...] wie Aichinger scheinbar disparate, weit auseinander liegende Orte, Ereignisse und Gedanken zu verbinden versteht, wie sie Erwartungen unterläuft und Erinnerungssplitter vorsichtig zusammenführt – ‚Die Erinnerung splittert leicht, wenn man sie zu beherrschen versucht‘, schreibt sie, ‚Sie muß alles und darf doch nichts behalten wollen.‘ –, ist einzigartig und macht die Lektüre immer wieder zu einem überraschenden Leseerlebnis. Ist Aichinger achtzig Jahre alt? Ja, und widerständig und subversiv wie eh und je."

Leseprobe:

Meine Sprache und ich (in: *Dialoge Erzählungen Gedichte* Stuttgart 1971: 3-6)

Meine Sprache ist eine, die zu Fremdwörtern neigt. Ich suche sie mir aus, ich hole sie von weit her. Es ist aber eine kleine Sprache. Sie reicht nicht weit. Rund um, rund um mich herum, immer rund um und so fort. Wir kommen gegen unseren Willen weiter. Zur Hölle mit uns, sage ich ihr manchmal. Sie dreht sich, sie antwortet nicht, sie läßt uns geschehen. Manchmal tauchen Zöllner auf. Ihre Ausweise? Wir passieren, sie lassen uns passieren. Meine Sprache hat nichts gesagt, aber dafür ich, ich habe diensteifrig genickt, ich habe ihnen die Freude getan. Einer und etwas um ihn herum, unverdächtig. Aber was das war? Eine Spiralfeder. Nein, Dampf. Um jeden ist etwas herum, weißt du das nicht? Die armen Jungen, sie tun mir ehrlich leid. Ja, ehrlich. Jetzt faselst du. Was tut dir an denen leid? Was tut dir denn leid? Jung und sonst nichts, was soll einem da leid tun? Das wächst sich aus, das ist unausbleiblich. Erstarkt und wird mächtig groß. Während wir in der Tinte bleiben, uns abrackern, immer mehr abrackern und dabei die Vergnügten spie-

len. Und dabei das Vergnügen verlieren. Ehrlich. Wer ist das, der das sagt? Ich. Da muß ich lachen. Das erinnert mich immer an den, der ich sagte, als er zu spät ins Haus wollte. Ich bin draußen, ich, ich. An den erinnert mich das, was war er nur von Beruf? Hausmeister, glaube ich, ja, Hausmeister. Hast du Hunger? Ich schon. Aber ich habe so eine Art, immer einen Hunger auszulasen. Erst einen, dann zwei, dann drei. Aber dann kommt eine Mahlzeit, das sage ich dir. Da bleibt nichts weg, da kommt alles auf den Tisch, alles vor mich hin. Da tummeln sie sich, rund um mich herum, da hab ichs dann. Schläfrig? Dann schlaf eben, schlaf nur. Ich schaue für dich.

Da sitze ich dann mit meiner Sprache, nur drei Meter von denen entfernt, die so reden. Aber wir sind durch, wir haben passiert, wir können uns niederlassen, wenn wir atemlos sind. Öde Flecken genug, eine Decke darauf, die Sonne scheint überall. Meine Sprache und ich, wir reden nicht miteinander, wir haben uns nichts zu sagen. Was ich wissen muß, weiß ich, kalte Küche ist ihr lieber als warme, nicht einmal der Kaffee soll heiß sein. Das beschäftigt einen schon. Da hat man zu tun, zu decken, aufzuschneiden, die Kälte zu messen, die Wärme vergehen zu lassen. Während sie aufs Meer starrt. Meine Sprache hat es leicht zu starren, weil ich alles tue. Ich überstürze mich nicht wie zu Beginn, ich streife die Decke ruhig glatt, ich beschwere sie ruhig mit Steinen, wenn es windig wird, aber es ist wahr: ich arbeite und sie starrt. Sie äußert nicht einmal Wünsche. Das wäre nicht das Äußerste, was man von ihr verlangen könnte, aber es wäre doch etwas. Eine gute Sache, ein Dienst an mir, eine Art, mich voranzubringen. Aber daran liegt ihr nichts, gar nichts, so viel habe ich schon heraus. Sie starrt nur oder horcht auf die Brandung, meine Sprache. Wir sind immer in Meeresnähe, dafür Sorge ich. Ich, nicht sie. Ich möchte wissen, was mit ihr geschähe, wenn ich einmal landeinwärts ginge, einfach einböge wie andere Leute auch, uns einen Steintisch zwischen den Mulden suchte, gehobelte Kiefern. Wie sie sich dann verhielte, ob sie mitkäme? Der Küstenwind ist schlecht für meine Ohren, das weiß ich. Manchmal beginne ich zu singen oder mit den Bestecken zu klappern, es wird leiser. Obwohl man bei unserer Küche nur wenige Bestecke braucht, hole ich sie hervor, auch Teller und Gläser. Ich nehme ein Messer und lasse es vorsichtig auf einen Teller fallen, immer aus derselben Entfernung. Es wird seit fünf Wochen leiser. Vor kurzem versuchte ich es einmal, das Messer von etwas höher auf den Teller fallen zu lassen. Es schlug laut auf, ich hörte es deutlich, aber der Teller zerbrach. Meine Sprache blieb ruhig, den Blick aufs Meer geheftet, wie ich glaube immer auf dieselbe Stelle. Sie scheint mir das Gegenteil gewisser Bilder zu sein, deren Blicke einem überallhin nachgehen. Ihr Blick geht keinem nach. Seeungeheuer und Fischkutter wären gleichmä-

ßig an ihr verloren, es kommen auch keine. Ich breite dann unsere kalte Mahlzeit aus, gieße den kalten Kaffee ein, aber vergeblich. Ich habe unsere Decke sorgfältig gedeckt, oft sogar eine Strandblume in die Mitte gelegt, oder neben ihr Gedeck. Sie wendet sich nicht um. Ich nehme ihr Gedeck und lege es vor sie hin, zwischen sie und den Gischt. Meine Freude ist weg, die Gehörprobe hat mir den Mut genommen, das Meer ärgert mich. Meine Sprache hatte früher einen lila Schal, aber er ist weg. Ich fürchte, daß wir uns hier die Gesundheit verderben. Wenn meine Sprache die Stimme verliert, hat sie einen Grund mehr, das Gespräch mit mir sein zu lassen. Während ich sie noch wispernd und hustend mit Fragen und Angeboten überhäufe. Der lila Schal stand ihr auch gut, er verdeckte ihren zu langen Hals und gab ihrer unausgesprochenen Erscheinung zugleich Sanftmut und Entschiedenheit. Das ist alles dahin. Sie stellt auch den Kragen nicht auf. So wie sie jetzt ist, erinnert sie mich manchmal an einen ausgewachsenen Schwan, aber so matt in den Farben, als hätte er das Wachstum noch vor sich. Sie sollte sich nichts einbilden. Aus der Ferne höre ich die Stimmen der Zöllner. Sie reden und reden, wenigstens der eine spricht immer. Es war nicht meine Idee, uns so nahe der Zollhütte niederzulassen, aber meine Sprache war nicht weiterzubringen. Das vierte Land ist zu Ende, schrie ich ihr ins Ohr, da drüben ist schon das fünfte. Sie folgte mir widerwillig, nicht weiter als hierher. Wir könnten ebensogut Zöllner sein. Von denen spricht auch immerfort nur einer, vom Essen und von der Jugend, der andere schläft. Oder starrt durch die Scheiben herüber wie jetzt. Vorhin schlief er, während ich nach den Ausweisen suchte. Die überlasse ich meiner Sprache nicht mehr, seit sie den Schal verloren hat, die sind bei mir.

Denen ist langweilig da drüben. Oder wir sind ihnen verdächtig. Meine Sprache ist ihnen verdächtig, nicht ich. Ich bin normal, ich esse und trinke, und wenn ich das Messer auf den Teller fallen lasse, sieht es auf diese Entfernung nicht nach einer Gehörprobe aus, es sieht nach Ungeschick aus und danach darf es aussehen. Bleiben wir aber noch eine Weile hier, so wird es nicht mehr nach Ungeschick aussehen, sondern nach Absicht. Sprache meine Sprache zu mir, so hätte ich diese Art von Gehörprobe nicht nötig, aber sie tut nur wenig dazu, um uns unverdächtig zu erhalten. Mich wenigstens, es müßte ihr mehr an mir liegen, schon lange. Ich habe sie im Verdacht, daß ihr nur an sich selbst liegt. Oder nichts an sich selbst, oder beides, das trifft sich. Was ich ihr vorgesetzt habe, hat sie nicht berührt, sie läßt es vom Gischt einsalzen. Jeder wie er will. Ich halte mich daran. Ich kann auch andere für die meinen halten. Ich kann Zollkoch werden, Zollunterhalter, Zöllner. Die beiden da drüben werden nicht liegenlassen, was ich ihnen vorsetze. Wir werden vom Zoll reden, von Zollgütern, Silber und Blei und ähnlichem. Von Kartenspie-

len, ich kenne auch Kartenspiele. Und von meiner Sprache, die sich, wie ich vermute, von hier nicht mehr wegrühren wird. Von ihrer eingesalzenen Mahlzeit, ihrem grauen Blick. Ich werde tun, was ich für sie tun kann. Die Unterhaltung allein wird ihr helfen, das Gespräch über sie, die Beobachtungen, die sich wiederholen. Man wird mit der Zeit nichts mehr von ihr wollen. Und ich werde das meinige dazutun. Ich werde hier und dort einen Satz einflechten, der sie unverdächtig macht.

HEIMITO VON DODERER (1896-1966) **

Kurzbiographie und Werkbesprechung:



Heimito von Doderer wurde am 5. 9. 1896 in Hadesdorf bei Wien geboren. Er wuchs in Wien als Sohn eines Architekten auf. Schon während des Ersten Weltkriegs wollte er Schriftsteller werden. Von 1916-1920 war er in russischer Kriegsgefangenschaft (Sibirien). Die ersten erhaltenen literarischen Texte *Etüden* stammen aus dieser Zeit. Diese frühen Texte lassen kaum etwas von den historischen Vorgängen ahnen, sehr viel aber von der Absicht, am Wahrnehmungsdetail größere Zusammenhänge festzumachen. Es sind dies die ersten Studien seiner Praxis.

Nach der Rückkehr im Jahre 1920 studierte Doderer Geschichte und Psychologie. Diese Wissenschaften schienen ihm am besten mit dem Schriftstellerberuf vereinbar. 1925 verfasste er eine Dissertation unter dem Titel *Zur bürgerlichen Geschichtsschreibung in Wien während des 15. Jahrhunderts*. Diese Arbeit sollte später auch in seine Romane einfließen.

Die Existenzgrundlage bot in der Zeit von 1926 bis 1931 der Journalismus. Doderer schrieb historische Feuilletons. Die Sujets der Feuilletons sind in anderer Gestalt dann auch in den Romanen anzutreffen. Identifiziert hat sich Doderer mit dieser Arbeit nicht; das *Allianz*-Kapitel in den *Dämonen* ist eine anschauliche Reflexion dieser ungeliebten Tätigkeit und zugleich auch eine scharfe Analyse des Wiener Zeitungswesens.

Mit seinen frühen erzählerischen Werken konnte sich Doderer trotz einiger enthusiastischer Kritiken nicht durchsetzen. Die Erzählung *Die Bresche* (1924) verrät die Nähe zu expressionistischen Tendenzen. Solche Tendenzen zeigen auch die in der Zeit von 1921 bis 1926 entstandenen sechs *Divertimenti* (postum 1972 veröffentlicht). Die Analogie zur Musik ist beabsichtigt und erweist sich als Konstante für die theoretische Konstitution der Erzählprosa. 1932 veröffentlichte er seinen ersten und einzigen Gedichtband *Gassen und Landschaft*. Es folgen Erzählungen und kleinere Romane, die das Trauma der Gefangenschaft zu bewältigen suchen (*Das Geheimnis des Reiches*, 1930).

Journalismus und Fachwissenschaft seien für den Schriftsteller *Skylla und Charybdis*³, dekretierte Doderer später. Er hatte sie glücklich umschifft,

doch von der schönen Literatur ließ sich nicht leben. 1930 heiratete Doderer Gusti Hasterlik. Gusti Hasterlik war die Tochter eines Zahnarztes jüdischer Herkunft. Die Ehe währte nur kurz, bereits 1932 erfolgte die Trennung. 1933 wurde Doderer Mitglied der in Österreich illegal operierenden NSDAP. Nach dem Anschluss Österreichs im März 1938 trat Doderer aus der Partei wieder aus.

1936 war er, um Aktienvermögen aus dem Erbteil seiner Mutter nutzen zu können, nach Dachau übersiedelt. Er lebte dort bis 1938. 1940 konvertierte der getaufte Protestant zum Katholizismus.

Im Herbst 1938 erschien der Roman *Ein Mord, den jeder begeht*. Mit diesem psychologisierenden Kriminalroman findet Doderer zum zentralen Thema seines weiteren Schaffens: der Menschwerdung des an seiner Bürgerlichkeit erstickenden Individuums. Im Zweiten Weltkrieg diente Doderer als Fliegeroffizier bis er abermals in russische Kriegsgefangenschaft geriet. Im Jahre 1946 kehrte er nach Österreich zurück. Er setzte in seinen unter dem Titel *Tangenten* (1964) erschienenen Tagebüchern die im Krieg begonnenen Reflexionen über sein eigenes bedenkliches Verhalten – nämlich sein Engagement in der NSDAP während der zwanziger und dreißiger Jahre – fort.

Eine kleine Vorarbeit in diesem Sinne war bereits der Kurzroman *Die erleuchteten Fenster oder Die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal* (1951; entstanden 1939/40).

Ebenfalls 1951 erschien der Roman *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*. Das Buch diente Doderer – wie er sich ausdrückte – als "Rampe" zur Wiederaufnahme der Arbeit an den *Dämonen*. *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre* machte ihn schlagartig bekannt. An diesem Werk hatte der Autor von 1941 bis 1948 mit kriegsbedingten Unterbrechungen gearbeitet. Doderer griff in der *Strudlhofstiege* zum Teil auf das Personal der *Dämonen* zurück. Der Doppeltitel legt zwei Möglichkeiten der Lektüre nahe. Zunächst einmal ist von der Strudlhofstiege, dieser Treppenanlage im neunten Wiener Gemeindebezirk auszugehen. Ihre verborgene Schönheit hat Doderer als erster wahrgenommen und in Worte gefasst: Sie ist Bühne und Sinnbild des Lebens und zugleich auch Metapher für den Roman selbst. Der zweite Titel *Melzer oder die Tiefe der Jahre* verweist auf eine Figur des Romans und deren Entwicklung.

³ Skylla und Charybdis bezeichnen zwei Gestalten der griechischen Sagenwelt. Die Skylla ist ein Meeresungeheuer mit sechs Hundsköpfen und zwölf Beinen, das zusammen mit der Charybdis eine Meeresenge sperrt.

Mit der *Strudlhofstiege* hatte Doderer das Areal der *Dämonen* erneut betreten. Er begann die liegengeliebene Textmasse zu überarbeiten. Der Textbestand erwies sich im Allgemeinen als solide, unverfänglich und im Wesentlichen als brauchbar. An dem Projekt hatte er seit 1939 mit wechselnder Intensität gearbeitet. Die Hauptarbeit an den *Dämonen* war freilich noch zu leisten. Er konzentrierte sich ganz auf die "Ernstarbeit". Der "Dämon" ist die Zeit, deren Bewahrung in der Erinnerung als Lebensbewältigung gesehen wird, wobei Revolution als ein Zeitsprung, ein Überspringen der Zeit, Dämonie ist. Der Roman erschien dann schließlich 1956. Doderers harmonisierende Darstellung der Gegensätze fand breite Zustimmung, da sie in ihrer Tendenz genau in das Klima des Wiederaufbaus passte.

Die Romangroteske *Die Merowinger oder Die totale Familie* (1962) zeigte dem Publikum eine bislang unbekannt Facette im Schaffen Doderers. Der zentrale Wutkomplex wird in der Figur des Baron Childerich III anschaulich. Dieser von autoritärem Wahn besessene Adelige macht sich durch ein kompliziert ausgetüfteltes System und vier Ehen zum eigenen Vater, Onkel und Großvater.

Für das nächste große Werk nach den *Dämonen* sollte der Grundsatz der Priorität der Form vor den Inhalten gelten. Doderer meinte, dass in die präkonzipierte Form die Inhalte "einschießen" würden. Für die als *Roman №7* geplante Romantetralogie sollte die viersätzig Symphonie das Vorbild sein. Der erste Teil (oder Satz) wurde der Roman *Die Wasserfälle von Slunj* (1963). Bei der Entstehung ließ sich Doderer stark von Assoziationen leiten. Diese stellten sich bei der punktuell erfolgenden Rekonstruktion seiner Jugend und Kindheit ein. Nach langer vorsichtiger Prüfung der "freisteigenden Vorstellungen" ergab sich beim Anblick eines Gemäldes, welches die Wasserfälle im kroatischen Slunj zeigt, plötzlich der Grundeinfall. Der Held, oder besser Antiheld, Donald Clayton, wird auf der Hochzeitsreise seiner Eltern in Slunj gezeugt und stirbt eben dort dreißig Jahre später an Herzversagen. Die Haupt-handlung, welche sich um die in Wien ansässige englische Industriellenfamilie Clayton dreht, ist von zahlreichen Nebenepisoden begleitet. Darin nimmt Doderer eine vielschichtige Analyse der verschiedenen Bevölkerungselemente, Klassen und Generationen vor.

Doderer kann die geplante Tetralogie allerdings nicht abschließen. Er stirbt am 23.12.1966 in Wien.

Preise: (Auswahl)

Großer Österreichischer Staatspreis für Literatur 1957.

Werke:

Gassen und Landschaft. [Gedichte] Wien: Haybach 1923; *Die Bresche*. Ein Vorgang in vierundzwanzig Stunden. Wien: Haybach 1924; *Das Geheimnis des Reichs*. Roman aus dem russischen Bürgerkrieg. Wien: Saturn 1930; *Der Fall Gütersloh*. Ein Schicksal und seine Deutung [Essay]. Wien: Haybach 1930; *Julius Winkler*. Wien u. Leipzig: Doblinger (Herzmansky) o. J. [1937]; *Ein Mord den jeder begeht*. Roman. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1938; *Ein Umweg*. Roman. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1940; *Die erleuchteten Fenster oder Die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal*. Roman. München: Biederstein 1951; *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*. Roman. München: Biederstein 1951; *Das letzte Abenteuer*. Erzählung. Mit einem autobiographischen Nachwort. Stuttgart: Reclam 1953; *Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff*. Roman. München: Biederstein 1956; *Ein Weg im Dunkeln*. Gedichte und epigrammatische Verse. München: Biederstein 1957; *Die Posaunen von Jericho*. Neues Divertimento. Zürich: Verlag der Arche 1958; *Grundlagen und Funktion des Romans*. Nürnberg: Glock und Lutz 1959; *Die Peinigung der Lederbeutelchen*. Erzählungen. München: Biederstein 1959; *Die Merowinger oder Die totale Familie*. München: Biederstein 1962; *Die Wasserfälle von Slunj*. Roman. München: Biederstein 1963; *Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940 - 1950*. München: Biederstein 1964; *Unter schwarzen Sternen*. Erzählungen. München: Biederstein 1966; *Meine neunzehn Lebensläufe und neun andere Geschichten*. Zum 70. Geburtstag des Autors. Mit 19 Fotos und einer Schallplatte. München: Biederstein 1966.

Leseprobe:

Die Strudlhofstiege (München: Biederstein Verlag, 1985, S. 128-131)

Währenddessen war Rene an die Ecke der Strudlhofgasse gelangt und dort stehen geblieben. Eine schräge Sonne lag überall noch, wo sich ihr Fläche bot, wie ein dicker poröser Teppich. Hier nun, an der Ecke, erstreckte sich das Sonnenlicht in die Lücke und auf die Baumwipfel dahinter. Rechterhand standen glatt und verschlossen die Bauten der Universitäts-Institute für Physik und Radiologie, unbegreiflichen Inhalts, und hauchten jene neue Art von Romantik, die gerade von den allerexaktesten Wissenschaften am meisten ausgeht, als würde deren Wesen in ihrer Emanation gleichsam ins Gegenteil verkehrt.

Die Richtung, in welcher Rene Stangler ging, hatte mit seinem Heimwege keinen Zusammenhang. Diese Richtung hätte sich nur mit „nicht-nach-

hause' bezeichnen lassen. Die Verfassung subjektiver Trunkenheit, in der sich Rene befand, wird man einem Jüngling für angemessen halten. Aber das Lebensalter hat in diesem Falle hier viel weniger zu bedeuten, als man auf den ersten Blick vermeinen möchte. Auch den erwachsenen Mitgliedern der Familie eignete die gleiche Verfassung, und zwar als Grundlage ihres Alltags. So wie Rene jetzt bei seinem Gange zur ‚Strudlhofstiege‘ nichts Geringeres erwartete als das Außergewöhnliche: so hielten auch seine Geschwister dieses für eine ihnen sozusagen jederzeit zukommende Gebühr und für einen zu beanspruchenden Maßstab ihres Lebens; vor jedem anderen scheuten sie zurück. Und diese Menschen, die manches vermochten, hätten doch eines unmöglich fertiggebracht: nämlich ganz gewöhnliche Menschen zu sein.

Nun endete die Straße. Rene stand am Beginn der Stufen. Stangeler konnte seine Vaterstadt verhältnismäßig wenig und diese Gegend hier fast gar nicht. Nächtliche Exkursionen, die er, ebenso wie seine Schwester Etelka, jedoch allein, schon damals nicht selten unternahm, führten ihn immer wieder nur in die Bars und Cafes des ersten Bezirkes, also der inneren Stadt, oder in die Artisten-Lokale der seinem Elternhause nahegelegenen Praterstraße. Die kleine Überraschung, welche Stangeler jetzt am oberen Ende der ‚Strudlhofstiege‘ empfand, paßte in seinen romantischen Kram, setzte gleichsam das i-Püktchen noch auf seine ganze Stimmung, welche durch den geringen Anlaß eine unverhältnismäßige Steigerung erfuhr. Hier schien ihm eine der Bühnen des Lebens aufgeschlagen, auf welchen er eine Rolle nach seinem Geschmacke zu spielen sich sehnte, und während er die Treppen und Rampen hinabsah, erlebte er schnell und zuinnerst schon einen Auftritt, der sich vollziehen könnte, einen entscheidenden natürlich, ein Herab- und Heraussteigen und Begegnen in der Mitte, durchaus opernhafte.

Kurz: eine jener Szenen, die man nur von der Bühne in Erinnerung hat, die es aber im Leben wirklich gibt, wenn auch selten; und dann kommen sie völlig unvermutet zustande. Und erst hintennach erkennt man sie als solche.

Rene stieg langsam hinunter, mehr genießerisch als nachdenklich.

Am Abhang drängten sich die Kronen einiger Bäume. Die Stiegen leiteten sanft, aber überraschend tief hinab. Es roch hier erdig.

Unten kommt man in die Liechtensteinstraße, und Stangeler folgte ihr nach links, wo sie alsbald bei einem Wirtshause, das sich ‚Zur Flucht nach Ägypten‘ nennt, in eine breitere Verkehrs-Ader mündet. Diese war nun Rene freilich bekannt und im Augenblicke störte ihn das, als fiele eine seitliche Helligkeit in seinen Traum, den er jetzt wie einen Mantel um sich zusammenzog, als striche da ein Zugwind herein. Er überquerte rasch die Alserbachstraße und ging in der stark verengten Liechtensteinstraße weiter.

Diese Gasse schien die Grenze zweier sehr verschiedener Stadt-Teile zu sein, die einander über die geringe Breite hin als Fremde anblickten. Und zwar der eine Teil auf den anderen von oben herabschauend: denn erstens stieg das Terrain, auf welchem die Häuser gebaut waren, nach links zu an, wie die ganze Gegend, und zweitens befanden sich auf dieser Seite der Gasse neue billige Gebäude von vier und fünf Stockwerken, während die rechte Zeile meist aus einstöckigen Häuschen bestand, von denen wenige viel jünger sein mochten als hundert Jahre. Dieser Stadt-Teil wird ‚Liechtenthal‘ genannt, er war die engere Heimat Franz Schuberts, welcher in der Liechtenthaler Pfarrkirche einst Organist gewesen ist. Aber derartige Dinge wußte Rene Stangler nie, und er hätte sie auch jetzt gar nicht gerne vernommen. Er war ein wohl intensiver aber wesentlich ungebildeter Mensch, man könnte sagen im Grundbau seines Wesens das strikte Gegenteil eines Produkts, wie etwa jener Major und spätere Oberst Laska, der den Leutnant Melzer einst auf die Bärenjagd mitgenommen hat.

Von der Gasse zweigte nach rechts ein Gäßchen. An dem einen Eckhause bemerkte Stangler jetzt in geringer Höhe, über dem Erdgeschoß am ersten Stockwerk, ein in blauer Glasur ausgeführtes rundplastisches Bildwerk, welches ein Einhorn darstellte.

Er blieb in der halben Breite des Nebengäßchens stehen und schaute zu dem Einhorn hinauf, als er hinter sich Schritte hören konnte, welche nun langsamer wurden und anhielten.

Rene wandte sich herum und erblickte ein etwa siebzehnjähriges Mädchen in bescheidenem grauen Tuchanzug und eine Aktentasche unter dem Arm.

Er lachte im selben Augenblicke, und dieses Lachen war sehr geschickt und stellte die Verbindung, welche er sofort suchte, mühelos her: denn sie blickte, gleichfalls lachend, zu dem Einhorn hinauf und sagte:

„Wissen Sie eigentlich, was das da für ein komisches Viech ist?“

„Ein Einhorn“, antwortete Stangler. Er sah jetzt, daß sie dunkelrote Haare hatte, die anmutig unter dem grauen flachen Hut ihre Schläfen umgaben. Diese selbst waren sehr weiß, bleich und glanzlos wie ihr Antlitz, in welchem die Augen etwas schräg standen (ähnlich wie bei Rene selbst, aber das kam ihm freilich nicht zu Bewußtsein).

„Hat’s denn so was einmal gegeben?“ fragte sie.

„Ja – wahrscheinlich“, sagte Stangler und dachte an Julius Cäsars Berichte über das alte Germanien. „Aber, liebes Fräulein“, fügte er gleich nach und war dabei gut im Zuge, so daß alles höchst natürlich und ganz harmlos herauskam, „wenn ich Ihnen mehr davon erzählen dürfte, würde es mich sehr

freuen – nur möcht' ich das gerne in der großen Conditorei auf der anderen Seite von der Alserbachstraße tun. Ich muß nämlich jetzt unbedingt eine Jausen haben. Darf ich Sie einladen? Dort gibt's herrliche Indianerkrapfen."

Er hatte, nach dem Überschreiten der Schwelle zwischen dem Knaben- und dem Jünglingsalter, schon so etwas wie eine mechanistische Sicherheit im Umgange mit weiblichen Wesen erlangt, mit welchen er übrigens im springenden Punkte nahezu vertraut war. Irgendwelche, wenn auch entfernte Chancen letzterer Art, wurden von Rene auf gar keinen Fall außer acht gelassen: und schon hier, in dieser frühen, ja ersten Auswahl zeigte sich bei ihm die gelegentliche Neigung aller Stangelers für das Gutartige, das Gutmütige und, wie sie vermeinten, das geistig Unterlegene, beides als Resonanzboden des eigenen Wertgefühls benötigt, mit welcher Würze sie wohl das oder jenes Erlebnis besser genießen konnten, so wie etwa manchen Leuten Muskatnuß oder Curry bei gewissen Speisen als unentbehrlich erscheinen.

ELIAS CANETTI (1905-1994) **

*„Jedes gesprochene Wort ist falsch.
Jedes geschriebene Wort ist falsch.
Was aber gibt es ohne Worte?“*

Kurzbiographie:



Elias Canetti wurde am 25. Juli 1905 im bulgarischen Rustschuh am Unterlauf der Donau als Sohn einer sephardischen (spanisch-jüdischen) Familie geboren. In den frühen Kinderjahren erlebte er noch die bunte Vielfalt der ethnisch und sprachlich gemischten Habsburger Donaumonarchie.

1911 übersiedelte die Familie nach Manchester, wo Canetti die englische Sprache lernt. Im Oktober desselben Jahres starb unerwartet plötzlich sein Vater, ein Ereignis, das Canetti nie vergessen sollte: „Mich brennt der Tod!“. Seine Mutter blieb 26-jährig vorerst allein mit ihren drei Kindern im fremden Land.

Im Jahre 1913 übersiedelte die Familie nach Wien. Canetti, der polyglott erzogen wurde, lernte erst mit 8 Jahren Deutsch.

Im Jahre 1914, zu Beginn des ersten Weltkriegs, floh die Mutter mit den Kindern nach Zürich. Dort verbrachte Canetti die „einzig vollkommen glücklichen Jahre“ seines Lebens. Er versank in die Welt der Bücher.

Von 1921 bis 1924 lebte die Familie in Frankfurt am Main, wo Canetti das Realgymnasium besuchte und mit dem Abitur abschloss. In Frankfurt erlebte er auch die Massendemonstration gegen die Ermordung Rathenaus.

Ab 1924 studierte Canetti Chemie an der Universität Wien, wo er auch seine spätere Frau Veza Taubner-Calderon kennen lernte.

Im Jahre 1929 promovierte er zum Doktor der Philosophie.

In den Jahren 1930/31 schrieb Canetti seinen ersten Roman *Die Blendung*, der 1935 erschien. Dieser Roman wurde allerdings erst Jahre später, nämlich bei seiner Neuauflage 1963, zu einem großen Erfolg im deutschsprachigen Raum. Die Hauptfigur des Romans, Peter Kien, ein Privatgelehrter und Besitzer einer großen Bibliothek, lebt äußerst zurückgezogen. Seiner Haushälterin und späteren Frau Therese gelingt es allerdings, in seine abgeschirmte Welt einzudringen. Er verfängt sich mehr und mehr in ihren Netzen.

Am Ende des schonungslosen Kampfes zwischen Geist und Wirklichkeit zündet Kien seine 25.000 Bände umfassende Bibliothek an.

Im Jahre 1938 verließ Canetti Wien, wo er mit Hermann Broch befreundet und entscheidend von Karl Kraus beeinflusst war. Er emigrierte mit seiner Frau Veza über Paris nach London, wo er die britische Staatsbürgerschaft erlangte.

Die Summe seiner theoretischen Bemühungen und die anthropologische Begründung seiner poetischen Werke zeigt sich insbesondere in Canettis philosophisch-anthropologischen Werk *Masse und Macht*.

Elias Canetti erhielt zahlreiche Ehrungen und im Jahre 1981 den Nobelpreis. Bei seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Nobelpreises nannte Canetti explizit vier Autoren, denen er sich verpflichtet fühlte und die eigentlich an seiner Statt hier stehen müssten, lebten sie noch, nämlich: Franz Kafka, Robert Musil, Karl Kraus und Hermann Broch.

Im Jahre 1963 starb seine Frau Veza.

1971 heiratete er Hera Buschor.

1972 wurde die Tochter Johanna geboren.

Elias Canetti starb am 14. August 1994 in Zürich.

Preise:

1949 Grand Prix International du Club Francais du Livre; 1966 Preis der Stadt Wien für Literatur; 1966 Kritikerpreis für Literatur des Verbandes der deutschen Kritiker Berlin; 1967 Österreichischer Staatspreis für Literatur; 1969 Literaturpreis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste; 1971 Literaturförderpreis der deutschen Industrie; 1972 Georg-Büchner-Preis für Literatur der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt; 1972 Österreichisches Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst; 1975 Franz-Nabl-Preis der Stadt Graz; 1975 Nelly-Sachs-Kulturpreis der Stadt Dortmund für geistige oder künstlerische Leistungen; 1977 Gottfried-Keller-Preis; 1981 Johann-Peter-Hebel-Preis für Literatur des Landes Baden-Württemberg; 1981 Nobelpreis für Literatur der Schwedischen Akademie der Wissenschaft; 1981 Franz-Kafka-Literaturpreis der Stadt Klosterneuburg und der NÖ. Gesellschaft für Kunst und Kultur Wien; 1983 Großes Verdienstkreuz des Verdienstordens der BRD Orden pour le merite für Wissenschaft und Künste unter dem Protektorat des Bundespräsidenten der BRD

Werke:

Die Blendung. Roman. Wie. Reichner. 1935; *Komödie der Eitelkeit*. Drama

in drei Teilen. München. Weismann, 1950; *Masse und Macht*. Hildesheim. Claassen, 1960; *Welt im Kopf*. Einl., Auswahl. Erich Fried. Graz, Wien. Stiasny, 1962; *Die Befristeten*, München, Hanser, 1964; *Aufzeichnungen 1942-1948* München. Hanser. *Macht und Überleben. Drei Essays*. Berlin. Literarisches colloquium, 1972; *Alle vergeudete Verehrung*. Aufzeichnungen 1949-1960 München. Hanser, 1972; *Die gespaltene Zukunft*. Aufsätze und Gespräche. München. Hanser, 1972; *Die Provinz des Menschen*. Aufzeichnungen 1942-1972. München. Hanser, 1973; *Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere*. München. Hanser, 1974; *Das Gewissen der Worte*. Essays. München. Hanser, 1975; *Der Beruf des Dichters*. München. Hanser, 1976; *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. München. Hanser, 1977; *Aufzeichnungen 1942-1972*. Frankfurt-Main. Suhrkamp, 1977; *Zwiesprache 1931-1976*. Nachw. St. Orendt. Berlin. Volk und Welt, 1980; *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1930*. München. Hanser, 1980; *Das Geheimnis der Uhr. Aufzeichnungen. 1973-1985*. München. Hanser, 1987.

Leseprobe:

Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1930 (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, S. 230-237)

Wenige Monate, nachdem ich in das neue Zimmer eingezogen war, geschah etwas, das auf mein späteres Leben den tiefsten Einfluß hatte. Es war eines von jenen nicht zu häufigen öffentlichen Ereignissen, die eine ganze Stadt so sehr ergreifen, daß sie danach nie mehr dieselbe ist.

Am Morgen des 15. Juli 1927 war ich nicht wie sonst immer im Chemischen Institut in der Währingerstraße, sondern fand mich zu Hause. Ich las im Kaffeehaus in Ober-St. Veit die Morgenzeitung. Ich spüre noch die Empörung, die mich überkam, als ich die "Reichspost" in die Hand nahm; da stand als riesige Überschrift: "Ein gerechtes Urteil." Im Burgenland war geschossen, Arbeiter waren getötet worden. Das Gericht hatte die Mörder freigesprochen. Dieser Freispruch wurde im Organ der Regierungspartei als >gerechtes Urteil< bezeichnet, nein ausposaunt. Es war dieser Hohn auf jedes Gefühl von Gerechtigkeit noch mehr als der Freispruch selbst, was eine ungeheure Erregung in der Wiener Arbeiterschaft auslöste. Aus allen Bezirken Wiens zogen die Arbeiter in geschlossenen Zügen vor den Justizpalast, der durch seinen bloßen Namen das Unrecht für sie verkörperte. Es war eine völlig spontane Reaktion, wie sehr, spürte ich an mir selbst. Auf meinem Fahrrad fuhr ich schleunigst in die Stadt hinein und schloß mich einem dieser Züge an.

Die Arbeiterschaft, die sonst gut diszipliniert war, die Vertrauen zu ihren sozialdemokratischen Führern hatte, und es zufrieden war, daß die Gemeinde Wien von ihnen in vorbildlicher Weise verwaltet wurde, handelte an diesem Tage ohne ihre Führer. Als sie den Justizpalast anzündete, stellte sich ihnen der Bürgermeister Seitz auf einem Löschwagen der Feuerwehr mit hocherbobener Rechten in den Weg. Seine Geste blieb wirkungslos: der Justizpalast brannte. Die Polizei erhielt Schießbefehl, es gab neunzig Tote.

Es sind 53 Jahre her, und die Erregung dieses Tages liegt mir heute noch in den Knochen. Es ist das Nächste zu einer Revolution, was ich am eigenen Leib erlebt habe. Seither weiß ich ganz genau, ich müßte kein Wort darüber lesen, wie es beim Sturm auf die Bastille zuging. Ich wurde zu einem Teil der Masse, ich ging vollkommen in ihr auf, ich spürte nicht den leisesten Widerstand gegen das, was sie unternahm. Es wundert mich, daß ich in dieser Verfassung dazu imstande war, alle konkreten Einzelszenen, die sich vor meinen Augen abspielten, aufzufassen. Eine davon will ich erwähnen.

In einer Seitenstraße, nicht weit vom brennenden Justizpalast, aber doch eben abseits, sich sehr deutlich von der Masse absetzend, stand ein Mann mit hochgeworfenen Armen, der überm Kopf verzweifelt die Hände zusammenschlug und ein übers andere Mal jammernd rief: "Die Akten verbrennen! Die ganzen Akten!" "Besser als Menschen!" sagte ich zu ihm, doch das interessierte ihn nicht, er hatte nur die Akten im Kopf, mir fiel ein, daß er vielleicht selbst mit den Akten dort zu tun hätte, ein Archivbeamter, er war untröstlich, ich empfand ihn, sogar in dieser Situation, als komisch. Aber ich ärgerte mich auch. "Da haben sie doch Leute niedergeschossen!" sagte ich zornig, "und Sie reden von den Akten! Er sah mich an, als wär ich nicht da, und wiederholte jammernd: "Die Akten verbrennen! Die ganzen Akten!" – Er hatte sich zwar abseits gestellt, aber es war für ihn nicht ungefährlich, seine Wehklage war unüberhörbar, ich hatte sie ja auch gehört.

In den Tagen und Wochen tiefster Niedergeschlagenheit unmittelbar danach, als man an nichts anderes denken konnte und die Ereignisse, deren Zeuge man gewesen war, sich immer wieder vor einem abspielten – sie verfolgten einen Nacht für Nacht bis in den Schlaf, gab es noch einen legitimen Zusammenhang mit der Literatur, und das war Karl Kraus. Meine abgöttische Verehrung für ihn erreichte damals ihren höchsten Stand. Diesmal war es Dankbarkeit für eine ganz bestimmte öffentliche Tat, ich wüßte nicht, wem ich je für etwas so dankbar gewesen wäre. Er hatte, unter dem Eindruck des Massakers dieses Tages, überall in Wien Plakate anschlagen lassen, in denen er den Polizeipräsidenten Johann Schober, der für den Schießbefehl und neunzig Tote verantwortlich war, aufforderte "abzutreten". Er tat es allein, er war

die einzige öffentlich Figur, die es tat, und während die übrigen Berühmtheiten, an denen es in Wien nie mangelte, sich nicht exponieren oder vielleicht auch nicht lächerlich machen wollten, fand er allein den Mut zu seiner Empörung. Seine Plakate waren das einzige, was einen in diesen Tagen aufrechterhielt. Ich ging von einem zum anderen, blieb vor jedem stehen und es war mir, als sei alle Gerechtigkeit dieser Erde in die Buchstaben seines Namens eingegangen.

Schon vor einiger Zeit habe ich diesen Bericht über den 15. Juli und seine Folgen niedergeschrieben. Ich zitiere ihn hier wörtlich, vielleicht gibt er eben in seiner Kürze eine Vorstellung vom Gewicht des Geschehens.

Ich habe seither öfters versucht, mich diesem Tag zu nähern, der vielleicht seit dem Tode des Vaters der einschneidendste meines Lebens war, ich muß "mich nähern" sagen, denn ihm beizukommen ist sehr schwer, es ist ein ausgebreiteter Tag, der sich über eine ganze große Stadt erstreckt, ein Tag der Bewegung auch für mich, der ich in ihm kreuz und quer herumfuhr. Meine Empfindungen an diesem Tag waren alle in einer Richtung gebündelt. Es ist der deutlichste Tag, dessen ich mich entsinne, deutlich aber nur, weil das Gefühl von ihm, während er ablief, unablenkbar blieb. Wer den ungeheuren Aufmärschen aus allen Bezirken der Stadt dieses Ziel "Justizpalast" setzte, weiß ich nicht. Man möchte denken, daß es von selbst geschah, obwohl das nicht gut stimmen kann. Irgendwer muß zuerst das Wort "zum Justizpalast" ausgestoßen haben. Aber es ist nicht wichtig zu wissen, wer das war, denn das Wort teilte sich jedem mit, der es hörte, es wurde ohne Zögern, Bedenken, Überlegung, ohne Aufenthalt und Aufschub von jedem aufgenommen und zog ihn in ein und dieselbe Richtung.

Es könnte sein, daß die Substanz des 15. Juli in "Masse und Macht" ganz eingegangen ist. Dann wäre eine Rückführung auf das ursprüngliche Erlebnis, auf die sinnlichen Elemente jenes Tages in irgendeiner Vollständigkeit unmöglich.

Da war der weite Weg auf dem Fahrrad in die Stadt. Ich kann mich an den Weg nicht erinnern. Ich weiß nicht, wo ich zuerst auf Menschen stieß. Ich sehe mich nicht gut an diesem Tag, aber ich fühle noch die Erregung, das Vorrennen und Ausweichen, das Flüssige der Bewegung. Alles ist beherrscht durch das Wort "Feuer", dann durch dieses selbst.

Ein Stoßen im Kopf. Es mag Zufall gewesen sein, daß ich keine Angriffe auf Polizisten selbst sah. Wohl aber erlebte ich, wie auf die Menge geschossen wurde und Leute fielen. Die Schüsse waren wie Peitschen. Das Rennen der Menschen, in Seitengassen, und wie sie dann gleich wieder erscheinen und sich wieder zu Massen formieren. Ich sah Leute fallen und Tote am Bo-

den liegen, war aber nicht in ihrer nächsten Nähe. Furchtbare Scheu besonders vor diesen Toten. Ich näherte mich ihnen, aber ich mied sie, sobald ich nähergekommen war. In meiner Erregung war mir, als ob sie sich vergrößerten. Bis der Schutzbund kam, der sie vom Boden hob, war gewöhnlich leerer Raum um sie, als erwarte man, daß gerade hier wieder Schüsse einschlagen würden.

Die Berittenen machten einen besonders schrecklichen Eindruck, vielleicht weil sie selber Angst hatten.

Ein Mann vor mir spuckte aus und wies mit dem Daumen der Rechten halb rückwärts. "Da hängt aner! Dem haben's d'Hosen auszogen!" Wovor spuckte er aus? Vor dem Ermordeten? Oder vorm Mord? ich sah nicht, worauf er zeigte. Eine Frau vor mir schrie gellend: "Peppi! Peppi!" Sie hatte die Augen geschlossen und schwankte. Alle begannen zu rennen. Die Frau fiel um. Sie war aber nicht getroffen worden. Ich hörte Pferdegetrappel. Ich ging nicht zu der Frau, die am Boden lag. Ich rannte mit den anderen. Ich spürte, daß ich mit ihnen rennen mußte. Ich wollte unter ein Haustor flüchten, konnte mich aber nicht von den Rennenden trennen. Ein sehr großer, starker Mensch, der neben mir lief, schlug sich mit der Faust auf die Brust und brüllte beim Rennen: "da schieß's eini! Da! Da! Da!" Plötzlich war er weg. Umgefallen war er nicht. Wo war er?

Das war vielleicht das Unheimlichste: daß man Leute sah und hörte, in einer starken Geste, die alles andere verdrängte, und dann waren gerade diese wie vom Erdboden verschwunden. Alles gab nach und überall öffneten sich unsichtbare Löcher. Doch der Zusammenhang des Ganzen riß nicht ab; selbst wenn man sich plötzlich irgendwo allein fand, spürte man, wie es an einem riß und zerrte. Das kam daher, daß man überall etwas hörte, es war etwas Rhythmisches in der Luft, eine böse Musik. Musik kann man es nennen, man fühlte sich davon gehoben. Ich hatte nicht das Gefühl, daß ich mit eigenen Beinen ging. Man war wie in einem klingenden Wind. Ein roter Kopf tauchte vor mir auf, an verschiedenen Stellen, auf und ab, hob und senkte sich, als schwimme er auf Wasser, ich suchte mit den Augen nach ihm, als hätte ich seinen Direktiven zu folgen, ich hielt es für rote Haare, dann erkannte ich ein rotes Kopftuch und suchte nicht weiter.

Ich traf und erkannte niemanden, soweit ich zu Menschen sprach, waren es immer Unbekannte. Aber ich sprach mit wenig Menschen. Ich hörte viel, es war immer etwas in der Luft zum Hören, am schneidendsten die Pfuirufe, wenn in die Menge hinein geschossen wurde und Leute fielen. Da waren die Pfuirufe unerbittlich besonders die weiblichen, die deutlich herauszuhören waren. Es kam mir vor, als würden die Salven durch Pfuirufe hervorgerufen. Aber ich merkte auch, daß das nicht stimmte, denn die Salven gingen weiter,

auch wenn keine Pfuirufe zu hören waren. Die Schüsse hörte man überall, auch weiter weg, Peitschenhiebe immer wieder.

Die Beharrlichkeit der Masse, die, eben vertrieben, im Nu aus Seitengassen wieder hervorquoll. Das Feuer ließ die Menschen nicht los, der Justizpalast brannte während Stunden, und die Zeit, während der er brannte, war auch die Zeit der größten Erregung. Es war ein sehr heißer Tag, auch wo man das Feuer selbst nicht sah, war der Himmel weithin rot und roch nach verbranntem Papier, von tausend und abertausend Akten.

Der Schutzbund, den man überall sah, an Windjacken und Armbinden erkennbar, hob sich ab von der Polizei, er war unbewaffnet. Tragbahren waren seine Waffen, auf denen Verletzte und Tote abgeholt wurden. Ihre Beflis-senheit zu helfen sprang in die Augen, von der Wut der Pfui-Rufe stachen sie ab, als gehörten sie nicht zur Masse. Auch waren sie überall zur Stelle, ihr Erscheinen signalisierte Opfer, bevor man sie gesehen hatte.

Das Anzünden des Justizpalastes hatte ich selbst nicht gesehen, doch erfuhr ich davon, bevor ich Flammen sah, durch die Änderung im Ton der Masse. Man rief einander zu, was geschehen war, ich verstand es erst nicht, es klang freudig, nicht gellend, nicht gierig, es klang befreit.

Das Feuer war der Zusammenhalt. Man fühlte das Feuer, seine Präsenz war überwältigend auch dort, wo man es nicht sah, hatte man es im Kopf, seine Anziehung und die der Masse waren eins. Die Salven der Polizei lösten Pfuirufe aus, die Pfuirufe neue Salven: aber wo immer man sich unter der Einwirkung von Salven fand, scheinbar geflüchtet war – der je nach der Lokalität offenbare oder geheime Zusammenhang mit den anderen blieb wirk-sam, auf Umwegen, da es schließlich nicht anders möglich war, zog es einen in den Herrschaftsbereich des Feuers zurück.

Dieser Tag, der von einem einheitlichen Gefühl getragen war, – eine ein-zige, ungeheuerliche Woge, die über die Stadt schlug und in sich aufnahm, als sie verebte, war es kaum glaublich, daß die Stadt noch war –, dieser Tag bestand aus unzähligen Details, deren jedes sich eingrub, deren keines einem entschwand. Sie sind jedes für sich da, klar erinnerlich und erkennbar und doch bildet jedes auch einen Teil der ungeheuren Woge, ohne die alles hohl und sinnlos erscheint. Was man fassen müßte, wäre die Woge, nicht diese Details, oft habe ich es versucht, während des Jahres unmittelbar danach und später immer wieder, aber es ist mir nie gelungen. Es konnte nicht gelingen, denn nichts ist geheimnisvoller und unverständlicher als die Masse. Hätte ich sie ganz begriffen, so hätte ich mich nicht mehr als dreißig Jahre damit getra-gen, sie zu enträtseln und so wie andere menschliche Phänomene möglichst vollkommen darzustellen und nachzuvollziehen.

Auch wenn ich alle konkreten Details aneinanderreihen würde, aus denen dieser Tag für mich bestand, hart, ungeschminkt, ohne Verringerung und ohne Übertreibung – gerecht werden könnte ich ihm nicht, denn er bestand aus mehr. Immer war das Brausen der Woge vernehmbar, das diese Einzelheiten an die Oberfläche spülte, und nur wenn die Woge lesbar und darstellbar wäre, könnte man sagen: wirklich, es ist nichts verringert.

Statt mich einzelnen Details zu nähern, könnte ich aber von den Auswirkungen sprechen, die dieser Tag auf mein späteres Denken hatte. Von den Erkenntnissen, die in das Buch über die Masse eingegangen sind, verdanke ich einige der wichtigsten diesem Tag. Was ich in weit auseinanderliegenden Quellenwerken suchte, hervorholte, prüfte, herschrieb, las und wie unter Zeitlupe später wiederlas, konnte ich gegen die Erinnerung an dieses zentrale Ereignis halten, die frisch blieb, was immer auch später in größerem Maßstab geschah, mehr Menschen einbezog und für die Welt folgenreicher war. Die Isoliertheit des 15. Juli, seine Beschränkung auf Wien, gab ihm für die Betrachtung späterer Jahre, als Erregung und Empörung nicht mehr die gleiche Wucht hatten, etwas wie Modell-Charakter: ein Ereignis, das örtlich wie zeitlich umgrenzt, was einem unbestreitbaren Anlaß entsprang und seinen klaren und unverwechselbaren Ablauf hatte.

Ein für allemal hatte ich hier erlebt, was ich später eine *offene* Masse nannte, ihre Bildung durch das Zusammenfließen von Menschen aus allen Teilen der Stadt, in langen, unbeirrbaren, unablenkbaren Zügen, deren Richtung bestimmt war durch die Position des Gebäudes, das den Namen der Justiz trug, aber durch den Fehlspruch das Unrecht verkörperte. Ich hatte erlebt, daß die Masse zerfallen muß und wie sie diesen Zerfall fürchtet, daß sie alles daransetzt, nicht zu zerfallen, daß sie sich selbst im Feuer sieht, das sie entzündet, und um ihren Zerfall herumkommt, solange dieses Feuer besteht. Jeden Löschversuch wehrt sie ab, von der Lebensdauer des Feuers hängt ihre eigene ab. Sie läßt sich durch Angriffe in die Flucht schlagen, zerspringen und vertreiben, aber obwohl Getroffene, Tote und Verwundete vor aller Augen auf den Straßen liegen, obwohl sie selbst keine Waffen hat, sammelt sie sich wieder, denn das Feuer brennt noch und sein Schein erleuchtet den Himmel über Plätzen und Gassen. Ich sah, daß die Masse auf der Flucht sein kann, ohne in Panik zu geraten; daß Massenflucht und Panik wohl zu unterscheiden sind. Solange sie auf der Flucht nicht zu Einzelnen zerfällt, die nur noch von der Sorge um sich selbst, um ihre eigenste Person erfüllt sind, besteht die Masse weiter, auch in der Flucht, und wenn diese zum Stehen kommt, kann sie sich wieder zum Angriff wenden.

Ich erkannte, daß die Masse keinen Führer braucht, um sich zu bilden,

den bisherigen Theorien über sie zum Trotz. Einen Tag lang hatte ich hier eine Masse vor Augen, die sich ohne Führer gebildet hatte. Hie und da, sehr selten gab es Leute, Redner, die sich in ihrem Sinne aussprachen. Ihre Bedeutung war minimal, sie waren anonym, zur Entfachung trugen sie nicht das geringste bei. Jede Darstellung, die ihnen eine zentrale Position zuweist, verfälscht die Ereignisse. Wenn es etwas Herausragendes gab, das die Masse entfachte, so war es der Anblick des brennenden Justizpalastes. Die Salven der Polizei peitschten sie nicht auseinander, sie peitschten sie zusammen. Der Anblick fliehender Menschen auf der Straße war ein Schein: denn auch im Rennen faßten sie sehr wohl auf, daß welche fielen, die sich nicht wieder erhoben. Diese fachten den Zorn der Masse nicht weniger an als das Feuer.

An diesem hellerleuchteten, entsetzlichen Tage gewann ich das wahre Bild dessen, was als Masse unser Jahrhundert erfüllt. Ich gewann es so sehr, daß ich aus Zwang wie aus freiem Willen zu seiner Betrachtung zurückkehrte. Immer wieder war ich dort und habe hingeschaut, und noch jetzt verspüre ich, wie schwer es mir fällt, mich davon loszureißen, da mir nur der geringste Teil dessen gelungen ist, was ich mir vorgenommen habe: ihre Erkenntnis.

Kurzbiographie:



Ingeborg Bachmann wurde am 25. 6. 1926 in Klagenfurt (Kärnten) geboren. Ihr Vater Mathias Bachmann war Lehrer und später Hauptschuldirektor. Er entstammte einer Kärntner Bauernfamilie. Die Familie ihrer Mutter Olga betrieb eine Strickwarenerzeugung in Niederösterreich. Von 1932 bis 1936 besuchte Ingeborg Bachmann die Volksschule, von 1936 bis 1938 das Bundesrealgymnasium und anschließend das Ursulinen-Gymnasium in Klagenfurt, das sie mit der Matura abschloss. In der Zeit auf dem Ursulinen-Gymnasium entstanden ihre ersten Gedichte, aber auch

das fünftaktige Versdrama *Carmen Ruidera* (1942), sowie das Erzähldrama *Das Hoditschkreuz* (1944). In den Jahren 1945 bis 1950 studierte sie in Innsbruck, Graz und Wien zunächst Rechtswissenschaft und Philosophie, später ausschließlich Philosophie mit den Nebenfächern Germanistik und Psychologie. 1946 erfolgte die Veröffentlichung ihrer ersten Erzählung *Die Fähre* in der Klagenfurter Zeitschrift *Kärntner Illustrierte*. Zwischen 1947 und 1952 arbeitete Bachmann an ihrem ersten Roman *Stadt ohne Namen*, der aber bei keinem Verlag untergebracht werden konnte, da die Deutsche Verlagsanstalt und andere ablehnten. In den Jahren 1948 und 1949 wurden erste Gedichte von ihr veröffentlicht. 1949 machte sie ein Praktikum in der Nervenheilanstalt Steinhof bei Wien. 1950 promovierte sie dann zum Dr. phil. mit einer Dissertation über Martin Heidegger: *Die Kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*. Anschließend fand sie eine Anstellung im Sekretariat der amerikanischen Besatzungsbehörde in Wien. Von 1951 bis 1953 war sie Redakteurin der Sendergruppe Rot-Weiß-Rot in Wien. In dieser Zeit fertigte sie mitunter auch Übersetzungen an. Im Februar 1952 wurde ihr Hörspiel *Ein Geschäft mit Träumen* erstmals gesendet. Im Mai 1952 hielt Bachmann eine erste Lesung auf der 10. Tagung der Gruppe 47 in Niendorf (Ostsee) unter anderem mit Ilse Aichinger. Im September desselben Jahres reiste sie mit ihrer Schwester Isolde zum ersten Mal nach Italien. Im Mai 1953 erhielt sie dann den Preis der Gruppe 47 für die Gedichte *Die große Fracht, Holz und Späne, Nachtflug* und *Große Landschaft bei Wien*. Vom Spätsommer 1953 an lebte sie bis 1957

mit Unterbrechungen als freie Schriftstellerin in Italien (Ischia, Neapel und Rom). Bachmann erhielt eine Fördergabe des *Literarischen Förderungswerkes des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie e.V.* für einen Essay über Musil, die ihr im Mai 1955 in Stuttgart verliehen wurde. Erstmals veröffentlichte sie Gedichte in der mehrsprachigen Literaturzeitschrift *Botteghe Oscure*, Rom 1954, Quaderno XIV, herausgegeben von Marguerite Caetani. Ihr Hörspiel *Die Zikaden* wurde am 25.03.1955 vom Hamburger Nordwestdeutschen Rundfunk uraufgeführt. Sie trat aufgrund einer Einladung der Harvard-Universität in Cambridge (Massachusetts) eine Reise in die Vereinigten Staaten an. Dort nahm sie an dem internationalen Seminar der *Harvard-Summer School of Arts and Sciences and of Education* teil, das von Henry Kissinger geleitet wurde. Im September desselben Jahres endete ihre beinahe einjährige Tätigkeit als Korrespondentin der *Westdeutschen Allgemeinen* (Essen) in Rom. Für die acht politischen Beiträge benutzte Ingeborg Bachmann das Pseudonym *Ruth Keller* (auch *R.K.* bzw. *er*). Diese Beiträge sind zwischen dem 9.11.1954 und 23.9.1955 erschienen. 1956 veröffentlichte sie zum ersten Mal beim Piper Verlag in München, nämlich ihren zweiten Lyrikband *Anrufung des großen Bären*. Ihr erster Lyrikband *Die gestundete Zeit* wurde vom Piper Verlag in veränderter Form neu aufgelegt. In den Jahren 1957 bis 1958 arbeitete Ingeborg Bachmann als Dramaturgin beim Bayrischen Fernsehen in München. Im Jahr 1958 trat sie dem *Komitee gegen die Atomrüstung* bei, das sich gegen die Atombewaffnung der Bundeswehr richtete. Ihr Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* wurde am 29.5.1958 uraufgeführt. Zwischen 1958 und 1962 lebte Bachmann abwechselnd in Rom und Zürich. Im Winter 1959/60 war Bachmann die erste Gastdozentin der Universität Frankfurt am Main. Sie hielt eine Vorlesung über die Probleme zeitgenössischer Dichtung. 1959 wurde sie Mitglied des Deutschen PEN-Clubs der Bundesrepublik Deutschland. Während einer ersten Reise in die DDR im Jahr 1960, zusammen mit Hans Magnus Enzensberger und Walter Jens, traf sie erstmals mit Ernst Bloch und Stephan Hermelin zusammen. Am 25.5.1960 trafen sich Paul Celan, Nelly Sachs, Ingeborg Bachmann und Max Frisch in Zürich. Im Jahr 1961 veröffentlichte der Horst Heiderhoff Verlag, Wülfrath (Rheinland), die zu Lebzeiten einzige bibliophile Ausgabe eines Werkes von Ingeborg Bachmann, nämlich die Erzählung *Jugend in einer österreichischen Stadt*, versehen mit vier Originalgravuren von Rudolf Schoofs. Im Juni erschien der Erzählband *Das dreißigste Jahr*. Im Oktober 1960 erhielt Bachmann den Literaturpreis des *Verbandes der Deutschen Kritiker*. Am 20.11.1961 wurde sie zum außerordentlichen Mitglied der Abteilung Literatur der *Akademie der Künste*, Berlin, gewählt. Sie übersetzte und veröffentlichte eine Auswahl der Gedichte von Giuseppe Ungaretti. Im Frühjahr 1963 erfolgte die endgültige Trennung von

Max Frisch. Bachmann folgte einer Einladung der Ford-Foundation zu einem einjährigen Aufenthalt in Berlin. Dort hatte sie Kontakte zu Alfred Andersch, Uwe Johnson, Johannes Bobrowski und Witold Gombrowicz. Sie schloss sich der Klage gegen den CDU-Politiker Josef-Hermann Dufhues an, der die Gruppe 47 als *Reichsschriftumskammer* bezeichnet hatte. Im Januar 1964 machte sie eine Reise nach Prag, im Frühjahr nach Ägypten und in den Sudan. Am 17.10.1964 erhielt sie in Darmstadt von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung den *Georg-Büchner-Preis* und hielt die Dankesrede *Ein Ort für Zufälle*. Am 22.1.1965 schrieb sie aus Berlin an Simon Wiesenthal. Bachmann unterschrieb 1965 mit anderen Persönlichkeiten die *Erklärung gegen den Vietnamkrieg* und wurde im Herbst zusammen mit Hans Magnus Enzensberger in den Vorstand der *Europäischen Schriftstellergemeinschaft COMES* (Communita Europea degli Scrittori) gewählt. Ende des Jahres übersiedelte sie wieder nach Rom. Im Juni 1967 hielt sie sich in London auf, um mit Hans Magnus Enzensberger an einem internationalen Dichtertreffen teilzunehmen. 1968 wurde Bachmann die erste Ehrung ihres Heimatlandes zuteil: Sie erhielt aus der Hand des Bundesministers für Unterricht, Theodor Pfiffel-Percevic, in Wien den *Großen Österreichischen Staatspreis*.

Im April 1970 beging Paul Celan in Paris Selbstmord. Im März erschien ihr Roman *Malina* bei Suhrkamp in Frankfurt am Main. Die *Vereinigung Österreichischer Industrieller* verlieh Ingeborg Bachmann im Dezember 1971 den *Anton-Wildgans-Preis der österreichischen Industrie*; die Übergabe erfolgte am 2.5.1972. Ihr zweiter Erzählband *Simultan* erschien im Jahr 1972. Im März 1973 starb ihr Vater. Während einer Polenreise, anlässlich einer Vorlesungstournee, besuchte sie die Konzentrationslager Auschwitz und Birkenau.

Ingeborg Bachmann ist der offiziellen Version nach am 17. Oktober 1973 in ihrer römischen Wohnung gestorben. Angeblich nahm sie in der Nacht auf den 26. September 1973 zunächst ein Beruhigungsmittel, dann legte sie sich mit einer brennenden Zigarette ins Bett. Sie schlief ein, Bett und Nachthemd fingen Feuer, als sie aufschreckte, war ihre Haut in großen Flächen verbrannt, jede Hilfe kam zu spät. Sie wurde am 25. Oktober 1973 auf dem Friedhof Klagenfurt-Annabichl begraben.

Preise: (Auswahl)

1953 Preis der Gruppe 47; 1961 Literaturpreis des Verbandes der Deutschen Kritiker; 1964 Georg-Büchner-Preis; 1968 Großer Österreichischer Staatspreis; 1971 Anton-Wildgans-Preis der österreichischen Industrie.

Werke: (Auswahl)

Ein Geschäft mit Träumen (Hörspiel) 1952; *Die gestundete Zeit* (Gedichte) 1953/1957; *Die Zikaden* (Hörspiel) 1955; *Anrufung des Großen Bären* (Gedichte) 1956; *Der gute Gott von Manhattan* (Hörspiel) 1958; *Das dreißigste Jahr* (Erzählung) 1961; *Malina* (Roman) 1971; *Simultan* (Erzählungen) 1972; 1978 erschien eine vierbändige Gesamtausgabe der Werke von Ingeborg Bachmann bei Piper, München.

Werkbesprechung:

Die beiden Gedichtbände *Die gestundete Zeit* (1953) und *Anrufung des Großen Bären* (1956) machten Ingeborg Bachmann früh als Lyrikerin bekannt. Leitmotivisch durchziehen diese zwei Bände Bilder der beschädigten Natur, des Abschiedes und der von Trennung oder Zerbrecen bedrohten Liebe. Diese Bilder können als Zeichen der Entfremdung verstanden werden. Die aus ihr resultierende Verstörung wird in dem Gedicht *Fall ab Herz* präzise benannt:

Und was bezeugt schon dein Herz
Zwischen gestern und morgen schwingt es
lautlos und fremd
und was es schlägt
ist schon sein Fall aus der Zeit

Solche Wendung gegen die eigene Zeit hat ihren Ursprung in der von der Autorin selbst erlebten unheilvollen Vergangenheit Deutschlands und Österreichs. In Interviews und in ihrer autobiographischen Erzählung *Eine Kindheit in Österreich* hat sie darauf hingewiesen, wie sehr der Einmarsch der Hitlertruppen und das mörderische Geschehen des Zweiten Weltkrieges ihre eigene Kindheit zerstört haben.

Das große Gedicht *Thema mit Variation* etwa ist ganz von diesem Motiv beherrscht. In seiner musikalischen Form erweist sich das Erwachen des Einzelnen aus der Geborgenheit des Kleinkindes zur bewussten Aufnahme der Realität als das Hineinwachsen in eine von Fremdheit, arglistiger Täuschung und Krieg beherrschte Welt. In dieser Welt hat die Natur ihre Süße verloren und ist zum Ausdrucksbild des Todes erstarrt. Die Mitte des Gedichts zitiert denn auch den Hesiodschen Mythos vom eisernen Zeitalter. Dieses Zeitalter ist vom Krieg aller gegen alle geprägt, so öffnet sich damit im Text eine welt-historische Perspektive. Durch diese Perspektive erscheint die geschichtliche Entwicklung von der Frühzeit zur Gegenwart als kontinuierlicher Verfall. Ähnlich verfahren die beiden auf *Thema und Variation* folgenden Gedichte.

Diese Gedichte bilden die kompositorische Mitte des Bandes *Die gestundete Zeit* (1953). Dabei bezieht sich *Früher Mittag* am offensten auf die Vergangenheit, markiert sogar mit einer präzisen Zeitangabe das Kriegsende:

Sieben Jahre später
in einem Totenhaus
trinken die Henker von gestern
den goldnen Becher aus.
Die Augen täten dir sinken.

Allerdings ist das lyrische Werk Ingeborg Bachmanns in seiner Aussage keineswegs eindeutig. Vor allem im zweiten Gedichtband *Anrufung des Großen Bären* (1956) finden sich viele Texte, die in hymnischen Tönen das Fest der absoluten Liebe beschwören. Gleichzeitig bleibt die Bedrohung als Unterton stets spürbar wie z.B. in *die Lieder von eurer Insel* (1956). Dasselbe Thema findet sich auch in dem kurze Zeit später entstandenen Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (1958).

Ab Ende der fünfziger Jahre wendet sich Ingeborg Bachmann einer bekenntnishaften, immer radikaler sich engagierenden Prosa zu. In dem 1961 unter dem Titel *Das dreißigste Jahr* publizierten Band mit Erzählungen klingen diese Themen schon an. In den späteren Romanen sollten sie zentral werden. Im letzten Text der Sammlung, *Undine geht* (1973), gibt die Märchenfrau-Undine in einem anklagenden, vielfach lyrisch verdichteten Monolog Aufschluss über ihre "Leiderfahrung" und widerruft zugleich ihre Bindung an die Männer, die sie bislang als "Ritter" und "Abgötter" verehrt hat. Sie hat sich als ausgebeutetes und misshandeltes Opfer erfahren, und diese Einsicht veranlasst sie dazu, sich in ihr ursprüngliches Element zurückzuziehen. Undine erscheint in der literarischen Tradition als die naturhafte Verführerin, als nixen gleiches Wasserwesen. Am Ende verfällt sie, ins Wasser versinkend, dem Schweigen.

Mit diesem Antimärchen deutet sich am Ende des ersten Erzählbandes noch unscharf das zentrale Thema der späteren Prosaarbeiten an: die Zerstörung weiblicher Identität hat ihre Ursache im Fortleben patriarchaler und fascistischer Strukturen in der ganzen Gesellschaft. Die Arbeit an dem Romanzyklus *Todesarten* diene nichts anderem als der Suche nach einer erzählerisch plausiblen Umsetzung dieses zentralen Komplexes ihrer Welterfahrung. In *Der Fall Franza* (1979), dem zuerst geschriebenen Roman der als Trilogie geplanten Reihe, stellt die Autorin dar, wie ein Mann "seine" Frau zum Objekt seiner Studien herabwürdigt, ihr dadurch ihre produktive Freiheit nimmt

und so ihre Individualität vernichtet.

In der Einführung zu den Anfang 1966 mehrfach von ihr veranstalteten Lesungen aus *Der Fall Franza* (1979) hat Ingeborg Bachmann das Thema der drei geplanten Romane so definiert: "Dieses Buch ‚Todesarten‘ will erzählen von den Verbrechen, die heute begangen werden, vom Virus Verbrechen, der nach zwanzig Jahren nicht weniger wirksam ist als zu der Zeit, in der Mord an der Tagesordnung war, befohlen und erlaubt". Der erste Roman handelt genau von diesem Gegenstand, doch hat Ingeborg Bachmann diesen Text vorerst nicht als Roman veröffentlicht, sondern eine Neuformung des gleichen Themas unternommen.

1971 erscheint der Roman *Malina*. Die Gründe für die Zurückstellung von *Der Fall Franza* (1979) dürften unter anderem darin zu suchen sein, dass in ihm der wichtigste Lebensbereich der Schriftstellerin, nämlich das Schreiben selber, von der Kritik noch ausgespart blieb. Erst in *Malina* ist sie bis zu dieser äußersten Grenze vorgedrungen, hat die radikalste aller Erfahrungen, nämlich die, dass auch das Schreiben von literarischen Werken der von Machtstrukturen und Tötungswünschen besessenen Männergesellschaft zugehört, in ihre Kritik integriert.

Der Dialog mit *Malina* ist auch als Selbstgespräch der Ich-Erzählerin lesbar. In dem Dialog versucht die Erzählerin sich über ihre Schreibarbeit Klarheit zu verschaffen. Schreiben wird dabei zunächst als "Heilung" der von der männlichen Gesellschaft geschlagenen Wunden verstanden. Schreibend kann die Erzählerin frei über ihre Welt verfügen. Es ersetzt die unerfüllte Liebe. Es ermöglicht eine von Herrschaftsansprüchen freie Gemeinschaft des reinen Verstehens. Diese Liebe findet in der Beziehung der Erzählerin zu der von ihr erfundenen Gestalt "Malina" ihre vorbildliche Form. Am Ende jedoch erweist sich auch dieser Weg als Selbsttäuschung. Die imaginäre Idealfigur "Malina" stellt sich der Erzählerin in den Weg und macht sie untauglich zum wirklichen Leben. Das Schreiben von Literatur wird so als kindlich narzisstisches Tun desavouiert. Im Schreiben bleibt die Erzählerin gefangen, wodurch ihre Ohnmacht, sich ihrer selbst inne zu werden, endgültig sich manifestiert.

Schritte, immerzu Malinas Schritte, leiser die Schritte, leiseste Schritte. Ein Stillstehen. Kein Alarm, keine Sirenen. Es kommt niemand zu Hilfe. Der Rettungswagen nicht und nicht die Polizei. Es ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann.
Es war Mord.

Diese Schlusssätze des Romans sprechen nicht nur die Ausweglosigkeit der Situation der Frau in der Gesellschaft aus, sie rechnen auch die Literatur deren Mordsystem zu. Am Ende der Suche nach dem eigenen Selbst steht das Schweigen in seiner radikalsten Form, als Dekonstruktion der eigenen Sprache, als Tod. Schreiben als "Mord", diese radikale Absage an die Tradition einer mindestens als Lebenshilfe, wenn nicht gar als metaphysische Rettung oder Rechtfertigung verstandene Literatur ist der kritische Extrempunkt des Romans.

Leseprobe:

Malina (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971, S. 14-20)

Meine Beziehung zu Malina hat jahrelang aus mißlichen Begegnungen, den größten Mißverständnissen und einigen dummen Phantastereien bestanden – ich will damit sagen, aus viel größeren Mißverständnissen als die zu anderen Menschen. Ich war allerdings von Anfang an *unter* ihn gestellt, und ich muß früh gewußt haben, daß er mir zum Verhängnis werden müsse, daß Malinas Platz schon von Malina besetzt war, ehe er sich in meinem Leben einstellte. Es ist mir nur erspart worden, oder ich habe es mir aufgespart, zu früh mit ihm zusammenzukommen. Denn schon an der Straßenbahnhaltestelle E 2, H 2, am Stadtpark, fehlte nicht viel einmal, und es hätte angefangen. Dort stand Malina mit einer Zeitung in der Hand, und ich tat, als bemerkte ich ihn nicht, und starrte über den Rand meiner Zeitung unentwegt zu ihm hinüber und konnte nicht herausfinden, ob er wirklich in seine Zeitung so vertieft war oder merkte, daß ich ihn fixierte, hypnotisierte, ihn zum Aufschauen zwingen wollte. Ich, und Malina zwingen! Ich dachte mir, wenn der E 2, zuerst kommt, dann wird alles gut, wenn nur, um Himmels willen, nicht der unsympathische H 2 oder gar der seltenere G 2 zuerst kommen, und dann kam wirklich der E 2, aber als ich aufgesprungen war auf den zweiten Wagen, verschwand Malina, aber nicht im ersten Wagen, nicht in meinem, und zurückgeblieben war er auch nicht. Er konnte nur plötzlich in die Stadtbahnstation hineingelaufen sein, als ich mich umdrehen mußte, in Luft aufgelöst haben konnte er sich doch nicht. Weil ich keine Erklärung fand, nach ihm suchte und ausschaute und auch keinen Grund wußte für sein und für mein Verhalten, hatte es der ganze Tag in sich gehabt. Aber das liegt weit zurück in der Vergangenheit, und es ist nicht mehr genug Zeit, darüber heute zu reden. Jahre später ist es mir mit ihm noch einmal so ergangen, in einem Vortragssaal in München. Er stand auf einmal neben mir, ging dann ein paar Schritte vor, zwischen drängelnden Studenten, suchte einen Platz, ging zurück, und ich horchte, vor Aufregung am Ohnmächtigwerden, einen eineinhalbstündigen Vortrag an, Die

Kunst im Zeitalter der Technik', und ich suchte und suchte in dieser zum Stillsitzen und zur Ergriffenheit verurteilten Masse nach Malina. Daß ich mich weder an die Kunst noch an die Technik noch an dieses Zeitalter halten wollte, mich mit keinem der öffentlich abgehandelten Zusammenhänge, Themen, Probleme je beschäftigen würde, wurde mir spätestens an diesem Abend klar, und gewiß war mir, daß ich Malina wollte und daß alles, was ich wissen wollte, von ihm kommen mußte. Am Ende klatschte ich mit den anderen ausgiebig, zwei Leute aus München führten und dirigierten mich nach hinten aus dem Saal hinaus, einer hielt mich am Arm, einer redete klug auf mich ein, Dritte redeten mich an, und ich sah zu Malina hinüber, der auch zum Ausgang nach hinten wollte, aber langsam, und so konnte ich schneller sein, und ich tat das Unmögliche, ich stieß ihn an, als hätte man mich gegen ihn gestoßen, als fiel ich gegen ihn, und ich fiel ja wirklich auf ihn zu. So konnte er nicht anders, er mußte mich bemerken, aber ich bin nicht sicher, daß er mich wirklich gesehen hat, doch damals hörte ich zum erstenmal seine Stimme, ruhig, korrekt, auf einem Ton: Verzeihung.

Darauf fand ich keine Antwort, denn das hatte noch nie jemand zu mir gesagt, und ich war nicht sicher, ob er mich um Verzeihung bat oder mir verzieh, die Tränen kamen so schnell in meine Augen, daß ich ihm nicht mehr nachsehen konnte, sondern, der anderen wegen, zu Boden schaute, ein Taschentuch aus der Tasche herausholte und flüsternd vorgab, jemand hätte mich getreten. Als ich wieder aufsehen konnte, hatte Malina sich in der Menge verloren.

In Wien suchte ich ihn nicht mehr, ich dachte ihn mir im Ausland, und ohne Hoffnung wiederholte ich meinen Weg zum Stadtpark hinunter, weil ich noch kein Auto hatte. Eines Morgens erfuhr ich etwas aus der Zeitung über ihn, aber es handelte sich in dem Bericht gar nicht um ihn, sondern in der Hauptsache ging es um das Begräbnis der Maria Malina, das eindrucksvollste, größte, das die Wiener, freiwillig und natürlich nur einer Schauspielerin wegen, begingen. Unter den Trauergästen habe sich der Bruder der Malina befunden, der hochbegabte, junge, bekannte Schriftsteller, der nicht bekannt war und dem von den Journalisten rasch zu einem eintägigen Ruhm verholten wurde. Denn die Maria Malina konnte in den Stunden, als Minister und Hausmeister, Kritiker und stehplatzbesuchende Gymnasiasten in einem langen Zug zum Zentralfriedhof zogen, nicht einen Bruder brauchen, der ein Buch geschrieben hatte, das niemand kannte, und der überhaupt ‚niemand‘ war. Die drei Worte ‚jung und hochbegabt und bekannt‘ waren zu seiner Einkleidung an diesem Volkstrauertag notwendig. Über diese dritte unappetitliche Berührung durch eine Zeitung, die es auch nur für mich mit ihm gab,

haben wir nie gesprochen, als hätte sie nie etwas mit ihm zu tun gehabt, noch weniger mit mir. Denn in der verlorenen Zeit, als wir einander nicht einmal die Namen abfragen konnten, noch weniger unsere Leben, habe ich ihn für mich ‚Eugenius‘ genannt, weil ‚Prinz Eugen, der edle Ritter‘ das erste Lied war, das ich zu lernen hatte und damit auch den ersten Männernamen, gleich gefiel der Name mir sehr, auch die Stadt ‚Belgerad‘, deren Exotik und Bedeutung sich erst verflüchtigte, als sich herausstellte, daß Malina nicht aus Belgrad kommt, sondern nur von der jugoslawischen Grenze, wie ich selber, und manchmal sagen wir noch etwas auf slowenisch oder windisch zueinander, wie in den ersten Tagen: Jaz in ti. In ti in jaz. Sonst haben wir es nicht nötig, von unseren ersten guten Tagen zu reden, weil die Tage immer besser werden, und lachen muß ich über die Zeiten, in denen ich wütend auf Malina war, weil er mich soviel Zeit mit anderen und anderem vergeuden ließ, darum exilierte ich ihn aus Belgrad, nahm ihm seinen Namen, dichtete ihm mysteriöse Geschichten an, bald war er ein Hochstapler, bald ein Philister, bald ein Spion, und wenn ich besser gelaunt war, ließ ich ihn aus der Wirklichkeit verschwinden und brachte ihn unter in einigen Märcen und Sagen, nannte ihn Florizel, Drosselbart, ich ließ ihn aber am liebsten den hl. Goerg sein, der den Drachen erschlug, damit Klagenfurt entstehen konnte, aus dem großen Sumpf, in dem nichts gedieh, damit meine erste Stadt daraus werden konnte, und nach vielen müßigen Spielen kehrte ich entmutigt zurück zu der einzig richtigen Vermutung, daß es Malina tatsächlich in Wien gab und daß ich in dieser Stadt, in der ich so viele Möglichkeiten hatte, ihn zu treffen, ihn dennoch immer verpaßte. Ich fing an, über Malina mizureden, wenn irgendwo über ihn gesprochen wurde, obwohl es nicht häufig vorkam. Eine häßliche Erinnerung ist das, die mir heute nicht mehr weh tut, aber ich hatte das Bedürfnis, so zu tun, als kennte ich ihn auch, als wüßte ich einiges über ihn, und ich war witzig wie die anderen, wenn man die komische infame Geschichte von Malina und Frau Jordan erzählte. Heute weiß ich, daß Malina nie etwas mit dieser Frau Jordan ‚gehabt‘ hat, wie man hier sagt, daß nicht einmal Martin Ranner sich heimlich mit ihr auf dem Cobenzl getroffen hat, weil sie ja seine Schwester war, vor allem aber ist Malina in einem Zusammenhang mit anderen Frauen nicht zu denken. Auszuschließen ist es nicht, daß Malina Frauen gekannt hat vor mir, er kennt ja viele Leute, also auch Frauen, aber es ist völlig bedeutungslos, seit wir miteinander leben; nie mehr kommt mir ein Gedanke daran, denn meine Verdächtigungen und Verwirrungen, soweit sie Malina betreffen, sind zunichte geworden in seinem Erstaunen. Auch war die junge Frau Jordan nicht die Frau, von der lange das Gerücht ging, sie habe den berühmten Ausspruch getan ‚Ich treibe Jenseitspolitik‘, als ein Assistent ihres Mannes sie auf den Knien, beim

Bodenreiben, überraschte und sie ihre ganze Verachtung für ihren Mann zu verstehen gab. Es hat sich anders zugetragen, ist eine andere Geschichte, und alles wird sich einmal richtigstellen lassen. Aus den Gerüchtefiguren werden die wahren Figuren, befreit und groß, hervortreten, wie Malina heute für mich, der nicht mehr das Ergebnis von Gerüchten ist, sondern gelöst neben mir sitzt oder mit mir durch die Stadt geht. Für die anderen Richtigstellungen ist die Zeit noch nicht gekommen, sie sind für später. Sind nicht für heute.

Zu fragen habe ich mich nur mehr, seit alles so geworden ist zwischen uns, wie es eben ist, was wir denn sein können für einander, Malina und ich, da wir einander so unähnlich sind, so verschieden, und das ist nicht eine Frage des Geschlechts, der Art, der Festigkeit seiner Existenz und der Unfestigkeit der meinen. Allerdings hat Malina nie ein so konvulsives Leben geführt wie ich, nie hat er seine Zeit verschwendet mit Nichtigkeiten, herumtelefoniert, etwas auf sich zukommen lassen, nie ist er in etwas hineingeraten, noch weniger eine halbe Stunde vor dem Spiegel gestanden, um sich anzustarren, um danach irgendwohin zu hetzen, immer zu spät, Entschuldigungen stotternd, über eine Frage oder um eine Antwort verlegen. Ich denke, daß wir auch heute noch wenig miteinander zu tun haben, einer erduldet den andern, erstaunt über den anderen, aber mein Staunen ist neugierig (staunt Malina denn überhaupt? Ich glaube es immer weniger), und unruhig ist es, gerade weil meine Gegenwart ihn nie irritiert, weil er sie wahrnimmt, wenn es ihm gefällt, nicht wahrnimmt, wenn nichts zu sagen ist, als gingen wir nicht ständig aneinander vorbei in der Wohnung, unübersehbar einer für den anderen, unüberhörbar bei den alltäglichen Handlungen. Mir scheint es dann, daß seine Ruhe davon herrührt, weil ich ein zu unwichtiges und bekanntes Ich für ihn bin, als hätte er mich ausgeschieden, einen Abfall, eine überflüssige Menschwerdung, als wäre ich nur aus seiner Rippe gemacht und ihm seit jeher entbehrlich, aber auch eine unvermeidliche dunkle Geschichte, die seine Geschichte begleitet, ergänzen will, die er aber von seiner klaren Geschichte absondert und abgrenzt. Deswegen habe auch nur ich etwas zu klären mit ihm, und mich selber vor allem muß und kann ich nur vor ihm klären. Er hat nichts zu klären, nein, er nicht. Ich mache Ordnung im Vorzimmer, ich möchte in der Nähe der Tür sein, denn er wird gleich kommen, der Schlüssel bewegt sich in der Tür, ich trete ein paar Schritte zurück, damit er nicht gegen mich prallt, er schließt ab, und wir sagen gleichzeitig und lebenswürdig: guten Abend. Und während wir den Korridor entlanggehen, sage ich noch etwas: Ich muß erzählen. Ich werde erzählen. Es gibt nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört.

ERNST JANDL (1925-2000) ****

*was ich will sind gedichte,
die nicht kalt lassen.*

E. JANDL

Kurzbiographie:



Ernst Jandl wurde am 1. August 1925 in Wien geboren. Schon sehr früh verlor er seine Mutter. Jandl absolvierte das humanistische Gymnasium und wurde anschließend, 1943, zum Kriegsdienst eingezogen. 1945 begab sich die Gruppe von Soldaten, der Jandl angehörte in amerikanische Kriegsgefangenschaft. ("Nach einer demokratischen Abstimmung", wie Jandl später einmal ausdrücklich betonte.) Sehr hilfreich war ihm dabei Englisch, welches als Unterrichtsfach bereits im

Schuljahr 1939/40 in österreichischen Gymnasien eingeführt worden war. 1946 wurde Jandl aus der Kriegsgefangenschaft entlassen. Nach Wien zurückgekehrt begann er dort unverzüglich mit dem Studium der Germanistik und Anglistik. Eine lebenslange Liebe zur englischen Sprache sollte ihn von da an begleiten. 1949 legte Ernst Jandl die Lehramtsprüfung ab und unterrichtete, mit einigen Unterbrechungen (Auftritten, mehrmonatigen Vortragsreisen und Lehraufträgen im In- und Ausland), bis 1979 an allgemeinbildenden höheren Schulen in Wien Deutsch und Englisch. 1950 promovierte er zum Dr. phil. mit einer Dissertation über die Novellen Arthur Schnitzlers.

Erste literarische Veröffentlichungen in der Zeitschrift *Neue Wege* folgten ab 1952. Daraufhin ergaben sich engere Kontakte zu den Autoren Gerhard Rühm und H. C. Artmann, den Ahnherrn der *Wiener Gruppe*. 1954 lernte Jandl Friederike Mayröcker kennen, deren Freundschaft und literarische Zusammenarbeit ein Leben lang anhalten sollte. Sowohl Jandl als auch Mayröcker legten 1956 ihr erstes Buch vor. Jandl den Gedichtband *Andere Augen* und Mayröcker das Prosawerk *Larifari. Ein confuses Buch*. Beiden Büchern war vorerst kein Erfolg beschieden. Erst 1966, mit dem Erscheinen des Gedichtbandes *Laut und Luise* begann sich die "experimentelle" Schreibweise Jandls langsam durchzusetzen. In den darauf folgenden Jahren wurde Jandl, insbesondere durch den Vortrag seiner Gedichte, zu einer einzigartigen Erscheinung in der deutschsprachigen Literaturszene. Neben Gedichten schrieb er auch Hörspiele, Theaterstücke, Essays, eine Reihe von Vorträgen und eine Sprechoper.

1973 engagierte sich Jandl als Mitbegründer der *Grazer Autorenversammlung* (GAV), deren Präsident er von 1983-87 werden sollte. Ende der 80-er Jahre zog er sich vermehrt aus den Literaturinstitutionen zurück um sich ausschließlich seinem Werk zu widmen. Ernst Jandl starb am 9. Juni 2000 in Wien.

Preise, Auszeichnungen (Auswahl)

1968 Hörspielpreis des Bundes der Kriegsblinden Deutschlands, Bonn (gemeinsam mit Friederike Mayröcker); 1974 Georg-Trakl-Preis für Lyrik des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst; 1976 Würdigungspreis der Stadt Wien für Literatur; 1980 Dramatikerpreis der Stadt Mühlheim an der Ruhr; 1982 "Manuskripte"-Preis für das Forum Stadtpark des Landes Steiermark.; 1982 Anton-Wildgans-Preis der Österreichischen Industrie für Literatur; 1984 Großer Österreichischer Staatspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst für Literatur; 1984 Georg-Büchner-Preis für Literatur der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt; 1989 Hörspielpreis der Stadt Frankfurt am Main; 1990 Österreichisches Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst; 1991 Erich-Fried-Ehrung der Internationalen Erich-Fried-Gesellschaft Wien; 1993 Heinrich-von-Kleist-Preis für Literatur der Kleist-Stiftung Berlin; 1995 Friedrich-Hölderlin-Preis für Literatur der Stadt Bad Homburg.

Werke: (Auswahl)

Bücher

Andere Augen. Gedichte. Wien: Bergland, 1956. *klare gerührt*. Frauenfeld: gomringer press, 1964. *lange gedichte*. Hrsg.: Max Bense, Elisabeth Walther. Stuttgart: H. Mayer, 1964. *Laut und Luise*. Nachw.: Helmut Heißenbüttel. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1966. *sprechblasen*. visuelle gedichte. Neuwied, Berlin: Hermann Luchterhand, 1968. *der künstliche baum*. Gedichte 1957-1969. Darmstadt, Neuwied: Hermann Luchterhand, 1970. *flöda und der schwan*. Ill.: Ernst Jandl. Stierstadt: Eremiten-Presse, 1971. *Fünf Mann Menschen*. Hörspiele. [Mit Friederike Mayröcker]. Neuwied: Hermann Luchterhand, 1971. *übung mit buben*. Berlin: Berliner Handpresse, 1973. *die männer. ein film*. Ill.: Ernst Jandl. Düsseldorf: Eremiten-Presse, 1973. *dingfest*. Gedichte. Nachw.: Hans Mayer. Darmstadt, Neuwied: Hermann Luchterhand, 1973. *für alle*. Darmstadt, Neuwied: Hermann Luchterhand, 1974. *serienfuss*. Gedichte. Darmstadt, Neuwied: Hermann Luchterhand, 1974. *wischen möchten*. Berlin: Literarisches Colloquium, 1974. *Alle freut, was alle freut*. Ein Märchen in 28 Gedichten. Frei nach Zeichnung

gen von Walter Trier. Köln: Middelhaue, 1975. *Der versteckte Hirte*. Ill.: Ernst Jandl. Düsseldorf: Eremiten-Presse, 1975. *die schöne kunst des schreibens*. Neuwied, Darmstadt: Hermann Luchterhand, 1976. *Heisse Hunde*. [Mit Friederike Mayröcker]. Pfaffenweiler: Pfaffenweiler Presse, 1977. *die bearbeitung der mütze*. Gedichte. Darmstadt, Neuwied: Hermann Luchterhand, 1978. *Aus der Fremde*. Sprechoper in 7 Szenen. Neuwied, Darmstadt: Hermann Luchterhand, 1980. *der gelbe hund*. gedichte. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1980. *Augenspiel*. Gedichte. Hrsg., Nachw.: Joachim Schreck. Berlin: Volk und Welt, 1981. *selbstporträt des schachspielers als trinkende uhr*. gedichte. Darmstadt, Neuwied: Hermann Luchterhand, 1983. *Das Öffnen und Schließen des Mundes*. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Darmstadt, Neuwied: Hermann Luchterhand, 1985. *Gesammelte Werke: Gedichte. Stücke*. Prosa. 3 Bände. Hrsg.: Klaus Siblewski. Darmstadt, Neuwied: Hermann Luchterhand, 1985. *im delikatessenladen*. Ausgewählte Gedichte. Hrsg.: Klaus Pankow. Berlin: Der Kinderbuchverlag, 1988. *Ottos Mops hopst*. Gedichte mit 11 Zeichnungen von Bernd Hennig. Ravensburg: Ravensburger, 1988. *Gemeinschaftsarbeit*. Prosa. [Mit Friederike Mayröcker, Andreas Okopenko]. Hrsg.: Marcel Beyer. Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen, 1989. *idyllen*. gedichte. Hamburg: Luchterhand, 1989. *das röcheln der mona lisa*. gedichte szenen prosa. ein hör- und lesebuch. Berlin: Volk und Welt, 1990. *Der beschriftete Sessel*. Gedichte mit 20 Radierungen von Thomas Ranft. Hrsg., Nachw.: Klaus Pankow, Ill.: Thomas Ranft. Leipzig: Reclam Leipzig, 1991. *stanzen*. Hamburg: Luchterhand Literaturverlag, 1992. *lechts und rinks*. gedichte, statements, peppermints. Ausw.: Ernst Jandl. München: Luchterhand Literaturverlag, 1995. *peter und die kuh*. Gedichte. München: Luchterhand Literaturverlag, 1996. *Poetische Werke*. Zehn Bände. Hrsg.: Klaus Siblewski. München: Luchterhand, 1997. *fünfter sein*. Mit Illustrationen von Norman Junge. Weinheim: Beltz & Gelberg, 1997. *Antipoden. Auf der anderen Seite der Welt*. Ill.: Norman Junge. Weinheim, Basel. Beltz & Gelberg, 1999. *aus dem wirklichen leben*. gedichte und prosa. München: Luchterhand, 1999.

Stücke

szenen aus dem wirklichen leben. Regie: Ulrich Baumgartner. Wien: Wiener Festwochen im Theater an der Wien, 1966. *der raum*. szenisches gedicht für beleuchter und tontechniker. Regie: Bruno Czeitschner. Villach: Studiobühne Villach, 1973. *die humanisten*. Regie: Peter Löttschak. Graz: Prodebühne des Schauspielhauses Graz, 1976. *Aus der Fremde*. Sprechoper in 7 Szenen. Regie: Rainer Hauer. Graz: Schauspielhaus Graz, 1979.

Hörspiele

Fünf Mann Menschen. [Mit Friederike Mayröcker]. Regie: Peter Michel Ladiges. SWF, 1968. *Der Gigant*. [Mit Friederike Mayröcker]. Regie: Heinz von Cramer. WDR, 1969. *Spaltungen*. Hörspiel. [Mit Friederike Mayröcker]. Regie: Heinz von Cramer. WDR, 1970. *Das Röcheln der Mona Lisa*. Regie: Ernst Jandl. BR, JR, NDR, 1970. *die auswanderer*. Regie: Raoul Wolfgang Schnell. WDR, 1970. *Der Uhrensklave*. Regie: Uwe Schareck. SDR, 1971. *die humanisten*. Hörspielfassung. WDR, 1977. *Aus der Fremde*. Regie: Ernst Jandl, Ellen Hammer. HR, WDR, 1980. *Szenen aus dem wirklichen Leben*. Kennen Sie mich Herren. Regie: Ernst Jandl. Musik: Ernst Kölz. BR, HR, SWF, 1990. *glawaraaaa oder: sehnsucht ergreift das hundevieh*. Sprechstücke und Gedichte. Regie: Eberhard Klasse. 1993.

Film

Traube. TV-Film. [Mit Heinz von Cramer und Friederike Mayröcker]. WDR, 1971.

Werkbesprechung:

Nach dem Debut mit dem Gedichtband *Andere Augen* (1956), eine Sammlung von herkömmlichen Gedichten in Alltagssprache (Dialekt), widmete sich Jandls Frühwerk in erster Linie dem Sprachexperiment. Er etablierte eine Lyrik, deren Wurzeln in die Avantgarde der zwanziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts zurückreichen. Seinen experimentellen Texten standen die Lautgedichte eines Hugo Ball, Raul Hausmann oder Kurt Schwitters Pate. Auch Brecht und die amerikanische Lyrik eines Charles Sandburg, sowie Texte Gertrude Steins seien erwähnt.

Bis in die frühen siebziger Jahre produzierte Jandl unzählige Laut- und Sprechgedichte, in denen er mit verschiedenen Techniken der Zusammenziehung, Dehnung und Verhärtung des Wortes arbeitet. Durch Zerlegen und Neuzusammensetzen von Wörtern entstehen ungewöhnliche Lautgruppen, die ein ironisches Spiel mit dem Sinn offenlegen. Jandl unterscheidet dabei zwei Arten von Lautgedichten: das eine setzt Laute und Silben zu wortähnlichen Gebilden zusammen, dem Wort soll also nicht gänzlich abgesagt werden; das andere arbeitet mit den Möglichkeiten der Stimme und befreit diese weitgehend von den Fesseln einer aus Wörtern bestehenden Sprache. Erstere nennt Jandl auch Sprechgedichte. Dem Autor zu Folge bringt ein stilles Lesen diese Texte nicht vollkommen zum Blühen, da erst die Sprache im Gesprochenen gleichsam vorführt, wovon das Gedicht handelt.

All diesen Texten ist eine starke Entsubjektivierung gemein. So soll der

Blick auf das Sprachmaterial selbst freigelegt werden. Sprache wird in ihrem Materialcharakter begriffen und anhand einer lyrischen Praxis der De- und Remontage vorgeführt. All diese Dekonstruktionsverfahren zielen auf eine Störung der syntaktischen und semantischen Konvention ab. Jandl selbst schreibt dazu in seinem Buch *die schöne kunst des schreibens*: "In der Poesie brauchen wir alles, woran wir uns nicht gewöhnt haben, in der Kunst überhaupt, aber zu allermeist in der Poesie, die auf ein Material angewiesen ist, das von allen unausgesetzt und mit vollständiger Gewöhnung daran, dazu verwendet wird, alles außer Poesie daraus zu machen. Das Material ist dasselbe, aber die Gewöhnung daran muß aufhören, alle Gewöhnung daran muß aufhören, wo Poesie beginnen soll." (Jandl 1985) Diese Sätze zeugen auch von Jandls grundsätzlichem Kunstverständnis. Er interpretiert Kunst als eine fortwährende Realisation von Freiheit. In diesem Sinne ist sie "andauerndes Schauspiel des Vollzugs von Freiheit" (Jandl 1985). Diese Freiheit drückt sich sowohl im Thematischen als auch, und dort ganz besonders, im Formalen aus. Dem Spiel fällt dabei eine gewichtige Rolle zu, dem spielerischen Umgang mit Sprache, auch dem Sprachspiel. Jandls Themen bleiben, trotz allem Wechsel und Spielerischen im Formalen, konzentriert auf Alltagserfahrungen, Liebe, Krieg, gesellschaftliche Konvention, politische Restriktion und die Reaktion und Selbstreflexion des schreibenden Ichs.

In den siebziger Jahren rückt Jandl zunehmend von radikalen experimentellen Formen ab. Hier beginnt die Phase der Texte mit "heruntergekommenen" oder "beschädigter Sprache". Diese Sprache erinnert an den gebrochenen Duktus von Ausländern, weshalb sie von der Kritik oft als "Gastarbeiterdeutsch" bezeichnet wurde. Auffallend ist eine verstärkte Infinitivisierung des Verbs, die Aufhebung der gängigen Satzstellung, sowie der häufige Gebrauch des Akkusativs. Dies sind formale Tendenzen, die allerdings nicht automatisiert werden, wie noch in den Laut- und Sprechgedichten. Oft verwendet Jandl in diesen Gedichten klassische Versformen und Anklänge an die Romantik sind unüberhörbar, doch wird jedes Pathos in der "heruntergekommenen Sprache" gebrochen. "Zugleich aber leuchtet diese regelwidrige Sprache, als eine Sprache unserer Poesie auf" (Jandl 1985). Wie einst, durch die Verwendung des Dialekts in *Andere Augen* (1956), konnte der Autor so Themen wieder aufnehmen, die ihm in konventioneller Sprache kaum mehr möglich schienen. So wird auch das Subjekt, das Ich, von dem aus gesprochen wird, in seiner Dichtung wieder vernehmbar, ein Subjekt allerdings, das analog zur Sprache, lediglich als ein fragmentiertes, beschädigtes, gebrochenes Ich auftreten kann.

Mit zunehmendem Alter rückte der Autor die eigene Biographie als Mate-

rial für seine Dichtung immer mehr in den Vordergrund. Ab den achtziger Jahren schrieb er fast ausschließlich Texte in denen er unverstellt vorkam, darunter auch eine Sprechoper. Diese schildert die Erfahrung eines in die Jahre gekommenen, in tiefe Depression gestürzten Dichters. Sein Zustand spiegelt sich in einer Sprache, die ausschließlich in der dritten Person und im Konjunktiv spricht. "Es ist ein exemplarisches Stück über die Bedrängnis, in der unzählige Einzelne heute ratlos und mundtot verharren." (Jandl in Schmidt-Dengler, 1996)

Ernst Jandl gehört sicherlich zu den wichtigsten deutschsprachigen Gegenwartsautoren. Von anderen Vertretern der experimentellen Literatur unterscheidet er sich vor allem dadurch, dass er sich nicht scheute auch in herkömmlicher Weise zu schreiben und traditionelle poetische Muster in sein Experimentieren mit einbezog. Daraus ergibt sich das weite Spektrum seiner Arbeit. So sehr Jandl seine Dichtung auch fortentwickelte, die Stimme blieb durchwegs ein wesentliches Element seiner Poesie.

Leseprobe:

andere augen

andere augen müssen den menschen,
andere augen die blume ansehen.

neben der blume kann der mensch
nicht lang stehn. blumen im glas
duldet er einige tage. länger
dulden sie ihn nicht. besuche
allzu entfernter verwandter
machen verlegen.

neben die kraft aber soll sich der mensch
stellen. damit gewiss wird, wer
der stärkere ist. damit dem
schwachen hilfe zuteil wird.
damit die verwandtschaft
nützt.

(JANDL 1984: 25)

zeichen

zerbrochen sind die harmonischen krüge,
die teller mit dem griechengesicht,
die vergoldeten köpfe der klassiker –

aber der ton und das wasser drehen sich weiter
in den hütten der töpfer.

(JANDL 1984: 21)

talk

blaablaablaablaa

blaablaablaa

blaablaablaablaa

blaablaablaa

bäbb

bäbb

bäbbbäb

bäbbbäbäb

bäbäbbb

bäbb

bäbb

bäbbbäb

bäbbbäb

bäbäbäbbb

blaablaablaablaa

bäbb

bäbb

bäbbbäb

blaablaablaa

bäbäbbb

bäbb

bäbb

bäbäbbb

bäbb

bäbb

bäbbbäb

bäbäbbb

t-tt

(JANDL 1996: 38)

niagaaaaaaaaaaaaaaaa

ra felle

niagaaaaaaaaaaaaaaaa

ra felle

(JANDL 1996: 58)

die morgenfeier, 8. sept. 1977

für friederike mayröcker

einen fliegen finden ich in betten
ach, der morgen sein so schön erglüht
wollten sich zu menschen wärmen retten
sein aber kommen unter ein schlafwalzen
finden auf den linnen ich kein flecken
losgerissen nur ein zartes bein
und die andern beinen und die flügel
fest an diesen schwarzen dings gepreßt
der sich nichts mehr um sich selbst bemüht
ach, der morgen sein so schön erglüht

(JANDL 1985: 44)

Kurzbiographie:



Friederike Mayröcker wurde am 20. Dezember 1924 in Wien geboren. Die Kindheit verbrachte sie vorwiegend in Wien, die Sommermonate auf dem Land in Deinzendorf. Die sommerliche Idylle auf dem Land sollte sie nachhaltig prägen und hinterließ Spuren in ihrem poetischen Werk. Mayröcker selbst nennt ihre Kindheit eine "hermetische", nämlich abgeschlossen vom politischen Geschehen der 30er Jahre. Erst mit dem 2. Weltkrieg wurde sie aus dieser "Dunkelkammer"

– dem Entwicklungsraum "zwischen Traum und Trauma" herausgerissen. Nach dem Abschluss einer kaufmännischen Wirtschaftsschule, wurde sie 1942 als Luftwaffenhelferin in den Wehrdienst eingezogen. Daneben nahm sie an Vorbereitungskursen für die Staatsprüfung in Englisch teil.

Nach Kriegsende arbeitete sie als Englischlehrerin an Wiener Hauptschulen. Erst 1950 machte sie die Externistenmatura. Danach begann sie mehrere Studien, die sie wieder abbrach (Germanistik und Kunstgeschichte).

Ihre ersten Schreibversuche mit 15 Jahren waren vorwiegend Kurzprosa. Später versuchte sie sich an Gedichten, die erstmals 1946 in der Wiener Zeitschrift *Plan* veröffentlicht wurden. Ihre frühen Texte bezeichnet die Autorin selbst als "Erlebnisprosa".

1954, während der 5. österreichischen Literaturwoche in Innsbruck, lernte sie Ernst Jandl kennen, der ihr Lebensgefährte werden sollte. Zwei Jahre später debütierten beide in Rudolf Felmayers Reihe *Neue Dichtung aus Österreich*: Mayröcker mit Prosa *Larifari. Ein confuses Buch* und Jandl mit *Andere Augen. Gedichte*. 1965 erschien ihr erster Gedichtband *metaphorisch*. 1966 wurde die Gedichtsammlung *Tod durch Musen* im renomierten Rowolth-Verlag veröffentlicht, was Mayröcker als eigentlichen Beginn ihrer schriftstellerischen und poetischen Arbeit bezeichnet: "Aber so richtig angefangen zu schreiben habe ich erst, als die Möglichkeit da war, das erste Buch bei Rowolth zu veröffentlichen" (in einem Interview mit der Wiener Zeitung). 1968 erhielt sie zusammen mit Ernst Jandl den *Hörspielpreis der Kriegsblinden*. 1969 ließ sie sich als Lehrerin kenzieren, um sich verstärkt dem literarischen Schaffen zu widmen. Der Erfolg gab ihr Recht. Mayröckers

Werke, v. a. Prosa und Gedichte, aber auch Hörspiele und Theaterstücke wurden in deutschen Großverlagen veröffentlicht und in mehrere Sprachen übersetzt (Englisch, Französisch, Spanisch, ...). Von 1970 bis 71 und 1993 hielt sie sich in West-Berlin auf, was durch das Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes ermöglicht wurde.

Neben der eigenen literarischen Tätigkeit und dem Engagement im österreichischen Literaturbetrieb (sie ist Gründungsmitglied der *Grazer Autorenversammlung*), versuchte sie sich auch in der bildenden Kunst als Zeichnerin. Ausstellungen ihrer Zeichnungen fanden u. a. 1991 in der Galerie Gerold in Wien, 1992 im Literaturhaus Wien und 1994 in Berlin und München statt, sowie 1995 in Italien und Graz. Mayröcker lebt in Wien.

Preise (Auswahl):

1963 Förderungspreis für Literatur des Theodor-Körner-Stiftungsfonds zur Förderung von Wissenschaft und Kunst; 1964 Ludwig-von-Ficker-Gedächtnispreis; 1968 Hörspielpreis des Bundes der Kriegsblinden Deutschlands, Bonn (gemeinsam mit Ernst Jandl); 1973 Würdigungspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst für Literatur; 1976 Preis der Stadt Wien; 1977 Georg-Trakl-Preis für Lyrik des Landes Salzburg; 1981 Anton-Wildgans-Preis der Österreichischen Industrie für Literatur; 1982 Großer Österreichischer Staatspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst für Literatur; 1982 Roswitha-von-Gandersheim-Preis Bad Gandersheim; 1985 Preis des Südwestfunk-Literaturmagazins; 1985 Ehrenmedaille der Bundeshauptstadt Wien; 1985 Literaturpreis des Südwestfunks Baden-Baden; 1987 Österreichisches Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst; 1989 Hans Erich Nossack-Preis der Deutschen Industrie; 1993 "Manuskripte"-Preis für das Forum Stadtpark des Landes Steiermark; 1993 Friedrich-Hölderlin-Preis; 1996 Großer Literaturpreis der Bayerischen Akademie der Künste; 1996 Else-Lasker-Schüler-Lyrikpreis; 1997 13. Meersburger Drostepreis.

Werke:

Bücher

Larifari. Ein konfuses Buch. Wien: Bergland, 1956. *Tod durch Museen. Poetische Texte.* Nachw.: Eugen Gomringer. Reinbek: Rowohlt, 1966. *Minimonsters Traumlexikon. Texte in Prosa.* Nachw.: Max Bense. Reinbek: Rowohlt, 1968. *Fantom Fan. Prosa, Lyrik.* Reinbek: Rowohlt, 1971. *Fünf Mann Menschen. Hörspiele.* [Mit Ernst Jandl]. Neuwied: Hermann Luchterhand, 1971. *Arie auf tönernen Füßen. Metaphysisches Theater.* Darmstadt, Neuwied: Hermann Luchterhand, 1972. *je ein umwölckter gipfel. erzählung.* Darmstadt, Neuwied:

Hermann Luchterhand, 1973. *Heisze Hunde*. [Mit Ernst Jandl]. Pfaffenweiler: Pfaffenweiler Presse, 1977. *Heiligenanstalt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978. *jardin pour F. M.. Hommage*. Linz: edition neue texte, 1978. *Ausgewählte Gedichte 1944-1978*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979. *Die Abschiede. Prosa*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980. *Bocca della Verità. Hörspiel*. Buch und Toncassette. Baden: Grasl, 1981. *Gute Nacht, guten Morgen. Gedichte 1978-1981*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982. *Magische Blätter. Prosa*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983. *Reise durch die Nacht. Prosa*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984. *Das Herzzerreißende der Dinge*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985. *Magische Blätter II*. Ill.: Friederike Mayröcker. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986. *Winterglück. Gedichte 1981-1985*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986. *mein Herz mein Zimmer mein Name. Prosa*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988. *Gesammelte Prosa 1949-1975*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989. *Umbra. Der Schatten. Das ungewisse Garten-Werk*. Prosa zu Arbeiten von Linde Waber. Ill.: Linde Waber. Wien: Hora, 1989. *Magische Blätter III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991. *ABC-Thriller*. Wien: Edition Freibord, 1992. *Das besessene Alter. Gedichte 1986-1991*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992. *Veritas. Lyrik und Prosa 1950-1992*. Hrsg., Nachw.: Elke Erb. Leipzig: Reclam Leipzig, 1993. *Lection*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994. *Magische Blätter IV*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995. *Notizen auf einem Kamel. Gedichte 1991-1996*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996. *das zu Sehende, das zu Hörende*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997. *brüht oder Die seufzenden Gärten*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998. *blättersitten*. Fotos: Manfred Gruber. Innsbruck: Haymon, 1999. *Magische Blätter V*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999. *Gesammelte Prosa I. 1949-1977*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001. *Gesammelte Prosa II. 1978-1986*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001. *Gesammelte Prosa III. 1987-1991*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001. *Gesammelte Prosa IV. 1991-1995*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001. *Gesammelte Prosa V. 1996-2001*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001. *Magische Blätter I-V*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001.

Kinder- und Jugendbücher:

Sinclair Sofokles der Baby-Saurier. Kinderbuch. Ill.: Angelika Kaufmann. Wien, München: Jugend & Volk, 1971. *ich, der Rabe und der Mond. Kinderbuch*. Ill.: Friederike Mayröcker. Graz, Wien: Droschl, 1981.

Stück:

Nada. Nichts. Ein Konversationsstück. Regie: Reinhard F. Handl. Wien: Schauspielhaus, 1991.

Hörspiele:

Fünf Mann Menschen. [Mit Ernst Jandl]. Regie: Peter Michel Ladiges. SWF, 1968. *Arie auf tönernen Füßen*. Regie: Heinz von Cramer. WDR, 1969. *Bocca della Verità*. Regie: Hans Krendlesberger. ORF, 1977. *Nada. Nichts. Hörspiel*. Regie: Norbert Schaeffer. SDR, 1991. *Die Hochzeit der Hüte*. Bearb.: Helmut Peschina, Regie: Irene Schuck. BR, 1995.

Filme:

Oh Scirocco nimm mich auf deine Zunge. Film über Friederike Mayröcker. Drehbuch, Regie: Gerhard Kleindl DOC., Österreich, 1975. *1 Häufchen Blume 1 Häufchen Schuh*. TV-Film. Regie: Carmen Tartarotti. Assistenz: Bodo Hell. ORF.

Werkbesprechung:

Der erste Gedichtband *metaphorisch* besteht aus acht langen Gedichten, die thematisch auf Tag- und Nachtträume zurückgreifen, auf differenzierte Wahrnehmungen alltäglicher Situationen und auf fast private Assoziationen.

Formal negiert Mayröcker jede Eingrenzung durch herkömmliche poetische Konzepte, wie Vers und Reimschema, aber auch jede Einengung des Sinns und der Bedeutung wird vermieden.

Mayröcker bedient sich dabei der *écriture automatique*, des unbewusst-spontanen Schreibens, einer Technik, die v. a. im französischen Surrealismus erprobt und propagiert wurde. In der *écriture automatique* werden ungewöhnliche Wortverbindungen und Wortschöpfungen in freier Assoziation, die nicht von einer Logik oder einer bestimmten Absicht gesteuert wird, aneinandergereiht. Grammatikalische Regeln, herkömmliche Syntax und Semantik werden zerstört. Dieses Verfahren ergibt litaneienhafte Reihungen von Metaphern und Wortverbindungen, die v. a. nach klanglichen Qualitäten strukturiert werden. Der Sinn als Bedeutung, als Sinn Ganzes und Einheit, wird aufgelöst und vervielfacht. Sinn wird auf die sinnlichen Qualitäten des Gedichtes verschoben, woraus sich völlig neue Zusammenhänge und wiederum neue Bedeutungen ergeben.

Unter dem Einfluss der *Wiener Gruppe* (v. a. H. C. Artmanns und Gerhard Rühms) werden Mayröckers Texte zunehmend experimenteller. Zur *écriture automatique* treten die Textcollage und die Textmontage. Das Vokabular der traditionellen Metaphernlyrik (Vogel, Stern, Mond, Wald, Meer, Einsamkeit, ...) wird mit aktuellem "Sprachmaterial" und Zitaten verwoben und montiert.

Der 1966 bei Rowolth erschienene Sammelband *Tod durch Musen* gibt

nicht nur einen chronologischen Überblick über das lyrische Werk Mayröckers von 1945-1966, sondern zeigt auch Konstanten und Veränderungen auf. Während die Texte formal zunehmend experimenteller werden, lassen sich einige Konstanten finden, die sich wie ein roter Faden durch das Gesamtwerk ziehen:

1. Die Tendenz zur "Harmonisierung von Disparatetem": Was sich gegenseitig ausschließt, wird bei Mayröcker zusammengeschlossen. Das Paradoxon ist bei ihr oft zu finden.

2. Die Thematisierung des Schreibprozesses selbst, die bis zur völligen Offenlegung der Produktionsphasen gehen kann: 1978 veröffentlichte Mayröcker den Gedichtband *lütt koch, ein Gedicht in 6 Phasen*, wodurch sie dem Leser einen Einblick in die unterschiedlichen Stadien der dichterischen Arbeit gewährt. Der Rezipient kann beobachten, wie sich von Phase zu Phase die Metaphorik verändert, wie sich Assoziationen verschieben und einschieben, wodurch diese sich ergeben, z. B. durch Ähnlichkeiten in der Semantik oder in der Phonologie.

3. Dialogizität: Mayröckers Texte sprechen nicht "über" etwas, also über die Autobiographie, über die Poetologie, über ein zu Erzählendes, sondern "mit" bzw. "mittels" dem eigenen Erleben, dem eigenen Textkosmos. Die Texte selbst sind ständig im Dialog mit einem lyrischen Du, einer Person, sei es eine literarische oder eine "reale". Dialogisiert werden kann aber auch mit einem Gegenstand, einer Situation, einer Mitteilung, mit einem Zitat, also mit einem anderen Text, mit einem anderen Kunstwerk. Werke der Malerei und der Musik spielen bei Mayröcker eine wichtige Rolle und sie spielt ständig darauf an. Sie spielt mit ihnen. Die Texte dialogisieren also spielerisch mit fremden Texten oder anderen Text- bzw. Zeichensystemen (Musik, Malerei). Der Text tritt aber auch mit anderen älteren Texten Mayröckers in Beziehung. Innerhalb eines Textes treten die einzelnen Teile wiederum untereinander in dialogische bzw. mehrstimmige Beziehungen. Daraus ergibt sich ein Geflecht von Zusammenhängen, ein Gewebe.

Die Sprache wird bei Mayröcker nicht in kommunikativer Funktion verwendet. Sprache ist nicht eindimensional übermittelbar, vom Produzenten (AutorIn) zum Rezipienten (LeserIn). Die Sprache steht immer in einem mehrdimensionalen Feld von Beziehungen. Mayröcker verdeutlicht und thematisiert diese Mehrdimensionalität indem sie einzelne Wörter (Satzteile, Zitate, Textabschnitte, ...) in ein ungewöhnliches Umfeld setzt. Die Wörter gehen so neue Verbindungen ein, wobei die konventionelle, vereinbarte, gewohnte Verbindung stets mitschwingt. Der Sinngehalt verliert so seine Ein-

deutigkeit. Er pendelt zwischen der erwarteten, konventionellen Verknüpfung und der tatsächlich geschriebenen neuen Verbindung.

Weitere Mittel zur Erzeugung von Mehrdeutigkeit sind die Schreibweise (GROSS, klein, gesperrt, *kursiv*, ...) und die Verwendung der Satzzeichen. Zeichen und Zahlen werden oft als "Wörter" verwendet, und Wörter erhalten Zeichenqualität. Die Gedichte ergeben mitunter ein Bild. Nicht nur die Wörter selbst sind wichtig, sondern auch deren Verteilung auf dem weißen Blatt Papier.

Neben diesen optischen Textkörpern v. a. in den Gedichten, werden in fast allen Texten Körperwelten thematisiert und erzeugt. Zum einen werden körperliche Erfahrungen und Sinneseindrücke oft genannt und beschrieben, zum anderen werden diese selbst hervorgerufen; akustische Sinneseindrücke durch Rhythmus, Melodie etc. und optische wiederum durch das Schriftbild und die Verteilung der Buchstaben und Zeichen.

Das körperliche Erlebnis ist auch jenes Kriterium, das Mayröcker selbst als wichtigen Unterschied zwischen Lyrik und Prosa nennt. "... und plötzlich ist dann dieses Körpergefühl da, dieses Körpergefühl, das einen veranlaßt, ein Gedicht zu schreiben... ich suche nach einem emotionalen Anstoß, und dieser emotionale Anstoß bringt dann schon, wirft sozusagen, schleudert die ersten Worte heraus". Während das Erlebnis für die Autorin in der lyrischen Produktion ein körperlich intensiveres sein mag, ist der Körper mit seinen Erfahrungen für die LeserInnen auch in der Prosa sehr stark wahrnehmbar.

Alle bisher genannten Merkmale (Experiment, Paradox, Thematisierung des Schreibprozesses, Dialogizität, Verbindung zwischen Sprache und Körper) treffen auf das Gesamtwerk der Autorin zu – einmal mehr, einmal weniger ausgeprägt. Für das Prosawerk ergeben sich daraus folgende Konsequenzen:

1. Der Verzicht auf die Fabel, d. h. der Verzicht auf die Erzählung einer geschlossenen Geschichte. Es gibt kein zielgerichtetes Vorwärtsschreiten im Erzählduktus. Es gibt keine logische, historische, psychologische Entwicklung. Der Text entfaltet sich oft in einer zyklischen Spiralbewegung und nicht linear. Der Text kreist oft um ein Thema und variiert es.
2. Damit geht die formale Fragmentierung einher. Einzelne Abschnitte werden meist lose und assoziativ aneinandergereiht.
3. Auch die Figuren verlieren ihre geschlossene Identität. Das Ich wird fragmentarisch erlebt. Es löst sich auf oder geht in andere Personen über. Text, Selbst und Sinn verlieren ihre Eindeutigkeit. Mayröcker erzeugt in ihrem Werk die "Unendlichkeit der Widersprüche".

Leseprobe:

Die Abschiede (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987)

Nämlich in solcher Spannung zu leben, rufe ich, gleichzeitig das Auge ans Nahe zu heften und in die hemisphärische Weite und Ferne zu lenken : sei die (schicksalhafte) Voraussetzung für poetische Erfahrungen und Erkenntnisse überhaupt, wie sie, durch die verzehrende Wahrnehmung der Außenwelt vermittelt, im kalten Feuer einer wahnhaften und süßen Besessenheit von Urform zu Endform gewandelt, schließlich in einer anderen neuen (reflektierten) Wirklichkeit wiedererstanden erscheinen sein weit aufgerissenes Auge : er wolle am liebsten an einem einzigen Tag *alles schreiben ein ganzes Buch!* / ein Durch-Imitieren ein Wandern durch ein Motiv, ein Lachen-Weinen, und umgekehrt wie ja Kinder so leicht von einem zum anderen wechseln / solche Träume, durchflackerte Nacht : aber die Finger am Mund des Kindes aus Käferflügeln gefertigt bedeutet vielleicht daß es noch nicht zu sprechen vermag, der rosarote Seifenstein in Ihrer Hand läßt mich an optische Sinnestäuschungen in einem Fieberrauch denken, Hänge und Halden bepelzt, Moose und Pilze Storchschnabel in den Gehölzen, der wilde Lattich die wilde Rose zum Beispiel, Ausschweifungen eines Flüsterns, ein Geheimnis von Liebe, rufe ich, Alpenplantagen wilde Vergißmeinnicht Palmen (afrikanisches Nougat) jetzt, blitzen zur Rose die schuppigen Disteln ("ritterlich") : Blumen der Wüste, ich träume Sie hielten wieder den rosa Seifenstein in der Hand, wandten lächelnd Ihr glänzendes Auge zu mir, küßten mich wie zum Abschied auf beide Wangen / mit leichten Poren und ganz der Anschauung hingegen / ich frage Sie dann WERDEN WIR EINANDER WIEDERSEHEN? Aber Sie senken die Stirn und flüstern SIE WÜSSTEN ES NICHT, je ein Blatt ausgerissen die Vogelgestalt ziemlich umklammert, auch sei die Jahreszeit wiedergekommen in welcher die Vögel schweigen – [...]. (55-56)

Giselle war unversehens aufgetaucht, sie stand plötzlich ohne geklopft zu haben in der Tür, *eine lange Kette glänzender Kastanien um den Hals*, sie blickte mich schweigend an, sie schien verzagt oder verstört, sie stand unschlüssig als wollte sie gleich wieder gehen, und als sie sich umwandte las ich von der Rückseite ihrer Lederjacke NO FUTURE ab das stampfende Herz, im Winkel des Waldes ich habe es nie so gierig gehört / und was eine Sünde ist .. wir essen den ganzen Garten den Mond, die Felder Steppen und Sümpfe, dann atme ich auf .. wenn ich Streifzüge durch die Wälder mache .. ich habe auf einem Berg viele Haselnüsse gesammelt, heuer ist ein Haselnußjahr! ICH VERGLEICHE SIE JETZT MIT EINEM SPERBER, *und ich schaute einen Augenblick*

lang aus Ihnen heraus!, nämlich ich hatte plötzlich, einen Augenblick lang gefühlt wie ich Sie verkörperte!

Ihr klares scharfes gleichzeitig feucht wallendes Auge! ich konnte plötzlich mit Ihrem Auge sehen! jemand sprach zu mir, und ich antwortete mit Ihrer Stimme! Ich bin gelegen und war in Ihrer Person! mit Augen, Ohren, Nase und Mund .. Weide und Wissensdurst, ein Schlafen und Wachen, der Glanz der Gestirne ein Medaillon oder aus Wolken, jede Art von Betäubung, oder Trunkenheit, ich saß auf dem Rücksitz Ihres Wagens und blickte während der Fahrt einmal kurz aus dem Seitenfenster : die Empfindung war lebhaft SO DASS ICH ERBEBTE : ich schaute einen Augenblick lang aus Ihnen heraus! ich fühlte an mir die Erschlaffung Ihrer Wangenmuskeln, diese besondere Art besorgten Betrachtens aus der Tiefe der Augenhöhlen hervor, ich verschob knirschend Ihren Ober- und Unterkiefer, blies leicht durch die Nase die Ihre war, merkte das kritische Kneifen zweier Fältchen zwischen den Augenbrauen, an Ihrer Stirn, NÄMLICH ICH HATTE ES BRENNEND EMPFUNDEN WIE SEHR ICH SIE SCHON VERKÖRPERTE –

Sie führten mir oftmals die Hand, an meinen Sohlen knirscht noch der Kies, von der Straße, so wehen schlaf-süchtig schlingern die Seiten die Augen wir wandeln *mit Augenlust im Mond*

Ihr Auge blitzt wie bewundernd zu mir, schnellst sogleich wieder fort, Ihr schmachttendes Knie tastet heran, Funken und funkeln zu welcher Stunde der Nacht, Sie blasen das Feuer an –

später eine schreckliche Sonnenerscheinung, rufe ich, alles in weiße und rosa Laken gehüllt, ein Satzfragment beim Erwachen, der Kastanienbaum vor dem Fenster trug Früchte und Blüten an *einem* Ast / unter Blumen gefangen, auf Stirn und Wange so drückte Sie Schnee, ich sehe Sie wieder vor mir, flach liegend, mit geschlossenen Augen, die Lippen eingezogen als lauschten Sie einer fernen unergründlichen Musik –

sie sei überhaupt nicht darauf gefaßt gewesen, sie sei wie erstarrt gewesen als plötzlich die Tür eines Kämmerchens geöffnet wurde und sie ihn einen Augenblick lang habe sehen können, er sei in weiße Tücher gehüllt mit dem Kopf gegen die Tür, mit den Füßen zum Ende des fensterlosen Raumes gelegen, so habe sie ihn gesehen, aber ihr Herz, tief erschrocken, *wies die Wahrnehmung ab* / obligate Tasche, flüstere ich, starres Entsetzen, der Pfleger habe

die Tür nur kurz geöffnet, sich nach der großen schwarzen Tasche am Kopfende der Bahre gebückt, sie herausgehoben und wortlos abgestellt, nämlich er habe die Tasche zu ihren Füßen niedergestellt und habe den Türflügel zugezogen – dabei sei es ihr vorgekommen, als ob Valerians Kopf gestreift worden sei

Leivogel, Fließchen des Januar auch habe das langsame Träumen nicht enden wollen! Das Erschrecken darüber, Sie leblos von weißen Tüchern bedeckt vor mir liegen zu sehen, sei so heftig und bitter gewesen daß es wohl einer großen Anstrengung bedurft hätte, mir während des Träumens die Widerrufbarkeit eines nur geträumten Vorgangs bewußt machen zu können / Sie ließen es allzu sehr in der Schwebel, wer wisse es denn, könne es wissen ob und wann wir einander wiedersähen?

ich werde Sie sehr vermissen, ich habe auf einem Berg viele Haselnüsse gesammelt, ach, rufe ich tonlos, als habe sich alles nur in einem Traum zuge- tragen und das Grauen würde geendet haben mit dem Erwachen! (238-241)

DROLIEREN .. am Morgen der Honiglöffel, wie er durch eine falsche Bewegung der Hand am klebrigen Rand des Honigglases hängenblieb, mit dem Stiel nach unten einen Augenblick aufrecht stand und sich WIE EINE TÖDLICH GETROFFENE WESTERNFIGUR langsam vornüber neigte und auf die Platte des Frühstückstisches hinschlug .. DER MAGEN MEINES ZAHNARZTES!, rufen Sie in einem scherzhaften Ton, ICH HÖRTE DEN MAGEN MEINES ZAHNARZTES, WÄHREND ER, NEBEN MIR STEHEND, MEINE MUNDHÖHLE MIT EINEM SPIEGELCHEN AUSLEUCHTE- TE! .. Ein Satzfragment beim Erwachen, es klingelte in der Straße heftig von Rädern, rufe ich, es klingelte dann an der Tür obwohl es dort keine Glocke gibt, MEHLPLÄTTCHEN, rufe ich, als habe es Staub geregnet, oder wehende Pollenkörner im Wind .. bisweilen Schreckspur : Halluzinationen (Tränen) aus einem Baum, das plötzliche Auftauchen, Wiederauftauchen Ihrer staubi- gen Wanderschuhe .. nämlich so auf den Leib geschrieben, das einfallsmäßige Denken ..

Und die Kostbarkeiten des Stils, rufe ich, seien mir wirklich erst aufge- gangen, als ich begonnen hatte, auf ein Notizblatt mehrere Sätze aus Ihren Briefen mit der Hand abzuschreiben, und während ich sie mir halblaut, immer aufs neue vorlas, merkte ich plötzlich DASS SIE EIN MÜNDIGER AUTOR GEWOR- DEN SEIEN!

ach, rufen Sie die Augen weit aufgerissen als wollten Sie *die Welt essen*, Sie hätten es sich in Ihren jüngsten Schriften angelegen sein lassen, mit der Sprache gleicherweise direkt und im Verborgenen umzugehen, es sei Ihnen nämlich endlich gelungen, *indem Sie sie nur mit der Pinzette anfaßten sich in den Begriffen zu verkörpern!*

Sie wenden sich von mir ab, lenken den Blick kurz zum Fenster ohne hinauszusehen, bedecken einen Moment lang Ihr Gesicht mit den Händen, schauen über die Schulter zu mir zurück und rufen, Sie wollten, die eigenen Schmerzen zu überschwärmen, sich immer ausdrücklicher, präziser, in das erfundene Vakuum (Träne) einer hinreißenden Sprachoffenbarung begeben / nicht zu vergessen : der kontrollierte Zufall, als Unterfütterung, reinliches Zeichen, einer Redefigur! – ausdauernd! mit Bestimmtheit! in dunkleren und helleren Tönen! : *aber manchmal müsse man der Sprache schon ihren Willen lassen!* (254-255)

H. C. ARTMANN (1921-2000) ****

(und die *Wiener Gruppe*)

*hier sehen sie, was sie noch nie gesehen
haben und auch nie sehen werden*

H. C. ARTMANN

Kurzbiographie:



Hans Carl (H. C.) Artmann wurde am 12. Juni 1921 in Breitensee/Wien, als Sohn des Schuhmachermeisters Johann Artmann und seiner Ehefrau Marie Schneider geboren. Er selbst nennt als seinen Geburtsort "St. Achatz am Walde, ein Waldgeviert im Waldviertel". H. C. Artmann besuchte die Volks- und Hauptschule in Breitensee, anschließend war er drei Jahre als Büropraktikant tätig, anderen Quellen zufolge jedoch als Schusterlehrling. Es finden sich etliche solcher Widersprüchlichkeiten und Verschleierungen

in Artmanns Biographie. Diese oft bewusst betriebene Selbstmystifizierung kann als ein Teil des artmann'schen Kunstverständnisses aufgefasst werden. 1940 wurde H. C. Artmann zum Wehrdienst eingezogen, ein Jahr später erlitt er eine Kriegsverletzung, "danach bis zum Kriegsende in einer deutschen Strafkompagnie" (www.volkstheater.at, 7.6.2004). 1945 geriet H. C. Artmann in Kriegsgefangenschaft.

Bereits 1947 veröffentlichte der Autor seine ersten Texte in der Literaturzeitschrift *Neue Wege*, sowie im Hörfunk. 1951 tauchte er im Umfeld des *Art-Club* auf, und 1952 begann die Zusammenarbeit mit Gerhard Rühm. Daraus entwickelte sich, zusammen mit Konrad Bayer, Friedrich Achleitner und Oswald Wiener, die legendäre, doch eigentlich erst später (1957) so benannte, *Wiener Gruppe*. 1954 unternahm Artmann ausgedehnte Reisen nach Holland, Belgien, Frankreich, Italien, 1955 nach Spanien. 1961 übersiedelte er nach Schweden und hielt sich dann abwechselnd in Schweden und Westberlin auf. Aus dieser Zeit stammt auch eine oft zitierte Selbstbeschreibung des Autors:

Meine heimat ist Österreich, mein vaterland Europa, mein wohnort Malmö, meine hautfarbe weiß, meine augen blau, mein mut verschieden, meine laune launisch, meine räusche richtig, meine ausdauer stark,

meine anliegen sprunghaft, meine sehnsüchte wie die windrose, im handumdrehen zufrieden, im handumdrehen verdrossen, ein freund der fröhlichkeit, im grunde traurig, den mädchen gewogen, (...) im kriege zerschossen, im frieden zerhaut, ein hasser der polizei, ein verächter der obrigkeit, ein brechmittel der linken, ein juckpulver der rechten, (...) in Polen poetisch, in Paris ein atmer, in Berlin schwebend, in Rom eher scheu, in London ein vogel, in Bremen ein regentropfen, in Venedig ein ankommender brief, in Zaragoza eine wartende zündschnur, in Wien ein teller mit sprüngen, geboren in der luft, die zähne durch warten erlernt, das haar nach vorne gekämmt, die bäрте wie schlipse probiert, mit frauen im stehen gelebt, aus bäumen alphabete gepreßt, karussells in wäldern beobachtet, (...) grüßgott gesagt, feigen gestohlen, revolver entdeckt, aus booten gestiegen, papierdrachen verwünscht, masken verfertigt, katakomben gemietet, feste erfunden, wohnungen verloren, blumen geliebt, schallplatten verwüstet, (...) positionen ersonnen, bonbons zertreten, musikautomaten gerüttelt, dankbar gewesen, heidenangst verspürt, wie der hirsch gelaufen, (...) a gesagt, b gemacht, c gedacht, d geworden. Alles was man sich vornimmt, wird anders als man sichs erhofft ...
(www.volkstheater.at, 7.6.2004)

Ab 1972 lebte Artmann, zusammen mit seiner Frau Rosa Pock, wieder in Österreich, vornämlich in Salzburg. Im selben Jahr engagierte er sich als Mitbegründer der *Grazer Autorenversammlung* (GAV) deren erster Präsident er wurde. Ab 1974 erhält H. C. Artmann etliche Auszeichnungen und Preise, darunter 1991 das Ehrendoktorat der Universität Salzburg und 1997 den *Georg-Büchner-Preis*. Artmann war bis ins hohe Alter Dozent an der *schule für dichtung* in Wien. Er verfasste Lyrik, Mundartdichtung, Dramen, Hörspiele und arbeitete an zahlreichen Übersetzungen. H. C. Artmann starb am 4. Dezember 2000 infolge eines Herzinfarktes.

Preise, Auszeichnungen:

1974 Großer Österreichischer Staatspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst für Literatur; 1977 Würdigungspreis der Stadt Wien für Literatur; 1978 Preis der Literatur-Initiative der Girozentrale Wien; 1981 Ehrenring der Stadt Salzburg; 1981 Rauriser Bürgerpreis für Literatur; 1981 und 1991 Literaturpreis des Kulturfonds der Landeshauptstadt Salzburg; 1983 Literaturpreis der Salzburger Wirtschaft; 1984 Goldenes Ehrenzeichen des Landes Salzburg, Österreichisches Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst; 1986 Manuskripte-Preis für das Forum Stadtpark des Landes Steiermark; 1986

Übersetzerprämie des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst; 1986 Literaturpreis der Stadt Mainz; 1987 Kunstpreis bildender Künstler aus Österreich und der BRD für einen hochgeschätzten und bewunderten Kollegen; 1989 Literaturpreis des Kulturfonds der Landeshauptstadt Salzburg; 1989 Franz-Nabl-Literaturpreis der Landeshauptstadt Graz; 1991 Ehrenbecher des Landes Salzburg; 1991 Österreichisches Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst; 1994 Friedestrom-Preis für Dialektdichtung des Kreises Neuss; 1996 Goldenes Ehrenzeichen des Landes Kärnten; 1996 Ehrenring der Stadt Wien; 1996 Buchprämie des BMWVK; 1997 Georg-Büchner-Preis für Literatur der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung; 1997 Ehrenpreis des österreichischen Buchhandels für Toleranz in Denken und Handeln; 1999 Literaturpreis des Landes Steiermark

Werke: (Auswahl)

Bücher

med ana schwoaazzn dintn: Gedichte. Salzburg: Müller, 1958. *hosn rosñ baa*. Dialektgedichte. (Mit Friedrich Achleitner). Wien: Frick, 1959. *Von denen Husaren und anderen Seil-Tänzern*. München: Piper, 1959. *Dracula Dracula. Ein transsylvanisches Abenteuer*. Radierungen: Uwe Bremer. Berlin/Zürich: Rainer/Magica, 1966. *verbarium*. gedichte. Nachw.: Peter Bichsel. Olten, Freiburg: Walter, 1966. *allerleirausch*. neue schöne kinderreime. Berlin: Rainer, 1967. *ein lilienweißer brief aus lincolnshire*. gedichte aus 21 jahren. mit einem protrait h. c. artmanns von konrad bayer. Hrsg., Nachw.: Gerald Bisinger. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1969. *Frankenstein in Sussex*. Fleiß und Industrie. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1969. (edition suhrkamp 320). *Mein Erbteil von Vater und Mutter. Überlieferungen und Mythen aus Lappland*. Original-Linolschnitte: Ali Schindehütte. Hamburg: Merlin, 1969. *Der aeronautische Sindbart oder Seltsame Luftreise von Niedercalifornien nach Crain*. Salzburg: Residenz, 1972. *Unter der Bedeckung eines Hutes*. Montagen und Sequenzen. Salzburg, Wien: Residenz, 1974. *Aus meiner Botanisiertrommel*. Balladen und Naturgedichte. Salzburg, Wien: Residenz, 1975. *Gedichte über die Liebe und über die Lasterhaftigkeit*. Hrsg., Ausw.: Elisabeth Borchers. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975. (Bibliothek Suhrkamp 473). *Die Heimholung des Hammers*. Eine Geschichte. Ill.: Uwe Bremer. Wien: Edition Hilger, 1977. *Die Jagd nach Dr. U. oder Ein einsamer Spiegel, in dem sich der Tag reflektiert*. Salzburg, Wien: Residenz, 1977. *Sämtliche persische Qvatrainen*. Stuttgart: collispress, 1977. (Collisbibliothek 2). *Nachrichten aus Nord und Süd*. Salzburg, Wien: Residenz, 1978. *Grammatik der Rosen*. Gesammelte Prosa. Band 1-3. Hrsg.: Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Residenz, 1979. *Kein*

Pfeffer für Czermak. Ein Votivsälchen für das goldene Wiener Gemüt. Wien, München: Sessler, 1980. (Der Souffleurkasten). *Die Sonne war ein grünes Ei. Von der Erschaffung der Welt und ihren Dingen.* Salzburg, Wien: Residenz, 1982. *Im Schatten der Burenwurst.* Skizzen aus Wien. Ill.: Ironimus. Salzburg, Wien: Residenz, 1983. *Nachtwindsucher.* Einundsechzig österreichische Haikus. Berlin: Rainer, 1984. *Von einem Husaren, der seine goldene Uhr in einem Teich oder Weiher verloren, sie aber nachhero nicht wiedergefunden hat.* Ill.: Christian Thanhäuser. Ottensheim: Thanhäuser, 1989. *st. achatz am walde. ein holzrausch.* Gedichte. Ill.: Christian Thanhäuser. Ottensheim/Berlin: Thanhäuser/Atelier-Handpresse, 1991. *holzrausch.* Gedichte. Ill.: Christian Thanhäuser. Ottensheim: Thanhäuser, 1992. *Das poetische Werk in zehn Bänden.* Gesammelte Gedichte. Hrsg.: K. Reichert unter Mitwirkung des Autors. Berlin/München: Rainer/Renner, 1994. *goethe trifft lilo pulver und wandert mit ihr durch den spessart zum schloß messelbrunn.* München, Salzburg: Klaus G. Renner, 1996. *Gesammelte Prosa.* Hrsg.: Klaus Reichert. 4 Bände im Schuber. Salzburg: Residenz, 1997.

Stücke

Kein Pfeffer für Czermak. Ein Votivsälchen für das goldene Wiener Gemüt. Posse. Wien: Theater am Fleischmarkt, 1958. *Dracula Dracula. Ein transsylvanisches Abenteuer.* Theater im Europa Center (Konrad Jule Hammer), 1966. *Strip oder wer unter den Menschenfressern erzogen, dem schmeckt keine Zuspeis.* Comic Opera. Libretto: H. C. Artmann, Regie: Winfried Bauernfeind, Vertonung: Gerhard Lampersberg. Ost-Berlin: Studio der Deutschen Oper Berlin in der Akademie der Künste, 1967. *Lob der Optik. Aufbruch nach Amsterdam. Die mißglückte Luftreise. Nebel und Blatt. Vier Einakter.* Wien: Experiment am Lichtenwerd, 1970. *Off to Liverpool.* Einakter. Regie: Georg Madeja. Wien: Arena 70, 1970. *Punch.* Einakter. Zürich: Neumarkttheater, 1970. *Erlaubent, Schas, sehr heiß bitte.* Eine musikalische Notwendigkeit von Daniel Graf auf ein Gleichnis von H. C. Artmann. Regie: Werner Wöss. Graz: Schauspielhaus, 1974.

Werkbesprechung:

H. C. Artmann kann in der österreichischen Literaturszene nach 1945 sicher als der "Avantgarde-Künstler" schlechthin gelten. Er übte zusammen mit der *Wiener Gruppe* (Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Friedrich Achleitner, Oswald Wiener) einen starken Einfluss auf Autorinnen und Autoren wie Friederike Mayröcker, Elfriede Gerstl und Ernst Jandl aus. H. C. Artmann und die *Wiener Gruppe* entwickelten in ihren Anfängen radikale literarische Verfahren, mit

Hilfe derer sie die traditionellen poetischen Muster dekonstruierten, ironisierten, aber auch weiterentwickelten. Die Sprache und die herkömmlichen literarischen Formen wurden, nach der Avantgarde der zwanziger Jahre, noch einmal neu befragt. Verwendet wurden Techniken der Montage, des Automatischen Schreibens im Sinne des Surrealismus (*écriture automatique*), absurde Metaphoriken, Verfremdungseffekte, die Mittel der *konkreten Poesie*, aber noch viele andere Methoden, welche über die gängigen Kategorisierungen hinausgehen. Jede außerpoetische Sinnvermittlung lehnten die Autoren strikt ab. In seiner *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes* (1953) fordert Artmann eine Poesie um der reinen Poesie willen. So wollte er denn seine Texte im reinen Sinn der *l'art pour l'art* verstanden wissen. Diese Position führt bis zur völligen Negation der außerpoetischen Wirklichkeit. Das drückt sich auch in einem Satz der Acht-Punkte-Proklamation aus: "Es gibt einen Satz, der unangreifbar ist, nämlich der, daß man Dichter sein kann, ohne auch irgend jemals ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben." (H. C. Artmann) Der "poetische Act" sollte sich ganz von der Vermittlung durch Sprache oder Schrift lösen. Artmann drängte damit auf eine unsentimentale Poetisierung des Alltags. Trotzdem lehnte der Autor, wie wir heute wissen, die Vermittlung durch Sprache und Schrift nicht ab. Mitte der fünfziger Jahre veranstaltete die *Wiener Gruppe* zahlreiche Lesungen, so genannte "poetische Acte", wodurch sie erstmals größeres Aufsehen erregten. Wendelin Schmidt-Dengler sieht in diesen poetischen Akten die "Vorformen jener Happenings, die dann zentral für die Ereigniskultur des Wiener Aktionismus wurden." (Schmidt-Dengler: 1995) Heimito von Doderer wollte die Dichtergruppe unterstützen, indem er ihnen die wöchentliche Literaturseite des *Wiener Kurier*, die er damals redaktionell betreute, zur freien Verfügung stellte. Als der verantwortliche Chefredakteur jedoch die Texte sah, sperrte er sich gegen eine Veröffentlichung, woraufhin Heimito von Doderer die Redaktion niederlegte.

Schlagartig bekannt wurde H. C. Artmann 1958 mit dem Erscheinen seines ersten Gedichtbandes *med ana schwqazzn dintn, gedichta r aus bradnsee* (mit einer schwarzen Tinte, gedichte aus breitensee). Der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr verfasste das Vorwort zu dieser Gedichtsammlung und stellte Artmanns Dialektlyrik in die Tradition der Wiener Heimatdichtung. Artmanns Gedichten jedoch fehlen alle nur erdenklichen Merkmale dieser Gattung, sie haben nichts von jener innigen Seligkeit, sinnlichen Idylle und biederer Provinzialität. Beeinflusst von den Texten der Surrealisten zeichnet der Autor ein unsentimentales, romantisch dämonisches, in schwarzen Humor getauchtes Bild Wiens. Die meist reimlos, in freien Versen, gehaltenen Gedichte fan-

gen insbesondere die Vorstadtatmosphäre ein, aber es finden sich auch poesie-reiche Liebesgedichte voller Anklänge an die Romantik in diesem Band ver-sammelt. Im Großen überwiegen die Themen Liebe, Tod und Vergänglich-keit, die mit eigenwilliger, teils kurioser Bildlichkeit beschworen werden.

1959 erschien *rosn hosn baa* (rosen hosen sein), ein Gedichtband mit Dialektlyrik von H. C. Artmann, Gerhard Rühm und Friedrich Achleitner. Achleitners Mundartgedichte folgen den formalen Tendenzen der *konkreten Poesie*, also deren Reihungs- und Wiederholungsprinzipen. Gerhard Rühm steht mit seinen Texten eher in der Tradition der Dadaisten und deren Laut-dichtung. Mit dem Erscheinen dieses Lyrikbandes war die Arbeit an der Mund-artdichtung für die *Wiener Gruppe* so gut wie abgeschlossen.

1969 erschien die Gedichtsammlung *ein lilienweißer brief aus lincolnshire, gedichte aus 21 Jahren*. Dieser Band umfasst alle seit 1945 entstandenen lyrischen Texte Artmanns und setzt sich zum Großteil aus den zuvor schon publizierten Gedichtbänden *verbarium* (1966), *persische quatrainen* (1966) und *allerleirausch* (1967) zusammen. Diese Sammlung spiegelt den hohen Rang artmann'scher Sprachkunst, seinen artistischen Umgang mit Sprache, seine überschäumende Sprachlust. Hier wird die Kraft des Sprachmaterials, die Kraft der bildlichen wie sprachlichen Assoziationen unverstellt spürbar. Diese Texte weisen weit über ein rein subjektivistisches Kunstverständnis hinaus.

In den *persischen Quatrainen* greift Artmann auf die Form des Rubai zurück. Auch thematisch lehnt er sich an die "poetische Welt" eines Omar Khajjams oder Mohammed Schemsed-din Hafis' an. Die Gedichte sprechen von der Liebe, von Rosen und Nachtigallen, vom Wein, vom Ruhm des Dich-ters und der Vergänglichkeit.

Quatraine ist die barocke Bezeichnung für "Vierzeiler", auch das persi-sche Rubai hält sich an eine vierzeilige Strophenform und zwar mit dem Reim-schema: a a b a. In vielen Quatrainen bricht Artmann aber auch das Rubai zu einem "Achtzeiler" auf. Dabei bilden die ersten vier Verse oft einen europäi-schen Kreuzreim (a b a b). Im gesamten Gedicht jedoch steckt wieder das Rubai. So verbindet der Autor die orientalische mit der europäischen Strophen-form, wodurch er zu ganz neuen Ausdrucksmöglichkeiten und einer völlig eigenständigen Gedichtform findet.

1979 wurde das dreibändige Werk *Grammatik der Rosen. Gesammelte Prosa* herausgegeben. Wie die Gedichte H. C. Artmanns, entzieht sich auch seine Prosa weitgehend den literaturwissenschaftlichen Kategorisierungen. Der Autor arbeitet nicht mit herkömmlichen epischen Mitteln, also der Er-zeugung von weitläufigeren Handlungssträngen und Spannungsbögen, der

Entwicklung von Charakteren und deren Schicksale. Er entwirft keine kausalen Erzählstrukturen, sondern er arbeitet eher mit assoziativ aneinandergereihten Textelementen, mit den Mitteln der Aufzählung, der Montage und des bewussten Stilbruchs. Oft werden verschiedenste europäische Literaturtraditionen heranzitiert und im "artmann'schen Blick" ironisch oder parodistisch gebrochen. Ein Hang zum Bizarren, zum Grotesken, zur Vermischung von "Hochliterarischem" und Trivialem, zur Verwendung einer überschäumenden Metaphorik ist fast all diesen Texten gemein.

Auch in den Theaterstücken Artmanns finden sich Versatzstücke unterschiedlichster literarischer Traditionen. Verfremdet und in ironischer Distanz begegnet man Elementen der Alt-Wiener Volkskomödie, der Zauberposse, aber auch der englischen Stegreifkomödie, sowie der *commedia dell'arte*.

H. C. Artmann verwendete in seinem Gesamtwerk eine Unzahl literarischer Verfahren, die mit den zur Verfügung stehenden Begriffen wie "Experiment", "Montage", "Verfremdung", "Surrealismus" ... nicht ausreichend beschrieben sind. Gerade diese kategorialen Grenzüberschreitungen weisen H. C. Artmann eine unvergleichliche Position in der neueren österreichischen Literatur zu. Zusammen mit der *Wiener Gruppe*, also Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Friedrich Achleitner und Oswald Wiener, wurde H. C. Artmann zu einem Mythos, dessen Ausstrahlung weit über die Literaturszene hinausreichte. Sie waren die Wegbereiter einer ästhetischen Veränderung, die noch bis heute nachwirkt.

Leseprobe:

(Quatraine I)

es irrt der kranich züge
züge. schwarz auf blau:
es gurrt die taube lüge
lüge weiß auf blau
ein welches blatt entfiel
dem ahorn baum
ein welches grau im traum
von grün auf blau

(H. C. ARTMANN 1978)

(Eine vierzeilige Notierung der dritten Quatraine Artmanns führt zu folgendem Ergebnis).

dein dunkles aug macht trunken mich wie roter wein
dein dunkles aug ein quell aus braunem elfen bein
dein dunkles aug ist adler und smaragd
ein kreisend schweben und ein edel stein

(H. C. ARTMANN 1978)

(Dazu ein Rubai Omar Khajjams in der Übersetzung Friedrich Rosens aus dem Jahre 1909)

O komm, Geliebte, komm, es sinkt die Nacht,
Verscheuche mir durch deiner Schönheit Pracht
Des Zweifels Dunkel! Nimm den Krug und trink,
Eh man aus unserm Staube Krüge macht.

ROSEN BLÜHEN um die veste,
zwerge nicken an dem wall,
und die uhr an meiner weste
tickt mir der sekunden fall.

von dem turme tönt die glocke,
auerhähne nisten stumm,
und der wächter in der hocke
hält sein hellebardium.

auf dem regungslosen weiher
träumt die blüte nenuphar,
löwenhäuptge wasserspeier
plätschern münzenhell und klar.

feuerfliegen kleben dösend
tagesscheu in wildem wein,
und, sich von der quelle lösend,
bächlein hüpf von stein zu stein.

fern im westen dräut gewitter,
schwül die lüfte, düfteschwer;
hinter einem erkergitter
saugt ein bild das herz mir leer.

eine fee mit rabenflechten
zieht den kamm durchs schwere haar,
ach, sie ists, die einst in nächten
meiner sinnen lodern war.

ihren busen seh ich schmachten,
wachs aus paradisium,
ihre augen zu betrachten
himmel, welch delirium!

wie hat sich mein los geändert,
bin ein flügelloser aar,
welk die welt mir, florbebändert,
was zuvor ein maibaum war.

alles hab ich hingegeben,
meinen schild, mein schwert, mein roß,
hab nur mehr ein bittres lachen
und die hütte vor dem schloß.

die päonie brennt im mittag,
imker kehren vom ausflug heim,
in dem bette, drin ich mitlag,
keltern andre honigseim.

(H. C. ARTMANN 1987: 12/14)

PETER HANDKE (1942) **

Kurzbiographie und Werkbesprechung:



Peter Handke wurde am 6. Dezember 1942 in Griffen / Kärnten geboren. Er stammt aus bäuerlich-kleinbürgerlichem Milieu. Bereits die Schulzeit vermittelte grundlegende sprachliche Erfahrungen: "Sollte ich ein Erlebnis beschreiben, so schrieb ich nicht über das Erlebnis, wie ich es gehabt hatte, sondern das Erlebnis veränderte sich dadurch, daß ich darüber schrieb, oder es entstand oft erst beim Schreiben des Aufsatzes darüber, bis ich schließlich an einem schönen Sommertag nicht den schönen Sommertag sondern den Aufsatz über

den schönen Sommertag erlebte". (Ein autobiographischer Essay, 1967). Handke schrieb erste literarische Texte für die Internatszeitschrift "Fackel" im katholischen Knabeninternat Tanzenberg. 1961 begann er ein Jurastudium in Graz, wo er sich der Künstlergruppe *Forum Stadtpark* anschloss. Er schrieb kurze Prosatexte und veröffentlichte in der Zeitschrift *manuskripte*. Während der Arbeit beim Rundfunk verfasste Handke auch Feuilletons und Buchbesprechungen. Sein Jurastudium (1961-1965) brach er ab, als er erste literarische Erfolge (*Die Hornissen*, 1966) erzielte. Peter Handke war Gründungsmitglied des Frankfurter *Verlags der Autoren* und von 1973-77 Mitglied der *Grazer Autorenversammlung*.

Als freier Schriftsteller wechselte Handke nun oft seine Wohnsitze. 1969/70 lebte er in Paris. Dort schrieb er Hörspiele und Drehbücher. Nach einer zweiten Zeit in Paris und mehreren USA-Aufenthalten kehrte er 1979 nach Österreich zurück.

In seinen frühen Texten *Die Hornissen* (1966), *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke* (1966) und *Kaspar* (1968) thematisiert Handke in erster Linie die Ordnungs- und Zerstörungsfunktion der Sprache. Mit diesen Werken wurde er zu einem wichtigen Vertreter sprachexperimenteller Literatur. Handke zeigte, "daß die Literatur mit der Sprache gemacht wird, und nicht mit den Dingen, die mit der Sprache beschrieben werden". Infolge formuliert er in seinen Texten eine dezidierte Kritik an den traditionellen literarischen Formen Lyrik, Prosa und Drama, sowie den damit verbundenen Erwartungshaltungen der LeserInnen bzw. ZuseherInnen. 1966, auf der Tagung

der Gruppe 47 in Princeton, warf Handke, mit seinem ersten Aufsehen erregenden Auftritt der zeitgenössischen Literatur "Beschreibungsimpotenz" vor.

Der lyrische Text *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1969) betrachtet eingehend das Problem des Erzählens als ein Wechselverhältnis von Innen und Außen. Die 1970 erschienene Erzählung *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* wurde 1971 von Wim Wenders verfilmt. Seine Erzählungen *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) und *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975) handeln von einer entschlossenen Suche nach dem Ich. In seiner weiteren Entwicklung vollzog Handke eine Rückwendung zum traditionellen Erzählen, z. B. in *Wunschloses Unglück* (1972). Den Hintergrund dieser Erzählung bildet Handkes Herkunft aus dem kleinbürgerlichen Milieu. Ort der Handlung ist die Provinz, in Handkes Fall die Kärntner Provinz, welche nicht als landschaftliche Idylle sondern als Ort der Unterdrückung vorgestellt wird. *Wunschloses Unglück* beschreibt in erster Linie das Leben seiner Mutter, findet Handke doch in der Figur der Mutter die Spuren seiner selbst. Im Journal "Das Gewicht der Welt" (1977) kreist Handkes Erzählen um die Themen Wahrheit, Schönheit, Universalität und Natur.

Die Werke *Versuch über die Müdigkeit* (1989), *Versuch über die Jukebox* (1990), *Versuch über den geglückten Tag* (1991) sind Reiseberichte, die eine autobiographische Selbstvergewisserung darstellen.

Handke lebt derzeit in Chaville/Frankreich. Neben seiner eigenen umfangreichen literarischen Tätigkeit arbeitet er auch als Übersetzer (v. a. aus dem Französischen und Slowenischen), Filmautor und Regisseur.

Preise:

1973 Georg-Büchner-Preis; 1979 F. Kafka-Preis; 1983 Kulturpreis des Landes Kärnten; 1983 Grillparzer-Preis; 1986 Preis der Stadt Salzburg; 1987 Großer Österreichischer Staatspreis; 1988 Bremer Literaturpreis; 1991 Grillparzer-Preis.

Werke: (Auswahl)

Prosa

Die Hornissen. Roman Frankfurt/M. Suhrkamp, 1966; *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Frankfurt/Main. Suhrkamp, 1966; *Der Hausierer*. Roman F/M. S. 1967; *Kaspar*. F/M. S. 1967; *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*. F/M. S. 1969; *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Erzählung F/M, S. 1970; *Der kurze Brief zum langen Abschied* Erzählung. F/M, S. 1972; *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Aufsätze. F/M, S. 1972; *Wunschloses Unglück*. Erzählung. Salzburg, Wien, Residenz,

1972; *Versuch über die Müdigkeit* (1989); *Versuch über die Jukebox* (1990); *Versuch über den geglückten Tag* (1991)

Stücke (Auswahl)

Publikumsbeschimpfung; Die Unvernünftigen sterben aus.

Filme

Die Angst des Tormanns beim Elfmeter; Die linkshändige Frau; Der Himmel über Berlin.

Leseprobe:

Nachmittag eines Schriftstellers (Salzburg und Wien: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1987, S. 8-13).

Der Arbeitsraum des Schriftstellers, sein "Haus im Haus", war im ersten Stock. Er ging, die leere Teeschale in der Hand, benommen in die Küche hinunter und sah an der Herduhr dort, daß es nicht mehr lang Tag bleiben würde. Es war Anfang Dezember, und wirklich glänzten die Kanten der Gegenstände wie vor Einbruch der Dämmerung. Zugleich erschienen der Luftraum draußen und das Innere des vorhanglosen Hauses verbunden zu einer einzigen Klarheit. Es hatte in dem Jahr noch nicht geschneit. Aber schon am Morgen hatte das bestimmte Vogelpfeifen – zarte, wie rufende Eintonlaute – den Schnee angekündigt. Der Schriftsteller stand im Licht, das ihm allmählich die Sinne wiedergab, und es zog ihn hinaus ins Freie. An jedem Tag bisher, da er erst mit der Dunkelheit aus dem Haus getreten war, hatte er ein Versäumnis empfunden. Eigenartig, daß gerade jemand mit seinem Beruf sich seit jeher im Freien am meisten am Platz gefühlt hatte.

Zuerst sammelte er noch die Post vom Böden, die der Briefträger durch den Türschlitz in den Vorraum geworfen hatte. Von dem dicken bunten Stapel blieb dann zum Lesen gerade eine einzige Ansichtskarte übrig. Das andere waren Reklamezettel, Parteizeitungen, "gratis an einen Haushalt", und Einladungen in Galerien oder zu sogenannten "Bürgerversammlungen" – und der Hauptteil bestand wieder aus den vertrauten grauen Umschlägen, insgesamt ein ganzer Kartenspielpacken, alle beschriftet von derselben Hand jenes Unbekannten, der ihm schon seit über einem Jahrzehnt nahezu täglich zumindest ein Dutzend solcher Briefe aus einem entlegenen Ausland schickte. Der Schriftsteller hatte ihm seinerzeit auf den Anfangsbrief kurz geantwortet, aus dem einzigen Grund, daß er des anderen Handschrift auf den ersten Blick mit der eigenen verwechselt hatte; und seitdem redete ihn der Absender an wie seinen Kindheitsfreund,

oder wie einen alten Nachbarn über den Gartenzaun. Die Kuverts enthielten jeweils Zettel mit kleinen Nachrichten, in der Regel kaum einen Satz lang, aus des Fremden Familienleben, über die Frau und die Kinder, bloße Andeutungen wie "Nun ein eingeschriebener Brief der Frau" und "Sie hat mir verboten, die beiden zu sehen", Rätselsprüche wie "Lieber sterben, als gegen meinen Willen eine Flugkarte bestellen" oder "Sie könnte bezeugen, daß ich gestern das Unkraut ausgejätet habe"; oder bloße Ausrufe wie "Ich möchte, ich dürfte mich endlich freuen" und "Es soll auch für mich die andere Zeit beginnen" – so als wüßte der Empfänger ohnedies seit jeher die ganze Geschichte. In den ersten Jahren hatte er noch jeden der vereinzelt Sätze und sogar die bloßen abgerissenen Wörter sorgsam gelesen. Doch mit der Zeit hatten diese Flugzettel ihn mehr bedrückt, vor allem an den gar nicht seltenen Tagen, da dieser Schwall seine einzige Post war. Er wünschte, der andere sähe dann seinen Zorn, mit dem er immer öfter den Mülleckel über dem Haufen der ungeöffneten Kuverts zuschlug. Wenn er zwischendurch trotzdem noch, in einem seltsamen Pflichtbewußtsein, eines aufschnitt, war es geradezu beruhigend, daß die Neuigkeiten die immergleichen zu sein schienen. Zwar waren es zugleich spürbar Hilferufe, sogar flehentliche, aber sie konnten ein Leben lang, auch wenn niemand sie hörte, munter so fort dauern. Und das war wohl, zusammen mit seiner Trägheit, der Grund, daß er die Briefe nicht zurückgehen ließ – wozu er sich freilich angesichts des täglichen grauen, scharfkantigen Einheitspakets, von keinem Lebenszeichen sonst einer Menschenseele untermischt, immer wieder gedrängt fühlte. So übergab er nun heute wie gestern die ganze Sammlung ungelesen dem Papierkorb, ein Stück nach dem andern da hineinschlichtend, als sei das schon eine Art Kenntnisnahme. Die Ansichtskarte, von einem früheren Freund in Amerika, der nun verwirrt durch den Kontinent irrte, steckte er für unterwegs in den Mantel.

Er duschte sich und zog sich um; schnürte die Schuhe, die ebenso gut für Gehsteige und Rolltreppen wie für das Unwegsame waren. Er ließ die Katze ins Haus und stellte ihr die Schüsseln mit dem Fleisch und der Milch hin. Im Fell des Tiers hatte sich gleichsam der Frost angesammelt und er glaubte an den Haarspitzen schon eine Ahnung der Schneekristalle zu spüren. Aber der Körper darunter wärmte ihm die mit den Stunden des Schreibens kalt gewordenen Hände.

So sehr es ihn auch hinauszog: er zögerte, wie immer, zu gehen. Er öffnete die Türen zu allen Räumen im Erdgeschoß, so daß das Licht der verschiedenen Himmelsrichtungen ineinanderspielte. Das Haus erschien unbewohnt. Es war, als verlangte es nun danach, daß in ihm nicht nur gearbeitet und geschlafen, sondern auch gewohnt würde. Dazu freilich war der Schriftstel-

ler wie wohl schon seit jeher unfähig gewesen, ebenso wie zu einem Familienleben. Sitzecken, Eßtische oder Pianos muteten ihn sofort unheimlich an; Stereoboxen, Schachbretter, Blumenvasen, ja selbst geordnete Bibliotheken befremdeten ihn nur; die Bücher stapelten sich bei ihm eher auf dem Fußboden oder auf den Fernsterbänken. Einzig nachts, im Dunkeln irgendwo sitzend, die Raumfluchten vor sich, die, so kam es ihm vor, von den Lichtern der Stadt und deren Widerschein am Himmel gerade genug beleuchtet wurden, hatte er so etwas wie ein Wohngefühl. Diese Stunden, in denen er endlich nicht mehr grübeln oder vorausdenken mußte, bloß noch ruhig dasaß und sich in der Stille höchstens erinnerte, waren ihm die liebsten im Haus, und er zog sie jedesmal so lang hin, bis das Sinnieren, unmerklich übergegangen war in die gleichermaßen friedlichen Träume. Untertags allerdings, besonders kurz nach der Arbeit, wurde ihm die Stille bald zuviel. Das Brausen des Geschirrspülers in der Küche und das Sirren der Wäscheschleuder im Badezimmer – möglichst beides gleichzeitig – waren dann geradezu eine Wohltat. Sogar noch am Schreibtisch brauchte er mit der Zeit die Geräusche der Außenwelt: Einmal, nach Monaten des Schreibens in einem fast schalldichten Hochhausturm, dem Himmel sozusagen sehr nah, war er dann, um weiterarbeiten zu können, in ein ebenerdiges Zimmer an einer sehr lauten Hauptverkehrsstraße umgezogen, und später, schon in dem Haus hier, hatte er, bei dem Einsetzen des Baulärms auf dem Nachbargrundstück, nach dem ersten Gestörtsein die Preßluftschlämmer und Schubraupen allmorgendlich benutzt so wie einst in seinen Anfängen ein Musikstück, um sich auf seine Tätigkeit einzustimmen. Immer wieder hatte er dann auch weggeschaut von dem, was er verrichtete, und in ihrem sehr gemächlichen Eins-nach-dem-anderen den Einklang gesucht. Ein solches, immer wieder notwendiges, Gegenüber bot ihm die reine Natur mit den Bäumen, dem Gras, dem das Fenster umrankenden wilden Wein auf die Dauer nicht. Eine Fliege im Raum störte ihn jedenfalls mehr als selbst eine Dampftramme im Freien.

GERT JONKE (1946) ****

Kurzbiographie:



Gert Jonke wurde am 8. Februar 1946 in Klagenfurt (Kärnten) geboren. Zusätzlich zur Mittelschule absolviert er eine Klavierausbildung am Landeskonservatorium Kärnten. Nach der Matura (Reifeprüfung) übersiedelt Jonke nach Wien. Dort beginnt er ab 1966 verschiedene Studienrichtungen wie Germanistik, Geschichte, Philosophie und Musikwissenschaft, die er allerdings nicht abschließt. Zeitgleich besucht er Vorlesungen an der Akademie für Film und Fernsehen.

Jonke hat sich seit seiner Schulzeit sowohl theoretisch als auch praktisch sehr intensiv mit Musik beschäftigt. Diese Auseinandersetzung wird auch auf vielfältige Weise in seinem literarischen Schaffen behandelt und verarbeitet.

1969 wird Jonkes erster Roman veröffentlicht: *Geometrischer Heimatroman*. Das Erstlingswerk fand bei der Literaturkritik starke Beachtung. 1970 wird Jonke freier Mitarbeiter der Hörspielabteilung des Süddeutschen Rundfunks in Stuttgart. 1971 erhält er ein Stipendium für Berlin im Rahmen des DAAD-Künstlerprogramms. Im selben Jahr wird ihm der Förderpreis des Landes Kärnten zuerkannt. Durch das Stipendium und den Förderpreis ist er für geraume Zeit finanziell abgesichert und kann sich verstärkt seinem literarischen Schaffen widmen.

1977, fünf Jahre nach dem Tod Ingeborg Bachmanns, wird erstmals der nach ihr benannte *Ingeborg-Bachmann-Preis* des Landes Kärnten ins Leben gerufen. Das Medienecho dieses Literaturpreises ist im deutschsprachigen Raum enorm und umstritten. Es ist nicht nur einer der höchst dotierten Preise, sondern auch ein öffentlicher Kampf der Literaten, der von einigen Kritikern eher mit einer Sportveranstaltung verglichen wird, denn mit einem Literaturwettbewerb. Jonke war jedenfalls der erste Bachmann-Preisträger. Den Siegertext arbeitet er 1979 in den 2. Band seiner Romantrilogie (*Schule der Geläufigkeit*, 1977; *Der Ferne Klang*, 1979; *Erwachen zum großen Schlafkrieg*, 1982) ein.

Jonkes literarisches Schaffen wurde sehr früh von der Literaturkritik entdeckt. Er erhielt zahlreiche Preise und Stipendien, die ihn u. a. nach London,

Argentinien, Hamburg und Frankfurt führten. Jonke lebt abwechselnd in Wien, in Graz (Steiermark) und in seiner Geburtsstadt Klagenfurt (Kärnten).

Preise: (Auswahl)

Förderpreis des Landes Kärnten (1971), Ingeborg-Bachmann-Preis (1977), Würdigungspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst für Literatur (1987), Robert-Musil-Stipendium (1990-93), Erich-Fried-Preis (1997), Großer Österreichischer Staatspreis für Literatur (2002).

Werke: (Auswahl)

Romane und Erzählungen: *Geometrischer Heimatroman* (1969); *Glashausbesichtigung* (1970); *Schule der Geläufigkeit* (1977); *Der Ferne Klang* (1979); *Erwachen zum großen Schlafkrieg* (1982); *Der Kopf des Georg Friedrich Händel* (1988); *Stoffgewitter* (1996.); *Es singen die Steine. Ein Stück Naturtheater* (1998); *Himmelstraße - Erdbrustplatz oder Das System von Wien* (1999). *Insektarium* (2001); *Redner rund um die Uhr. Eine Sprechsonate* (2003.)

Stücke: *Die Hinterhältigkeit der Windmaschinen.* Regie: Heinz Hartwig. Graz: Grazer Forum Stadtpark im Rahmen des Steirischen Herbstes, 1981; *Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist. Theatersonate.* Regie: Ernst Friedrich Jünge. Graz: styriarte, Schauspielhaus Graz, 1990; *Opus III. Ein Klavierstück.* Regie: Stephan Bruckmeier. Wien: Volkstheater, 1993; *Gegenwart der Erinnerung. Ein Festspiel.* Regie: Emmy Werner. Wien: Volkstheater, 1995; *Es singen die Steine.* Klagenfurt: Stadttheater, 1998; *Insektarium.* Wien: Volkstheater (Wiener Festwochen), 1999.

Hörspiele: *Der Dorfplatz.* SDR, 1969. *Im Schatten der Wetterfahne.* ORF, 1988.

Filme: *Händels Auferstehung.* TV-Film. Drehbuch (nach Motiven der Novelle "Georg Friedrich Händels Auferstehung" von Stefan Zweig): Gert Jonke, Klaus Lindemann. ORF, 1980. *Geblendeter Augenblick-Anton Webers Tod.* Filmerzählung. ARD, 1986.

Werkbesprechung:

Im Erstlingswerk *Geometrischer Heimatroman* wird das Genre Heimatroman inhaltlich und formal parodiert. Ein traditionelles Thema des Heimatromans die Bedrohung der naturnahen bäuerlichen Lebenswelt durch die entfremde-

te städtische Zivilisation erfährt bei Jonke eine ironisierte, nahezu groteske Gestaltung. Der Autor verzichtet dabei auf den Entwurf eines positiven Heimat- und Naturbegriffs. Das Landleben ist nicht idyllisch. Sowohl Natur als auch Kultur erscheinen den Bewohnern als Bedrohung, die durch eine "Geometrisierung der Welt" entschärft werden soll. Die Ordnung der Geometrie macht das Chaos der Natur und irrationale Reste in der Kultur erträglich. Der quadratische Dorfplatz, die Verteilung der Bäume auf geometrische Flächen, die mathematischen Kurven entsprechenden Bergsilhouetten, und auch die mechanischen Begrüßungszeremonien der Dorfbewohner sowie die reglementierte Obrigkeitssprache, die Gesetzgebung usw. zeigen oft auf skurrile und aberwitzige Weise, wie der Mensch versucht, seine Welt zu ordnen.

Großes Interesse erregte v. a. die Form, bzw. die Vielfalt der Schreibweisen. Detailgenaue, realistische Schreibweise, die der herkömmlichen Vorstellung vom Heimatroman entsprechen würde, wird mit skurril-phantastischen Erzählungen, sowie mit vorgefundenem Sprachmaterial verwoben. Jonke imitiert dabei den Stil von Gesetzestexten, Verhaltensmaximen, Volksliedern. Ebenso werden Stil und Verfahren der modernen sprachexperimentellen Literatur verwendet und teilweise parodiert. Der Text ist geprägt von schematischen Wiederholungen und perspektivischen Brechungen. Eine einheitliche Erzählerperspektive und eine durchgehende Handlung gibt es nicht mehr.

Die Romantrilogie, welche um die Figur des Komponisten Fritz Burgmüller kreist, greift die formalen Experimente des Erstlingswerks auf und bringt diese zur äußersten Musikalität. Die drei Teile der Trilogie sind: *Schule der Geläufigkeit* (1977); *Der Ferne Klang* (1979); *Erwachen zum großen Schlafkrieg* (1982).

Der erste Teil besteht aus zwei Erzählungen, die durch die Figur des Ich-Erzählers miteinander verbunden sind. *Die Gegenwart der Erinnerung* lautet der Titel der ersten Erzählung. Der Ich-Erzähler, ein Komponist, der noch nicht namentlich genannt wird, ist Gast eines Gartenfestes. Die Gastgeber legen allen Ehrgeiz darein, das Fest so zu gestalten, dass es in allen Details eine genaue Wiederholung des im Jahr zuvor veranstalteten Festes wird. Das Experiment scheint zu gelingen. Es werden sogar die gleichen Gespräche wie im Jahr zuvor geführt: Der Komponist schildert wieder das spurlose Verschwinden seiner Geliebten. Auch die Fotos vom Vorjahr unterscheiden sich nicht von den heurigen. Die Grenze zwischen Erinnerung und dem jetzigen Moment verschwimmt. Vergangenheit und Gegenwart sind in der Gegenwart der Erinnerung aufgehoben. Die zweite Erzählung *Gradus ad parnassum* spielt auf musikalische Unterrichtswerke der Komponisten Fux (1660-1741) und Clementi (1752-1832) an. Der Komponist, wieder Ich-Erzähler, und dessen

Bruder besuchen jenes Konservatorium, an welchem beide vor Jahren ausgebildet worden waren. Das Klavierspiel haben die Brüder inzwischen aufgegeben. Der Komponist ist dem Alkohol verfallen und leidet unter Wahnvorstellungen. Seinem Bruder mangelte es von Anfang an an Talent. Er ist inzwischen Klavierspediteur geworden. Am Dachboden des Konservatoriums entdecken sie 111 Klaviere und begegnen ihrem früheren Klavierlehrer, der inzwischen Direktor des Konservatoriums geworden ist. Der Direktor fordert den Komponisten zum erneuten Studium der "Schule der Geläufigkeit" auf. Dabei handelt es sich um eine Etüdensammlung von Carl Czerny aus dem Jahre 1834. Die Erzählung endet mit der Botschaft, dass ein großzügiger Gönner erneut dem Konservatorium über 100 Klaviere geschenkt habe.

Der zweite Band der Trilogie *Der Ferne Klang* spielt wie schon der erste auf ein musikalisches Werk an: Franz Schrecker komponierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine gleichnamige Oper, die 1912 uraufgeführt wurde. Der Titel ist aber auch in rein sprachlicher Hinsicht zweideutig: Er meint einerseits den Klang der Ferne, den Klang des weit Entfernten, einer anderen Welt, auf die die Sehnsucht gerichtet ist. Andererseits meint der Titel einen nur leise, von weitem wahrnehmbaren Klang aus der Ferne. Ersteres bezeichnet die Qualität einer Klangwelt, Zweiteres die Quantität. Im Mittelpunkt des Romans steht wieder der Komponist. In diesem Roman wird er vom Erzähler direkt als dessen "Du" angesprochen. Sein Name wird erst im dritten Band genannt. Der Komponist hat das Komponieren völlig aufgegeben. Er wacht eines Morgens in einer psychiatrischen Klinik auf. Er weiß weder warum noch wie er dort hinkam. Nachforschungen bleiben erfolglos, da seine Krankenakte verschwunden ist. Der Komponist verliebt sich in eine Krankenschwester. Von ihr erhofft er sich Aufklärung über seine Situation. Doch auch sie verschwindet plötzlich. Er beschließt, aus der Klinik auszubrechen. Die weitere Handlung berichtet von seiner Flucht und von zahlreichen absurden Begebenheiten. So wird er Zeuge eines außergewöhnlichen Naturereignisses: er hört den Gesang der Gewächse. Dieser Gesang wird durch eine Naturkatastrophe hervorgerufen. Insekten und Pflanzenschädlinge haben die Gewächse ausgehöhlt, sodass der Wind wunderbare Musik in den Röhren und Gängen erzeugen kann. Der Komponist hört diese "Selbstvernichtungsmusik" mit Erregung und äußerster Berührung. Die Natur zerstört sich selbst "[...] bis die Leute aus ihr heraus verschwunden sind und sie, befreit von den Menschen, neu wieder beginnen kann [...]".

Im dritten Band *Erwachen zum großen Schlafkrieg* spricht der Erzähler von sich in der Dritten Person. Erst jetzt erfährt der Leser den Namen des Komponisten: Fritz Burgmüller. Dieser Name spielt auf einen realen Kom-

ponisten der deutschen Romantik gleichen Namens an. Burgmüller begegnet einer Karyatide, einer architektonischen Figur, welche die Mauern und das Gebälk von Häusern trägt. Diese Karyatide kann sprechen. Sie bittet den Komponisten, die Karyatiden in der Kunst des Schlafens und Träumens zu unterrichten. Doch der Schlaf der Karyatiden brächte die Stadt zum Einsturz, da sie die Mauern halten.

Zu den wesentlichen Motiven der gesamten Trilogie gehört :

- das Scheitern eines Künstlers
- die Absage an die herkömmliche Kunst
- die Klage über die Beschränktheit der Sinnesorgane
- das Glücksversprechen einer utopischen Naturmusik, welche die "Geläufigkeit" der alltäglichen Ordnung durchbricht
- die unerfüllbare Sehnsucht nach Liebe
- die Flucht in Trunksucht und Traum

Jonke steht mit seiner Romantrilogie in der Nachfolge romantischer Künstlerromane und Erzählungen. Die Aufhebung der Grenze zwischen Wirklichkeit und Kunst, zwischen Innenwelt und Außenwelt, zwischen Schein und Sein, ... wird schon bei Novalis thematisiert. Doch Jonke geht nicht wie die deutsche Romantik des 19. Jahrhunderts von einer ursprünglichen Harmonie und Identität zwischen Wirklichkeit und Kunst, Innen Außen usw. aus. Er thematisiert den Zweifel an der Wirklichkeit und ihrer Erfahrung bzw. ihrer Erkennbarkeit. Er behandelt die Wahrnehmungskrise eines Individuums inmitten der Gesellschaft. Je sensibler und feinfühlicher das Individuum Wirklichkeit wahrnimmt, desto mehr entfernt es sich vom Kollektiv, welches Wirklichkeit festschreibt.

Die Künstlerproblematik, insbesondere die Suche nach einer anderen Sprache, einem besseren Ausdrucksmittel für Welt und Welterfahrung, thematisiert Jonke in vielfältiger Weise. Positiv gedeutet erscheint sie in der 1988 entstandenen Erzählung *Der Kopf des Georg Friedrich Händel*. Hier steht das Gelingen im Vordergrund. Händel findet die andere, bessere Sprache in der Musik. Die Arbeit an seinem letzten großen Werk, *The Messiah*, bringt ganz neue "bisher fremd gewesene Bereiche eines ganz neuen Fühlens und Wissens" ins Bewusstsein. Händel macht schon beim Komponieren des Werkes eine unglaubliche Glückserfahrung, die ihn bis zum Tode nicht mehr verlässt.

Die formalen Strukturen der Werke Jonkes sind äußerst komplex und verlangen vom Leser vor allem geistige Beweglichkeit und Sensibilität gegenü-

ber der Sprachmusik. Die beiden wichtigsten Kompositionsprinzipien sind der kreisförmige Handlungsverlauf und die verschachtelte Erzählweise. Phantastische und mitunter auch gleichnishafte Episoden werden arabeskenartig miteinander verbunden. Jonke bevorzugt die Ironie als Ausdrucksmittel sowie das Paradoxon. Oft schreibt er im Konjunktiv. Er kreierte expressive Wortketten. Die außersprachliche Realität wird in Zweifel gezogen und oft aufgehoben. Protagonist und Leser verlieren ihre altbekannte, geläufige Basis. Wer Jonke liest, dem wird der sprachliche Boden unter den Füßen weggezogen. Ähnliches gilt auch für spätere Werke und v. a. für seine Theaterarbeit.

Leseprobe:

1. *Der Ferne Klang* (2002:7)

Vorhin haben auf einmal sämtliche Schornsteine des Hauses dort weiter vorne eine ergreifende Musik zu blasen begonnen, und zwar zunächst in vereinzelt ganz tiefen aus den Rauchfängen hervorgekeucht ungeordnet aus allen Kaminen durcheinander hervorbrechend heftig auch spuckend manchmal durchaus ebenso leicht rülpssähnlich kräftig hinweggepreßten Gebläsestößen, waren aber erstaunlich bald schon nach und nach zum Anfang einer ganz diszipliniert dunkel herbeiposaunten Fanfare versammelt, durchaus auch trauermarschmäßig fehlerfrei fast einstimmig geordnet gewesen, ganz so, als hätten sich sämtliche Baßtubaspieler und Kontrafagottisten unserer Stadt und der sie umliegenden Landstriche im Dachstuhl dieses einen Gebäudes verborgen, vielleicht zu einer geheim zusammengekommenenausnehmend mysteriösen Kontrabaßbläser-versammlung, deren vorbildlich gemeinsames Musizieren durch die Schornsteinrohre aus dem Dachboden aus allen Schloten noch sehr lange in die Ebene hinausgeblasen worden ist. Als du dann dem Gebäude immer näher gekommen warst, ist es dir aber nach und nach immer deutlicher als ein in dem vom Sommer geschmolzen zerflossenen Horizont herumschwimmendes Ozeanschiff erschienen, dessen Nebelhörner dich aus so weiter Ferne schon deine nun endliche Rückkehr zu dir herüber entgegen freundlich willkommenheißend herbeigrüßten.

2. *Der Kopf des Friedrich Händel* (1988: 26-31)

Der Schreibtisch war leer, wie immer.

Aber da war noch was, etwas im Kerzenflackern Schimmerndes, leicht bewegt im zitternden Schwanken der Flamme selbst seinen in langsamer Ratlosigkeit schimmernden Auge entgegenwinkend ersichtlich. Ein Paket,

ein Brief vom Textdichter, der ihm "Saul" und "Israel in Ägypten" zu brauchbar zurechtgeschneiderten Versen zusammengezimmert hatte.

"The Messiah", der Titel einer neu von ihm komponiert zu werden vorgeschlagenen Textvorlage. Der wollte aus ihm noch restlos einen Narren machen. Und noch dazu war es eines dieser für alle Musikkrankheiten und Klangharmonieverstimmungen so überaus anfälligen Oratorien, die auch nicht viel weiter geführt hatten als hierher.

Aber beim Lesen der ersten Zeile umging Händel eine in gerade seinem Zustand unerklärlich wohlthuende, ihn beruhigende Erregung, eine Unerschrockenheit breitete sich um ihn, als wäre alles auf einmal ganz anders geworden. Er solle sich trösten, konnte er lesen, und ganz ruhig sein, und nichts mehr werde ihn ab nun bedrängen können oder behelligen, denn ab diesem Punkt des Lebens sei er aufgehoben derart, daß man ihm nichts mehr anzuhaben vermöge.

Es war, als prasselte ein trockener Klangregen in einem aufgekommenen Harfengewitter auf das Dach seines Hauses, nein über alle Dächer der Stadt und aller Städte und Dörfer, und ein Feuer schien Händel ins Zimmer gedrungen zu sein, in dem er noch immer überm Schreibtisch gebeugt saß und schon einen ganzen Stoß Notenblätter vollgeschrieben hatte, und waren es das Feuer und die seinen Kopf kühlenden Flammen eines dargebrachten Dankopfers, das er jetzt zum Klingen brachte, oder war es schon das zu ihm voraus mitten in die Nacht herbeigesandte Feuer eines bald schon neu anbrechenden Tages, der das Gestrüpp der vertrockneten Sträucher des Morgengrauens entzünden würde, das der Osten aufgefackelt hochschwemmte aus seiner Versenkung hinterm Rand des Ozeans?

Es war, als hätte er sich den Äther höchstpersönlich als einen übersichtlich notenliniengestreiften Papierbogen auf den Schreibtisch geheftet und beschrieb hastig genau das Brechen der Tageszeitengewitter durch die Gezeiten der Nächte hindurch.

Im Auf- und Abrufen der Chöre, die er durch die unermesslichen Konzertsäle aller Horizonte fegte, stürzten deren vom aufbrausenden Geflüster der Wälder begleitete Stimmen als Vogelschwärme durch die geöffneten Katarakte des Himmels, unterwegs auf ihrer Besiedelung der Atmosphäre, und zerrissen die ihnen untergekommenen Wolken mit ihren Flügelschlägen in kleine Streifen und Lappen, die weit herabhingen in die Felder des Tieflands, aufgelöst zu freundlichem Leuchten herabgleitender Lichthegeltriller.

Ein unfassbar selbstverständliches Glücksempfindungsblitzen durchdrang Händel immer wieder und eine Freude durchflutete den Komponisten wie heftiger Aschenregen, der sich aus ihm erhob und auch die letzten Spuren in

ihm ausgebrannter Ruinenschatten fortströmte ins unerreichbar tiefe Vergessen der gewissenhaft abgeklärten Lagunen seiner Erinnerung, als wären mit seinem Wiedererwachen gemeinsam auch bisher fremd gewesene Bereiche eines ganz neuen Fühlens und Wissens hochgetaucht, die er spüren, aber nicht benennen konnte, doch, benennen, klingend übertragen, und war er allen verstecktesten Rätseln hautnah auf der Spur mit den Tönen seiner gerade neu komponierten Musik, hörbar deren Auflösung aufklingen zu lassen, bisher Unbegreifliches, Unaussprechliches und Undenkbares zu deutlich begreifbar genau vernehmlichen Gestalten geformt.

Nach drei Wochen war die Arbeit beendet. Aber noch fehlte ihm darüber ein alles nachtklängeüberspannendes weit aufwärts die Atmosphäre hindurch gebogenes hörbares Dach, das er mit allen erreichbaren, ganz wie zum erstenmal gesungenen Lichtstrahlenstimmen als eine von allen Mauersegler-schwärmen der Insel geflochten zusammenklingende Kuppel über die große Landschaft des Werkes hinwegziehen wollte, daß es endgültig so wurde, wie es sein sollte.

Am 13. April hörte man das Werk zum erstenmal in Dublin. Seit damals brachte ihn nichts mehr aus der Fassung, obwohl er oft noch ähnlichen Mühsalen ausgesetzt war wie davor. Aber alle Anstrengung war ihm mühelos hinter sich werfbar, sämtliche ihm geltende Seitenhiebe schlugen ihm nur nicht verletzende Wunden, und durch die ihm verschlossen gebliebenen Türen ging er einfach im Vorbeigehen.

Die Stiegenhäuser der Tage und Wochen und Jahre lagen ganz eben ausgebreitet vor ihm auf seiner oftmaligen Reise durch die buntgefärbten Luftkirchenschiffe im Glanz der Jahreszeiten, begleitet vom immer noch durchsichtigen Aufruhr der Sehnsucht seiner bewegten inneren Landschaftsbilder, deren Ausstrahlung aber auf seine äußere Umgebung so stark war, daß sie mehr und mehr abzufärben begannen, bis sich seine Umwelt an die Gegenenden seiner inneren Bilder derart angepasst hatte, daß die Bilder, die er um sich gebreitet sah, mit den Darstellungen, die er in seinem Innersten überschauen konnte, übereinstimmend identisch geworden waren.

Auch als er blind geworden im hohen Alter, hörte er nicht auf zu sehen, sondern sah mit seinem unermesslichen Gehör und hörte dann alles durch die Fenster seiner innersten Augen.

Waren ihm seine schwer zählbaren Werke mit dem Verstreichen der Zeit vermutlich bald selbst nicht mehr überschaubar gewesen, so daß er vielleicht anfangs, sie nach und nach langsam wieder so in sich zurück hineinzuvergessen, wie sie Jahrzehnte zuvor aus ihm herausgeströmt waren, so blieb ihm der Messiah immer gegenwärtig, begleitete ihn überall hin. Er liebte das Werk,

weil er mit ihm auch sich selbst ganz neu geformt erschaffen empfand. Deshalb wollte er damit aus der Öffentlichkeit sich verabschieden, ehe er den endgültigen Rückzug beschloß.

Am 6. April führte man den schwerkranken 74jährigen zum letzten Mal nach Covent Garden aufs Podium. Seine Person war schon lange zu einer Institution geworden, bei deren Erscheinen zwei Kerzen vorangetragen aufs Cembalo gestellt wurden. Er saß da wie sein ganzes Leben bis jetzt noch immer, alleingeblichen inmitten der Menge, die er nicht sah, doch als durch die aufkommenden Cembalogewitter die undurchdringbar dichten Chöre der zurückkehrenden Zugvögelwolken die Fenster des Hauses durchstießen und herbeischwammen und schon aufgelöst im Jubel der ihm dargebrachten orkanisch berechneten Beifallskundgebungen seine Augenlider streiften, leuchtete sein vom unendlich oftmaligen Erwachen müde gewordenes Gesicht durch den Saal.

Erschrocken führte man ihn zurück ins Haus, wo er sich hinlegte, ohne sich je wieder erheben zu haben.

Und am 13. April spürte Händel, wie der Horizont von weit hinter der Stadt durch die Gassen wanderte und an seinem Bett sich niederließ, während [...].

FRANZ INNERHOFER (1944-2002)**

Die Sprache ist zu meiner Zufluchtsstätte geworden. Ich kann Dinge und Zustände beim Namen nennen, das kommt, weil ich so viel geschwiegen habe.

F. INNERHOFER

Kurzbiographie:

Franz Innerhofer wurde 1944 in Krimml (Salzburg) geboren. Seine Mutter war Landarbeiterin, sein Vater Bauer. Innerhofer kam als uneheliches Kind auf die Welt, was damals einer Stigmatisierung gleichkam. Mit sechs Jahren musste er seine Mutter verlassen. Er wurde auf den Bauernhof des Vaters geschickt, wo er als Hilfsknecht eingesetzt wurde. Kindheit und Jugend waren von der harten Arbeit am Hof des Vaters geprägt. Es war ein Leben voll Erniedrigung und Unterdrückung, das Jahre später im ersten Roman Innerhofers



thematisiert werden wird.

1961 verlässt er den väterlichen Hof und beginnt eine Schmiedelehre. Nach dem Militärdienst besucht er das Abendgymnasium für Berufstätige. Er legt die Matura (Reifeprüfung) im so genannten zweiten Bildungsweg ab und beginnt in Salzburg Germanistik und Anglistik zu studieren. 1973 erhält er ein Literaturstipendium des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst. Ein Jahr lang widmet er sich ausschließlich der Literatur. Bereits 1974 erscheint dann sein erster Roman *Schöne Tage*. Die Literaturkritik feiert Innerhofer als "zur Sprache gekommenes Naturtalent". Sein erster Roman wird zur literarischen Sensation. Der große Erfolg dieses Erstlingswerkes bringt finanzielle Sicherheit und ermöglicht ein Leben als freier Schriftsteller. Innerhofer übersiedelt nach Orvieto (Italien), später nach Arni bei Zürich (Schweiz) und dann nach Paris. Weitere Romane, die stark autobiographisch gefärbt bleiben, folgen: *Schattseite* (1975); *Die großen Wörter* (1980); *Der Emporkömmling* (1982). *Schöne Tage* wird 1982 von F. Lehner verfilmt.

1980 kehrt Innerhofer wieder nach Österreich zurück. Bis zu seinem Tod lebte er in Graz. Im Jänner 2002 hatte sich Franz Innerhofer in seiner Grazer Wohnung erhängt. Die Leiche wurde erst Tage später entdeckt. 1974 schrieb Innerhofer in *Schöne Tage*:

Was einer für den andern tun konnte, war nicht viel. Da waren ja lauter solche, wo keiner dem andern helfen konnte. Wer davonlaufen konnte, lief davon. Viele standen es durch, bis sie ihre Situation erkannten, dann brachten sie sich um. Es hieß dann einfach: der oder die hat Schluß gemacht. Das war der ganze Kommentar auf ein Leben. Die Leute fragten gar nicht warum? Es klang wie eine Billigung, als ob man von denen, die von der letzten Möglichkeit Gebrauch machten, nichts anderes erwartet hatte. Selbstmord war und ist für diese Leute Übereinstimmung. (INNERHOFER 1974)

Selbstmord war und ist vor allem Verzweiflung an der Gesellschaft, an "diesen Leuten".

Preise:

1973 Staatsstipendium des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst für Literatur; 1974 Sandoz-Preis für Literatur des Sandoz-Forschungsinstituts Wien; 1975 Literaturpreis der freien Hansestadt Bremen; 1975 Rauriser Literaturpreis des Landes Salzburg; 1982 Buchprämie des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst; 1993 Literaturpreis des Landes Steiermark; 1993 Literaturpreis der Salzburger Wirtschaft.

Werke:

Bücher

Schöne Tage. Roman. Salzburg, Wien: Residenz, 1974; *Schattseite*. Roman. Salzburg, Wien: Residenz, 1975; *Innenansichten eines beginnenden Arbeitstages*. Pfaffenweiler: Pfaffenweiler Presse, 1976; *Die großen Wörter*. Roman. Salzburg, Wien: Residenz, 1977; *Der Emporkömmling*. Erzählung. Salzburg, Wien: Residenz, 1982; *Orvieto. Das Stück und seine Produktionsgeschichte*. Graz: Edition Srahalm, 1990; *Scheibtruhe. Die Geschichte der Hanni R.* Heft 8 des Schauspielhauses Graz, 1992; *Um die Wette leben*. Roman. Salzburg, Wien: Residenz, 1993

Stücke

Orvieto. Wien: Theater Gruppe 80, 1980; *Scheibtruhe. Die Geschichte der Hanni R.* Graz: Schauspielhaus, 1992.

Hörspiel: *Das Haus am Stadtrand*. ORF Steiermark, 1981.

Film: *Schöne Tage*. Fernsehfilm. Regie: Fritz Lehner. ARD, 1982.

Werkbesprechung:

Innerhofers Werk auf die individuelle Biographie zu reduzieren, ist zu kurzfristig, auch wenn es große Übereinstimmungen zwischen der Figur des Holl in *Schöne Tage* und dem Autor gibt: Holl ist wie Innerhofer ein uneheliches Kind, das sechsjährig am Hof des Vaters als Knecht aufgenommen wird. Von der Stiefmutter und den Halbgeschwistern gedemütigt, vom eigenen Vater erniedrigt, von den anderen Knechten als Bauernsohn misstrauisch beäugt, verbringt Holl seine Kindheit jenseits jeder Idylle in "versteckter Leibeigenschaft". Im bäuerlichen Milieu der 50er und 60er Jahre wird deutlich, dass die Familie patriarchal geprägt ist, und dass die patriarchale Macht mit Gewalt gegen den Schwächeren durchgesetzt und weitergegeben wird: Der Vater schlägt die Mutter. Die Mutter schlägt ihre Kinder. Die Kinder schlagen den Halbbruder, der sich nicht wehren kann. In dieser Welt zählt der Mensch nicht als Individuum mit seinen jeweiligen Begabungen, Wünschen, Hoffnungen. Der Mensch und dessen Wert wird allein durch die Arbeitskraft bestimmt. Die mühevollte Sicherung des Lebensunterhalts, welche für die erste Nachkriegsgeneration bestimmend war, führt zu einer Verrohung des Menschen. Schule, Kirche und Behörden sehen daran vorbei und gehören oft selbst zur Unterdrückungsmaschinerie dazu. Mit 17 Jahren verlässt Holl den väterlichen Hof und somit das bäuerliche Milieu und beginnt hoffnungsvoll ein neues Leben als Arbeiter. Er macht eine Schmiedelehre.

Der zweite Roman *Schattseite* erzählt aus der Ich-Perspektive den Weg des Franz Holl vom Schmiedelehrling zum Fabrikarbeiter, der vom Land in die Stadt zieht. Im zweiten Bildungsweg holt er nach, was sowohl im bäuerlichen Umfeld als auch im Arbeitermilieu unüblich war: den Abschluss eines Gymnasiums. In *Die großen Wörter* verlässt Holl die ebenfalls desillusionierende Arbeiterwelt und begibt sich in die "Welt der Wörter", in die akademische Welt der Wissenschaft und ihrer Metasprache.

Die Geschichte Holls lässt sich als Entwicklungsroman mit umgekehrtem Vorzeichen lesen. Der Protagonist entwickelt sich vom stummen, eingeschüchternen "Leibeigenen" zum kritischen Individuum. Doch erfolgt die Entwicklung Holls nicht dem Schema des klassischen Entwicklungsromans entsprechend: der Held reift nicht durch die positiv besetzte ästhetische Erfahrung. Holl steht nur vor der Wahl, sich der patriarchalen Ordnung zu beugen und somit als Individuum unterzugehen oder diese zu verneinen. Durch ständige Verneinung geht Holl immer weiter: von der ländlichen Welt der Bauern, in die industriell geprägte Welt der Arbeiterschaft und weiter in die Welt der Wissenschaft und Universität, die ihm zwar eine Sprache gibt, aber keine Sicherheiten. Negativ wird nicht nur die gesellschaftliche Wirklichkeit erfahren. Negativ ist auch, v. a. in *Schöne Tage* die sprachliche Wirklichkeit. Diese besteht nur aus Befehlen. Wo die Befehle

aufhören, fangen die Prügel an. Wo die Sprache aufhört, fängt der Körper an. Dies gilt nicht nur für Disziplinierung und Züchtigung, sondern auch für die Verarbeitung der Wirklichkeit, die verbal noch nicht verarbeitet werden kann. Die Schmerzen, die Holl psychisch zugefügt werden, äußern sich physisch in Symptomen wie dem Bettnässen. Die Sprache des Romans ist zerstückelt und zerhackt, ebenso der Aufbau. Nur lose miteinander verbunden werden Episoden und Erinnerungsfragmente des Franz Holl aneinandergereiht.

Die Natur selbst, Grundlage der bäuerlichen Welt, wird ebenso wie die Gesellschaft negativ erfahren. Die Natur ist nicht länger positive Begleiterin des Menschen, der mit ihr im Einklang lebt. Die Natur erscheint als Feindin des Menschen. Sie ist entweder zu heiß oder zu kalt. Auch die Tierwelt wird negativ gezeichnet. Mit dieser Negativität des Naturbegriffs steht Innerhofer in einer Linie mit Thomas Bernhard.

Innerhofer zeigt in seinem "Anti-Heimatroman" nicht nur sein individuelles Einzelschicksal, sondern er zeigt auch gesellschaftliche Missstände auf, die eine ganze Generation betreffen: eine Form der Leibeigenschaft, die sich bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts noch immer im ländlichen Raum konserviert hat. Das konservative Moment, das Bewahren von Traditionen, die Pflege von Bräuchen, etc. wird bei Innerhofer seiner Positivität entkleidet. Konserviert werden "mittelalterliche Zustände". Wenn das Land und das Landleben für manche Städter die liebliche Idylle verloren geglaubter schöner Kindheitstage repräsentiert, so will Innerhofer zeigen, um welchen Preis diese Unberührtheit erfolgt.

Die Erzählung *Der Emporkömmling* kann als Epilog zur autobiographisch gefärbten Romantrilogie gelesen werden. Der Ich-Erzähler, hier Hans Peter Lambrecht genannt, verlässt die Welt der Intellektuellen und geht den Weg zurück, den Holl in der Romantrilogie vorwärts schritt. Lambrecht bricht sein Studium ab und möchte sich wieder durch körperliche Arbeit vom Denken befreien: "Du mußt dir deine Hände zurückerobern: Die Hände sind dein Ausweg. Nur über sie kannst du vielleicht zu dir finden." (INNERHOFER 1983: 9)

Leseprobe:

Schöne Tage (Erstveröffentlichung 1974, 2002 erneut aufgelegt [o. S.]

Der Pflege einer kinderlosen Frau entrissen, sah Holl sich plötzlich in eine fremde Welt gestellt. Es waren da große Räume und viele Menschen, die keine Zeit hatten für Kinder, denn sie mußten sich heftig bewegen. Die Fel-

der waren verwahrlost und die Menschen hungrig. Gleich zu Beginn stifteten die Vorgänge um Holl eine große Verwirrung in ihm. Die Gegenstände, die auf einmal so groß und so neu auf ihn wirkten, wagte er nicht anzufassen. Von den vielen neuen Gesichtern kannte er zwei ganz flüchtig, aber er verstand nichts. Am Nachmittag und am Abend wurde er in eine große Kammer gelegt. Wenn er aufwachte, schrie er, bis jemand kam und ihn herausholte. Dann fürchtete er sich vor den Strümpfen, die man ihm auf einer Bank, während er sich wehrte, rasch über die Beine zog. Die Strümpfe waren rau. Er zog sie sich aus, und die anderen zogen sie ihm wieder an. Er wand sich und fiel von der Bank, ohne daß er es begriff. Zwei Hände packten ihn und setzten ihn auf die Bank zurück, wo er weinte, weg wollte und wieder hinunterfiel, so daß es den Frauen, die seinetwegen von der Arbeit weg mußten, oft zuviel wurde, sie ihn packten und schlugen. Diese Vorgänge wiederholten sich oft, denn die Erwachsenen konnten sich nicht vorstellen, daß das Kind erst angefangen hatte, eine neue Welt zu begreifen. Aus einer kleinen Welt in eine Welt von Stößen und Schlägen, meistens irgendwo in eine Ecke verbannt, schaute Holl den Frauen zu, die unentwegt kamen und gingen. Eine mußte er Mutter nennen und eine Großmutter. Von früh bis spät wurde dem Kind gesagt, was es nicht tun dürfe und was es tun müsse, was es sonst noch hörte, war ihm unverständlich, waren fremde Worte, an fremde Menschen gerichtet. Es war eine große Welt, in die Holl, bald da- bald dorthin gesetzt, sich hineinzutappen versuchte. Kein Mensch, der sich mit ihm befaßte, zu viele Gegenstände, als daß er sich mit einem hätte befassen können, nur die Großmutter war da und arbeitete den ganzen Tag. Die Mutter arbeitete draußen. Zwei Jahre hatte Holl Zeit, um sich zwischen Gegenständen und Menschen ein wenig zurechtzufinden, aber es verging kein Tag, wo er sich nicht an ihnen stieß oder von ihnen gestoßen wurde.

Im Sommer waren die Mutter und der Stiefvater auf der Alm. Im Herbst, Winter und Frühjahr kamen sie mit den anderen Knechten und Mägden werktags zweimal schnell ins Haus, würgten das Essen hinunter, blieben einige Minuten schweigend um den Tisch sitzen, dann kam die Großmutter in die Stube, hielt die Tür auf und schickte alle hinaus. Die einen verschwanden in den Stall oder in die Scheune, die anderen gingen schweigend hinaus auf eines der Felder oder hinauf in den Wald.

Der Emporkömmling (Erstveröffentlichung 1982, 1983 2. Auflage S. 74-77)

Mondflüge gab es längst, und die heimtückischsten Waffen wurden ausge-

klügelt, aber gegen das Hineingehen in die Fabriken war noch kein Mittel gefunden.

Wie langweilig das doch war!

Die westliche Geschichte! Die östliche Geschichte! Und nun auch noch die chinesische Geschichte! Jede endet in dem gleichen Stumpfsinn du wirst schon in jungen Jahren aufs Feld oder in die Fabrik geschickt und kommst nur durch Verrat los.

Als ob es sich um einen einzigen Körper handelte, wird von den Arbeitern als einer Klasse gesprochen. Aus purer Bequemlichkeit wurde dieses Wort über sie gestülpt um ihnen Eigenschaften zuzuschreiben, die aus Büchern stammten, die nicht von Arbeitern gelesen wurden.

Sie taten gut daran, die Arbeiter, daß sie dieser Sprache nicht so einfach folgten. Sie war unverständlich, langweilig und hochnäsiger zugleich. Es handelte sich nicht einmal um eine Sprache, sondern um ein Instrument, das längst stumpf geworden war.

Die Arbeiter halfen sich selber.

Sie piffen auf die roten Fahnen und überließen sich der Hoffnung, daß es nicht schlechter werden möge. Sie wußten nichts Besseres. Die Geschichte ging sie nichts an. Wozu auch!

Es gab genug, die sich nicht scheuten, leitende Positionen einzunehmen. Zu viele, die zu so vielen verschiedenen Sitzungen gingen, daß sie sich Windeln hinter die Unterhosen stopfen mußten, um ihre Hinterteile vorm Wundwerden zu schützen. Es war längst zu mühsam, herauszufinden, um wessen Geschicke in den vielen verschiedenen Gebäuden gerungen wurde. Und es wurde auch nicht klarer, als Arbeiter bereits aus ihrer Mitte Vertrauensleute wählten und sie für sich sprechen ließen.

Die Arbeiter hatten etwas, das andere schon lange nicht mehr kannten. Sie mochten sich gut leiden. Selbst in der Früh, wenn jedem klar war, was er von dem begonnenen Tag zu erwarten hatte, gab es nicht wenige, die sich wohlwollend durch das Gedröhne zunickten oder sich durch Handzeichen bemerkbar machten. Das war nicht irgendein flüchtiger Gruß. Das bedeutete viel mehr. Sie hatten keinen Grund, sich Sympathien vorzuheucheln. Da sagten sie lieber gleich gar nichts und schauten über einen hinweg. Von ihnen geschnitten zu werden, konnte sehr weh tun. Sie sprachen es nicht aus, aber sie wußten natürlich, daß sie es waren, die anderen viele Bequemlichkeiten ermöglichten. Das wußten sie so genau, wie es einem Frosch klar ist, daß er mit einer Ringelnatter keine Partnerschaft eingehen darf. Unter sich wußten sie schon, welchen Wert sie hatten. Das kam auch durchaus zum Ausdruck. Sie sprachen von sich natürlich als von Menschen. Nie hörte ich von ihnen das

Wort Masse. Auch dem Begriff Klasse verweigerten sie sich. Dafür sprachen sie umso eifriger von sich selbst - leider viel zu wenig und viel zu bescheiden. Leider hoben sie kein langes ohrenbetäubendes Geschrei an. Das mochten sie nicht. Das lag ihnen nicht. Am ausdrückstärksten waren immer noch ihre Gesichter und ihre Augen. Die konnten einen glatt durchstechen, wenn ihnen vorkam, man gehöre nicht zu ihnen. Ihre Augen ließen keinen Zweifel aufkommen.

Auch mir gegenüber waren ihre Blicke kühl, misstrauisch und geringschätzig. Auch mir gegenüber machten sie keine Ausnahme. Warum auch! Das schätzte ich ja an ihnen. Das war ja ihre Stärke. Nur einer erzählte mir, daß er einen Sohn habe, der bald vorm Abschluss eines Universitätsstudiums stehe. Das war Stefan, der mit mir in der Schlosserei arbeitete. Er selber war geprüfter Meister und stammte aus Slawonien und war Mitglied der Kommunistischen Partei. Nur einmal, und auch da nur flüchtig, sprach er mir davon. Allen anderen kam das Wort Universität nicht über die Lippen. Sie hatten auch Grund dazu, denn auch auf den Universitäten wurde ja nicht ununterbrochen von Arbeitern geschwärmt. Daß dort die Tage ohne Staub, Lärm, Dreck und Schweiß vergingen, wußten die Arbeiter sehr wohl. Auch als sie mich schon viel weniger als einen aus einer ihnen unzugänglichen Welt Kommenden betrachteten und mich bereits mit kleineren Aufträgen ausprobiert hatten, besagten ihre Blicke immer noch: Unser Leben scheinst du nicht zu kennen. So manchen tat es sogar leid, daß ich nicht eine leichtere und angenehmere Arbeit gefunden hatte. Durch die vordere und durch die hintere, zu den Betonierhallen führende Tür kamen sie in die Werkstatt geschritten, brachten mit knappen Worten und flüchtigen Gesten ihre Wünsche zum Ausdruck und gingen. Da waren Arbeiter darunter, die so ungeheure Leistungen erbrachten, daß mir vorkam, ein böser Traum sei über sie hergefallen und habe sie in das 19. Jahrhundert versetzt. Es waren vorwiegend Arbeiter aus Gebirgstälern. Arbeiter, die häufig früh von Krankheiten heimgesucht wurden, sich mit Krebsängsten quälten und schrecklich einsame Spitalaufenthalte durchlebten. Arbeiter, die keine Aufpasser und keine Antreiber brauchten. Arbeiter, die kaum redeten und nur ganz selten lachten. Arbeiter, die sehr begehrt waren.

BARBARA FRISCHMUTH (1941) **

Die Macht neu verteilen, so daß sie keine Gefahr mehr für die Welt bedeutet.

B. FRISCHMUTH

Kurzbiographie und Werkbesprechung:



Barbara Frischmuth wurde am 5. 7. 1941 in Altaussee (Steiermark) geboren. Sie besuchte eine Klosterschule. Danach studierte sie Türkisch und Ungarisch am Dolmetscherinstitut Graz. Nach Auslandsaufenthalten in der Türkei und Ungarn (von 1961 bis 1963) folgte ein Orientalistikstudium in Wien.

Von 1970 bis 1977 lebt sie als freie Schriftstellerin und Übersetzerin in Oberweiden (Niederösterreich), 1977 übersiedelt sie nach Wien. In ihrem ersten Buch *Die Klosterschule* (1968)

schildert Frischmuth ihre eigenen Erfahrungen mit der geschlossenen Welt eines katholischen Mädchenpensionats. In diesem Text arbeitet sie mit einer Folge von Sprachwendungen, die unmittelbar der strengen Internatswelt entspringt. Sie führt ein Leben vor, das sich nach autoritären Regeln und dem Sprachgebrauch von Kasernen verhält. In ihren Texten übertreibt sie die Welt von Befehl und Gehorsam bis hin zur Parodie und zeigt so die vermeintlich überlebte, also immer noch mächtige Struktur des "autoritären Charakters" (Theodor W. Adorno). Anhand von zusammenhanglosen Zitaten löst sie die scheinbare Logik ihres authentischen Sprachmaterials auf, wodurch der Grundzug einer Welt deutlich wird, die auf Dressur und Unterdrückung abzielt.

In ihren Kinderbüchern eignet sie sich eine fiktive Kindheit an, die an die Stelle der tristen realen treten soll.

Die Erzählensammlung *Haschen nach Wind* (1974) zeigt Frauen in ausweglosen Verstrickungen, in die sie durch eine offensichtlich verfehlte Erziehung gerieten. In der Romantrilogie *Die Mystifikationen der Sophie Silber, Amy oder Die Metamorphose* und *Kai und die Liebe zu den Modellen* (1976-79) versucht Frischmuth das ausgeklammerte Irreale in die Wirklichkeit zurückzuführen, indem sie Bilder einer Versöhnung von Sinnlichkeit und Rationalität beschwört. Für Barbara Frischmuth hatte der Fortschritt der rationalen Welt einen Punkt erreicht, der die Errichtung von Gegenwelten notwendig macht. Diese Gegenwelten werden in Gesprächen mit traditionell abendländischen Naturgeistern erzeugt.

Im Türkei-Buch *Das Verschwinden des Schattens in der Sonne* (1973) werden die Mechanismen von Militärdiktaturen aufgezeigt. Dieser Roman endet, wie die meisten ihrer Geschichten, im Gefühl der Vergeblichkeit, Enttäuschung und des Missverständnisses. Es sind "Sackgassengeschichten", die wie der Kritiker Reinhard Urba formulierte, nicht aus Problemen heraus-, sondern erst einmal in diese hinein helfen.

Ihre weiteren Texte werden durch das Thema "Frau mit Kind" erweitert (z.B. *Die Ferienfamilie*, 1981). Das Kind steht für die Utopie des möglichen Neubeginns. Gleichzeitig steht es für Natur, denn das Kindsein ist vor der Sprachwerdung zuerst Erfahrung. Die Fortsetzung des Themas Natur erfolgt durch die Verlängerung der Kette Frau Kind durch ein neues Glied Tier (*Ido, die Pferde und ob*, 1989).

Preise:

1970 Staatsstipendium des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst für Literatur; 1972 Österreichischer Kinder- und Jugendbuchpreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst für Kinderbücher; 1973 Anton-Wildgangers-Preis der Österreichischen Industrie für Literatur; 1975 Förderungspreis der Stadt Wien für Literatur; 1976 "Writer in residence" des Oberlin College in Ohio; 1978 Dramatikerstipendium des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst; 1980 und 1986 Buchprämie des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst; 1987 Würdigungspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst für Literatur; 1988 Manuskripte-Preis vom Forum Stadtpark des Landes Steiermark; 1990; Szlabbezs-Preis des Internationalen Hörspielzentrums Unterrabnitz; 1998 Kinder- und Jugendbuchpreis; 1999 Franz Nabel Literaturpreis.

Werke:

Bücher

Die Klosterschule. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1968; *Das Verschwinden des Schattens in der Sonne*. Frankfurt. M. Suhrkamp, 1973; *Rückkehr zum vorläufigen Ausgangspunkt*. Erzählungen. Salzburg, Wien. Residenz, 1973; *Haschen nach Wind*. Erzählungen. Salzburg, Wien. Residenz, 1974; *Die Mystifikationen der Sophie Silber*. Roman. Salzburg, Wien. Residenz, 1976; *Amy oder Die Metamorphose*. Roman. Salzburg, Wien. Residenz, 1978; *Kai und die Liebe zu den Modellen*. Roman. Salzburg, Wien, Residenz, 1979; *Bindungen*. Erzählung. Salzburg, Wien. Residenz, 1980; *Die Frau im Mond*. Roman. Salzburg, Wien. Residenz, 1982; *Wassermänner. Lesestücke aus Seen, Wüsten und*

Wohnzimmern. Hrsg., Nachw. Hans Haider. Salzburg, Wien. Residenz, 1994; *Die Schrift des Freundes.* Roman. Salzburg, Wien. Residenz, 1998

Kinder-und Jugendbücher

Der liebe Augustin. ill. Inga Morath. Luzern. Reich, 1981; *Die Ferienfamilie.* Roman. Salzburg, Wien. Residenz, 1981; *Sommersee.* Wien, München. Jugend & Volk, 1991.

Stücke

Die Prinzessin in der Zwirnspeule. Regie. Georg Ourth. Salzburg. Landestheater. Salzburg, 1997; *Mister Rosa oder Die Schwierigkeit, kein Zwerg zu sein.* Grotteske. Regie. Udo Schoen. Aachen. Stadttheater, 1989; *Eine kurze Geschichte der Menschheit.* Dramatisierung für "Optisches Konzert". Musik. Marco Schadler, Konzept, Bearb., Regie. Johannes Rausch. Choreografie. Guillermo Horta Betancourt. Feldkirch. Saal der Arbeiterkammer, 1994.

Hörspiele:

Die unbekannt Hand. SWF, NDR, ORF, 1970; *Die Mondfrau.* SDR, ORF, 1979; *Die Mozart hörende Hanako und ihre fünf Katzchen.* (Mit Kazuko Saegura). Regie. Georg Madeja. ORF, WDR, 1992; *Eine Liebe in Erzurum.* Regie. Gotz Frisch. ORF, WDR, 1994

Filme:

Abschiede. TV-Film in zwei Teilen. Drehbuch (nach einer Novelle von Arthur Schnitzler und einer Erzählung von B. Frischmuth).
Sommersee. TV-Serie in sechs Folgen. Drehbuch (nach ihrem gleichnamigen Kinderbuch). B. Frischmuth. Erhard Riedlsperger. ORF, ZDF, 1992

Übersetzungen:

Ana Novac. *Die schönen Tage meiner Jugend.* Übers. a. d. Ungar. B. Frischmuth. Reinbek. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1976; Istvan Orkeny. *Das elfte Gebot. Familie Tot.* In *Moderne ungarische Dramen*, S. 5-82. Übers. a. d. Ungar. B. Frischmuth. Leipzig. Reclam Leipzig, 1977

Leseprobe:

Die Ferienfamilie (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981. S.5-12)
Nora hatte ein Haus auf dem Lande gemietet, um dort mit Pu, ihrem Sohn, der eher ein kleiner Grizzly als ein Teddybär war, den Sommer zu verbringen. Dieses Haus hatte, wie rasch genug durchsickerte, mehr Schlafstellen, als Pu

und Nora benutzen konnten, auch wenn sie sich jeder in ein anderes Zimmer legten. So winzig das Holzhaus auch von außen ausschaute, es befanden sich in seinem Inneren eine Wohnküche, ein Nora-Zimmer und zwei Mansarden mit insgesamt fünf Betten. Und nachdem auch noch diese Einzelheiten die Runde gemacht hatten, war es nur mehr eine Frage von Tagen, daß Vater eins, nämlich der Vater von Pu, aber auch der Vater von Fenek, an Nora herantrat, ihr freundlich den Arm um die Schultern legte und anfragte, ob Sohn eins, nämlich Fenek, ebenfalls die Ferien bei Frau zwei, nämlich Nora, verbringen dürfe, da er, Vater eins, mit Frau drei, nämlich Sylvie, nach Amerika wolle. Auf Studienreise, natürlich nicht zum Vergnügen, das könne er sich gar nicht leisten. Er wolle sich wieder einmal beruflich verändern - als sie das hörte, seufzte Frau zwei, nämlich Nora, tief -, und davor müsse er sich ein bißchen in der Neuen Welt umsehen. Und Feneks Mutter, Frau eins, sei ja nun schon seit mehr als einem Jahr nicht mehr greifbar, da sie Mann drei, einem zukünftigen Farmer, nach Australien gefolgt war. Wo sie übrigens noch immer damit beschäftigt waren, das Geld für die Farm an einem Würstlstand zu erwirtschaften. Es würde also noch einige Zeit dauern, bis Fenek dort die entsprechenden Verhältnisse vorfand, und der Flug kostete ja auch nicht gerade eine Kleinigkeit.

Übrigens war es Fenek gewesen, der nach einer ihn sehr beeindruckenden Folge der Fernsehserie "Charlie Chan" diese Art der Numerierung eingeführt hatte, um die Familienverhältnisse übersichtlicher zu machen. Oder wurde so alles nur noch verwirrender? Kaum stand fest, daß Fenek die Ferien bei Pu und Nora verbringen würde, schnitte eines Abends Noras Schwester, Tante zwei - da Fenek alles von seiner Position aus berechnete, kam er manchmal mit Pus Verwandtschaft in Schwierigkeiten-, in völlig aufgelöstem Zustand herein. Es war wirklich ein grauenhafter Frühsommer mit Schneeregen bis in den Juni. Sie behauptete, ihre Berufsaussichten sanken auf Null, wenn sie nicht Gelegenheit habe, einen dieser Universitäts Sommerkurse zu besuchen, um ihr Französisch aufzupolieren - vor lauter Nervosität wetzte sie mit dem Finger die Tischkante blank-, sie brauche unbedingt ein Zeugnis, um im Herbst ihren Beruf als Fremdsprachensekretärin wieder aufnehmen zu können. Dazu sei sie seit der Scheidung von Onkel zwei - der von ihr aus gesehen Mann eins und Vater eins ihrer Tochter war - gezwungen. Und das arme Kind könne doch nicht den ganzen Sommer über, und zum teil unbeaufsichtigt, in der Stadt bleiben.

"Also gut", sagte Nora, und das hieß soviel wie daß auch Aglaja, das Sumpfhuhn, kurz Laja, Cousine eins von Pu aus gesehen, mit Fenek jedoch nicht verwandt, die Ferien mit Pu, Nora und Fenek verbringen würde.

Nach Schulschluß brachen sie daher auf, Nora, Noras Schwester und Vater eins, und alle schlepten sie ein Kind und einen Haufen Gepäck an, Bergschuhe, Schwimmhosen, Mikroskope, ferngesteuerte Autos, dicke Pullover, Sandalen, Bücher, Kekse und Lieblingsstofftiere, denn der Sommer war lang und das Wetter in den Alpen spielte schon seit der letzten Eiszeit verrückt.

Das kleine Holzhaus erzitterte, als sie es in Besitz nahmen, vor allem der obere Teil, in dem die Kinder schlafen sollten. Natürlich hatte kein Mensch sich Gedanken darüber gemacht, wer mit wem sich welche Mansarde teilen sollte, und kaum war der erste Koffer mühsam über die Hühnerleiter hinaufgezerrt worden, setzte das Gerangel um die Betten ein. Fenek behauptete, er sei schon zu alt, um noch mit irgendjemandem - außer seinen Kollegen im Internat - ein Zimmer zu teilen.

“Ich bin schließlich zwölf”, brüllte er, laut genug, daß in der Küche unten die Kaffeetassen klirrten.

“Und ich bin ein Mädchen”, kreischte Laja, “glaubst du, ich schlafe mit einem Buben?”

“Pu ist noch ein Baby”, meinte Fenek, “das gilt nicht.” Pu hatte das entweder nicht gehört, oder es war ihm egal. Er wollte ohnehin lieber unten bei seiner Mutter schlafen, wie auch in den Ferien. Er war gerade dabei, seine Steinesammlung und seine Angel wieder herunterzutransportieren, als Nora behauptete, sie wolle diesen Sommer endgültig alleine schlafen. Er sei aus dem Alter heraus, und überhaupt, wie sie ihn kenne, würde er jeden zweiten Tag übersiedeln, rauf-runter-rauf, da solle er lieber von Anfang an oben bleiben.

“Wieso?” schrie Pu, obwohl er wußte, daß es ohnehin keinen Sinn hatte, weiter auf alten Rechten zu bestehen. Wie hatte Fenek gesagt?

“Zuerst schicken sie dich aus dem Schlafzimmer, dann aus dem Haus.”

“Möchtest du mir dann wenigstens sagen, wo ich bleiben soll?”

Nora nahm die Angel und stieg hinter Pu die Leiter hinauf. “Ihr könnt euch also nicht einigen?” Sie nahm eine Münze, warf sie in die Luft und schloß beim Auffangen die Hand darum. “Kopf oder Zahl?” Es war allen klar, daß Fenek richtig raten würde. Pu zog also zu Laja, die acht war und wirklich Beine wie ein Sumpfhuhn hatte. “Ihr braucht ja nur zum Schlafen heraufzukommen.” Und Nora zeigte ihnen, in welchen Kasten wer Zeug räumen sollte.

Unten saßen die Erwachsenen und tranken einen Schluck, wie sie es nannten. Sie waren ja alle recht gut miteinander - “immerhin etwas”, wie Fenek sagte - bis auf Sumpfhuhns Eltern, die noch kein Wort miteinander wechselten. Sylvie war wohl nur deshalb nicht mitgekommen, weil sonst für das Fahr-

rad kein Platz gewesen wäre. Nora versuchte aus den mitgebrachten Vorräten ein Abendessen zu basteln, aber Vater eins sagte, das komme gar nicht in Frage, sie würden jetzt alle essen gehen. Die arme Nora habe nun ohnehin die Kinder am Hals, da müsse man sie doch zumindest am ersten Tag noch schonen.

“Wascht euch”, sagte Vater eins, bevor sie den Abhang zum Dorf hinuntertrabten, vergaß aber darauf zu achten, daß sie es auch wirklich taten. Pu hatte klebrige Hände und einen verschmierten Mund, was Vater eins erst in der Nähe des Dorfbrunnens auffiel, wo er ihn dann so gründlich wusch, daß Pu vor lauter Lachen, Gluckern und Prusten beinah erstickte. Vor dem Gasthaus behauptete Lajas Mutter plötzlich, sie könne nun doch nicht mehr mitkommen, die Wolken, sie zeigte dramatisch auf ein paar finstere Ballungen, und sie fahre so ungern bei Regen. Laja verzog kaum eine Miene, obwohl ihre Mutter sie zum Abschied halb tot küßte und jeder sehen konnte, daß sie mit den Tränen kämpfte.

Vater eins war richtig aufgekratzt, und jeder konnte bestellen, was er wollte. Auch Nora wurde sehr gesprächig, nachdem sie zwei Achtel Wein getrunken hatte, und doch schwang in aller Stimmung ein wenig Galgenhumor, wenn Fenek nicht alles täuschte, und Fenek ließ sich so gut wie nie täuschen.

Pu hatte, wie immer in solchen Situationen, die Gelegenheit wahrgenommen, sich dicht an Vater eins zu lehnen, den Ellbogen auf dessen Knie gestützt, die Beine über den seinen. Fenek störte das, auch wenn er nie darüber sprach (wo kamen wir denn da hin, wenn wir uns alle so an Vater eins hängten?), dafür zwickte er Pu manchmal, wenn niemand hinsah. Aber Pu war nun einmal jemand, der alles spüren und anfassen mußte und der nicht einmal davor zurückschreckte, in Gegenwart anderer seine Mutter abzuschmusen, dabei war er schon sieben. Er, Fenek, war da ganz anders. Zum Glück.

Eigentlich waren sie alle recht müde, aber Vater eins und Nora rauchten immer noch eine immer wieder letzte Zigarette miteinander, und als sie endlich gingen, war Pu bereits eingeschlafen. Als sie ihn weckten und auf die Beine stellten, fing er ein fürchterliches Gezeter an, so daß ihn Vater eins auf die Schultern lud und ein Stück trug. Beim Brunnen stellte er ihn dann ab und drohte, ihn munterzuwaschen, wenn er sich jetzt nicht von selber bewege.

Vater eins und Nora gingen eingehängt, und Pu ließ sich von Laja ziehen. Fenek hatte das Gefühl, daß sie wie eine normale, friedliche Familie wirkten. “Hört her”, flüstert er Pu und Laja zu, “wenn jemand im Ort euch fragt, so sind wir eine Familie. Vater, Mutter, Kinder. Habt ihr verstanden! Vater muß eine Reise machen, wir sind in den Ferien, wegen der guten Luft.”

“Wieso?” Pu schien zu erwachen. “Nora ist nur meine Mutter.”

“Meine Mutter, meine Mutter”, äffte Fenek, “wie wenn das nicht völlig egal wäre.” “Ist es aber nicht”, brummte Pu.

“Es geht niemanden etwas an, versteht ihr. Niemanden. Ich weiß, wovon ich rede. Wenn ihr erst anfangt, irgendetwas zu erklären, kommt ihr in Schwierigkeiten.” “Und wenn man uns nicht glaubt?” flüsterte Laja.

“Die fragen doch nicht, weil sie wirklich etwas wissen wollen, sondern einfach so, aus Langeweile. Man kann ihnen erzählen, was man will. Wir sehen aus wie eine Familie, also sind wir eine, und basta. Nur nicht anfangen, etwas zu erklären. Dann nimmt die Fragerei kein Ende, und wir haben nie unsere Ruhe.”

Zu Hause zog Vater eins noch eine riesige Schau als verehrungswürdiges Familienoberhaupt ab. Er gab Fenek einen großen Geldschein, natürlich so, daß Nora genau sah, wie groß er war, und ermahnte ihn, sparsam damit umzugehen. Auch Pu und Laja bekamen einen, wenn auch kleinere, obwohl die ohnehin versorgt waren. Und zu Nora sagte er etwas von den Alimenten, die er diesmal doppelt überwiesen habe, sie solle sich das alles ja nicht irgendwo absparen müssen.

“Waschen”, brüllte er dann, und diesmal achtete er darauf, daß es geschah. Fenek war als erster im Bett. “Wiedersehen und gute Nacht”, rief er noch einmal, bevor er das Licht löschte, und das hieß, daß er auf keinerlei Abschied mehr Wert legte. Pu hingegen hingte sich an den Hals von Vater eins und quälte ihn so lange, bis er mit ihm die Hühnerleiter hochkroch und ihn ins Bett brachte, während Nora Laja tröstete, der nun doch die Tränen gekommen waren.

ERICH FRIED (1921-1988) **

*Ich schreibe Gedichte wie ein
Karnickel Junge kriegt.*

E. FRIED

Kurzbiographie und Werkbesprechung:



Erich Fried wurde am 6. Mai 1921 als einziges Kind einer jüdischen Familie in Wien geboren. Er war Lyriker, Erzähler, Hörspielautor, Essayist, Übersetzer und politisch engagierter Schriftsteller. Sein Vater war Spediteur und ebenfalls Autor, seine Mutter Graphikerin. Erich Fried schrieb bereits als Gymnasiast, und war Mitglied einer Kinderschauspieltruppe. Seinen ersten Auftritt im Theater hatte er bereits 1926, also als Fünfjähriger. Der deutsche Einmarsch 1938 verwandelte Fried

vom österreichischen Oberschüler in einen verfolgten Juden. Sein Vater wurde von der Gestapo⁴ während eines Verhörs ermordet. Fried selbst gelang es noch rechtzeitig, nach London zu fliehen.

Zu den wichtigsten Freunden in der Emigration wurden ihm die österreichischen Schriftsteller Theodor Kramer und Hans Schmeier, sowie der Breslauer Literaturwissenschaftler Werner Milch. Im Jahre 1934 beging Frieds Dichterfreund Hans Schmeier Selbstmord. In den Kriegsjahren hielt sich Fried mit Gelegenheitsarbeiten über Wasser, als Bibliothekar, Milchchemiker und Fabriksarbeiter. In London schloss er sich dem *freien deutschen Kulturbund* und *Young Austria* an. Später trat er auch dem kommunistischen Jugendverband bei, den er aber wegen dessen Stalinisierung bereits 1944 wieder verließ. Im gleichen Jahr erschien sein antifaschistisches Erstlingswerk *Deutschland*, im Exilverlag des österreichischen PEN-Clubs. Nach dem Ende des zweiten Weltkriegs entschied sich Fried in London zu bleiben, wo er bis zuletzt mit seinen 6 Kindern und der Ehefrau lebte. Fried wurde Mitarbeiter zahlreicher neugegründeter Zeitschriften. Im Jahre 1947 rief er den Zusammenschluss einiger jüdischer Exilschriftsteller ins Leben. In den frühen fünfziger Jahren erhielt er eine feste Anstellung als politischer Kommentator der deutschsprachigen Sendungen bei der BBC.

Fried ist mit seinem schriftstellerischen Werk eigentlich erst in den sechzig-

⁴ Gestapo – Geheime Staatspolizei des nationalsozialistischen Regimes.

er Jahren zur Geltung gekommen, nämlich als ein Dichter, der kritisch seine Zeit abbildet und von Sorge um den Fortbestand der Welt erfüllt ist (*Warngedichte*, 1964). In seiner Lyrik benutzt Fried gern archetypische Motive und Symbole. Sie ist reich an assoziativen Elementen, die durch neue Wortbildungen und Sprachexperimente entstehen. Auffallend ist seine Vorliebe für Formeln und Prägungen aus alter Sprachweisheit, aus Märchen und Kinderreimen. Frieds Prosa hingegen geht methodisch und stilistisch von Kafka aus: so beschreibt er barbarische Geschehnisse in einer kapitalistisch verwalteten Welt, die gewalttätig den Menschen beherrscht (*Kinder und Narren*, 1965).

Eine Übersiedelung von London nach Österreich oder Deutschland wurde zwar erwogen, aber wegen der anhaltenden Restauration der fünfziger und frühen sechziger Jahre immer wieder verworfen. Erst 1962 sieht er für kurze Zeit seine Heimat wieder. Er litt lebenslang unter seinem Exil.

Ab 1963 gehörte er der *Gruppe 47* an. In dieser Zeit entstanden auch die ersten Übersetzungen von Stücken Shakespears.

Im Jahre 1966 erschien sein Gedichtband *und Vietnam und*, der eine lang andauernde öffentliche Diskussion auslöste.

1968 gab Erich Fried wegen der unveränderten Kalten-Kriegs-Position der BBC seine Tätigkeit dort auf. Schon vorher hatte er sich mit der Übersetzung von Dylan Thomas' ersten größeren Gedichtband (*Gedichte*, 1958) und dessen einzigen Roman (*Ein Soldat und ein Mädchen*, 1966) einen Namen gemacht.

In den folgenden Jahren war Fried viel unterwegs – auf Lesungen Vortagsreisen, Diskussions- und Solidaritätsveranstaltungen.

Er ergriff zu vielen politischen Fragen Partei: Pressekonzentration, Unterdrückung des Prager Frühlings, Israel und die Palästinenser, Polizeigriffe, Haftbedingungen politischer Gefangener.

Erst 1977 erhielt Fried den ersten angesehenen Preis, den *Prix international des Editeurs*. Das prämierte Buch *100 Gedichte ohne Vaterland*, erschien in den folgenden Jahren in sieben Sprachen und wurde zu seinem erfolgreichsten Buch. Das zweitwichtigste Buch ist seine Gedichtsammlung *Liebesgedichte*.

Im Jahre 1986 veröffentlichte er in loser Form seine Erinnerungen. Der Ruhm und die großen Literaturpreise (Bremer Literaturpreis, Österreichischer Staatspreis, Georg-Büchner-Preis) erreichten Fried allerdings erst als über sechzigjährigen, schwerkranken Mann.

Erich Fried starb am 22. November 1988 während einer Lesereise (Baden-Baden) und wurde in London begraben.

Preise:

1965 Fördergabe des Schiller-Gedächtnispreises; 1977 Internationaler Verlegerpreis auf der Frankf. Buchmesse; Literaturpreis der Stadt Wien; 1983 Bremerliteraturpreis; 1985 Goldenes Ehrenzeichen des Landes Wien; 1986 Österreichischer Staatspreis, Verleihung der Carl-von-Ossietsky-Medaille; 1987 Georg-Büchner-Preis.

Werke:**Romane und Erzählungen**

Ein Soldat und ein Mädchen, 1960; *Kinder und Narren*, 1965; *Fast alles Mögliche*, 1975; *Das Mißverständnis*, 1982; *Angst und Trost. Erzählungen über Juden und Nazis*, 1983; *Mitunter sogar Lachen*, 1986.

Hörspiele

Erinnerung an einen Feiertag, 1958; *Magellans Fahrt*, 1962; *Die Beine der größeren Lügen*, 1970.

Dramen

Arden muß sterben, 1967; *Und alle seine Mörder*, 1984

Lyrik

Deutschland, 1944; *Österreich*, 1945; *Genüfung*, 1947. *Reich der Steine*, 1963; *und Vietnam und*, 1966; *Zeitfragen*, 1968; *Die Freiheit*, 1970; *den Mund aufzumachen*, 1972; *So kam ich unter die Deutschen*, 1977; *100 Gedichte ohne Vaterland*, 1978; *Liebesgedichte*, 1979; *zur Zeit und zur Unzeit*, 1981; *Befreiung von der Flucht. Gedichte und Gegengedichte*, 1983

Essays

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land. Über I. Bachmann, 1983; *Gespräche und Kritiken*, 1986; *Gespräche mit Erich Fried*, 1986.

Übersetzungen

Shakespeare-Übersetzungen, 1963

Leseprobe:

Bevor ich sterbe (www.literaturhaus.at)

Noch einmal sprechen

von der Wärme des Lebens

damit doch einige wissen

Es ist nicht warm
aber es könnte warm sein

Bevor ich sterbe
noch einmal sprechen
von Liebe
damit doch einige sagen
Das gab es
das muß es geben.
Noch einmal sprechen
vom Glück der Hoffnung auf Glück
damit doch einige fragen
Was war das
wann kommt es wieder?

In einem anderen Land (www.literaturhaus.at)

Ich kann vielleicht
deine Brüste nachbilden
Aus meinem Kissen
für meine Zunge
für meine Lippen
und für meine Hände
damit sie besser
denken können an Dich
Ich kann vielleicht
deinen Schoß nachbilden
aus meinem Kissen
für mein Geschlecht
für meinen Mund
und für mein ganzes Gesicht
damit es sich besser
vergraben kann in meiner Sehnsucht

Aber deine Augen
kann ich
aus nichts nachbilden
auch deine Stimme nicht
nicht deinen Atem
nicht deinen Geruch

und keine einzige
von deinen Bewegungen

Und meine Hände
meine Lippen
meine Zähne
und meine Zunge
und auch mein Geschlecht
das alles
will nur dich
und keinen Ersatz für dich

Und auch deine Brüste
kann ich nicht wirklich nachbilden
und auch nicht deinen Schoß
und wenn ich es versuche
werde ich immer
nur traurig
und du
fehlst mir noch mehr

Vorübungen für ein Wunder
Vor dem leeren Baugrund
mit geschlossenen Augen warten
bis das alte Haus
wieder dasteht und offen ist

Die stillstehende Uhr
so lange ansehen
bis der Sekundenzeiger
sich wieder bewegt
An dich denken
bis die Liebe
zu dir
wieder glücklich sein darf.

Bedingung (www.literaturhaus.at)
Wenn es Sinn hätte
zu leben

hätte es Sinn
zu leben

Wenn es Sinn hätte
noch zu hoffen
hätte es Sinn
noch zu hoffen

Wenn es Sinn hätte
sterben zu wollen
hätte es Sinn
sterben zu wollen

Fast alles hätte Sinn
wenn es Sinn hätte.

Trauerordnung (www.literaturhaus.at)

Es ist verboten
um Personen zu trauern
die andere Ansichten hatten
als der Trauernde selbst

Erstens weil
unser menschliches Mitgefühl
ein allzu teures Gut ist
um so vergeudet zu werden.

zweitens weil Trauer
um Andersdenkende
unser Gemeinwesen
unübersichtlich gemacht hat

So daß sogar strafbare Trauer
frei ausging unter dem Vorwand
der Trauernde denke ja anders
als der Betrauerte

Weil aber keiner wirklich
genau so denkt wie ein anderer

ist es am besten
nur um sich selbst zu trauern

Diese Trauer (www.literaturhaus.at)
kann desto echter und tiefer
und mit staatlicher Hilfe
auch desto trostloser sein

Keiner muß fürchten
es werde an Anlässen fehlen
wenn die Trauer nur
einem immer kleineren Kreis gilt
Im Gegenteil
Erst wenn keiner um andere trauert
Wird jeder Grund genug haben
Zur Trauer um sich

*Als meine Worte (Zur Zeit und zur Unzeit. Gedichte. Köln: Bund-Verlag
GmbH, 1981, S. 20)*

Ich will nicht klüger werden
als meine Worte
Ich will nicht dümmer werden
als meine Worte
nicht wissender
nicht älter nicht jünger nicht größer
und nicht kleiner
als meine Worte

Aber ich will auch nicht starrer werden
als meine Worte
drum muß ich klüger werden
und dümmer als sie
unwissender
und wissender
älter und jünger
größer
und kleiner werden
als meine Worte.

Eine Zeitfrage (Zur Zeit und zur Unzeit. Gedichte. Köln: Bund-Verlag GmbH, 1981, S. 34)

Nun werde ich
der Politik endlich müde

vielleicht
weil ich alt bin

vielleicht
weil sie langweilig ist
vielleicht
weil ich mich fürchte

Zu alt bin ich eigentlich nicht
ich kenne viel Ältere

Zu langweilig
ist sie eigentlich auch nicht

Wenn ich mich fürchte
fürchte ich mich das zu sagen.

Selbsterfahrung (Zur Zeit und zur Unzeit. Gedichte. Köln: Bund-Verlag GmbH, 1981, S. 28)

Nach langem Suchen
fand er sich
und er fand sich
nach kurzer Untersuchung
der langen Suche nicht wert

Lieber zehn andere
– sprach er –
verlieren
als so
sich finden

Man findet
zuletzt
nur was Caesar
fand
an den Iden des März

Ein Anruf (Zur Zeit und zur Unzeit. Gedichte. Köln: Bund-Verlag GmbH,
1981, S. 124)

Ich mache die Augen zu
weil meine Wände sich biegen
Ihre Bilder sind krumm und getrübt
wie durch ein Glas gesehen

In der gebogenen Wand
wo sonst nur der Kamin ist
führt eine offene Tür
in ein Nebenzimmer voll Sonne

Dort klingt das Telefon
Nan nimmt den Hörer auf
und sieht mich an und ruft
daß es für mich ist

Nur steht mein Telefon
in keinem Nebenzimmer
und hat auch nicht geklingelt
und Nan ist tot

Verwirrt (Zur Zeit und zur Unzeit. Gedichte. Köln: Bund-Verlag GmbH,
1981, S. 130)

Wenn ein Blick von dir
der mich streift
mir mehr gilt als mein Gedicht
die Nähe deiner Hand mehr als meine Tagesarbeit
deiner Stimme klang mehr
als die Sache

für die ich mich eingesetzt habe
und mich wieder einsetzen will
auch wenn sie gefährlich ist

dann stehe ich da
verwirrt
und mir schwindelt
weil ich nichts sehe
als dich und dich und dich
näher und näher
und wenn ich die Augen zumache
sehe ich dich
noch deutlicher und noch näher
und mir schwindelt noch mehr.

THOMAS BERNHARD (1931-1989) ***

Kurzbiographie:



Thomas Bernhard wurde am 9. Februar 1931 in Herleen (Niederlande) als Sohn österreichischer Eltern geboren. Er wuchs bei den Großeltern mütterlicherseits in Wien, Salzburg und Traunstein auf. 1943 starb Bernhards Vater. Ab 1945 besuchte Bernhard ein Internat und das Johanneum in Salzburg. Dort lernte er Gesang, Geige und Musikästhetik. Er arbeitete zwischendurch kürzere Zeit in einer Gärtnerei. 1947 brach er die Schulausbildung ab und begann eine Lehre bei einem

Lebensmittelhändler in Salzburg. Eine schwere Lungenkrankheit zwang ihn Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre zu zahlreichen Krankenhaus- und Sanatoriumsaufenthalten. 1949 starb der Großvater. 1950 starb die Mutter. Die ersten dichterischen Versuche machte Bernhard in der Lungenheilanstalt Grafenhof, wo er sich bis 1951 aufhielt. 1952-57 studierte Bernhard an der Musikakademie Mozarteum in Salzburg Gesang. 1955 begann er parallel dazu, Schauspiel und Regie zu studieren. Nebenher arbeitete er als Reporter für das sozialistische *Demokratische Volksblatt*, wofür er Gerichts- und Reiseberichte sowie Buch-, Theater- und Filmkritiken schrieb. Mit dieser "journalistischen Brotarbeit" konnte sich Bernhard seinen Lebensunterhalt sichern. Während seines Studiums setzte er sich u. a. in einer verlorengegangenen Arbeit mit Bertolt Brecht und Antonin Artaud auseinander. Nach der "mit Erfolg" bestanden Bühnenreifeprüfung (1957) bestätigte sich Bernhard bereits als freier Schriftsteller. 1965 kaufte er einen Bauernhof im oberösterreichischen Ohlsdorf und lebte abwechselnd dort und in Wien. 1979 trat er aus der *Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* aus. Bernhard starb am 12. Februar 1989 in Gmunden (Oberösterreich).

Preise:

Bremer Literaturpreis (1965); Österreichischer Staatspreis für Literatur (1968); Anton-Wildgans-Preis (1968); Georg-Büchner-Preis (1970); Franz-Theodor-Csokor-Preis (1972); Adolf-Grimme-Preis (1972); Hannoverscher Dramatikerpreis (1974); Prix Segquier (1974); Literaturpreis des Österreichischen Bundeswirtschaftskammer (1976).

Werke: (Auswahl)

Unter dem Eisen des Mondes, 1958; *In hora mortis*, 1958; *Frost*, 1963; *Amras*, 1964; *Verstörung*, 1967; *Das Kalkwerk*, 1970; *Ein Fest für Boris*, 1970; *Der Präsident*, 1975; *Korrektur*, 1975; *Minetti*, 1976; *Der Keller* 1976; *Der Atem*, 1978; *Die Kälte*, 1981; *Ritter, Dene, Voss*, 1984; *Alte Meister*, 1985; *Der Theatermacher*, 1985; *Auslöschung*, 1986; *Heldenplatz* 1988.

Werkbesprechung:

Thomas Bernhards erste selbständige Veröffentlichung ist der Gedichtband *Auf der Erde und in der Hölle* (1957). In den folgenden Jahren überwiegen lyrische Texte. Erst mit dem Erscheinen des Romans *Frost* (1963) publizierte er, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur noch Prosa und Theaterstücke. Neben Gedichten entstehen schon in den fünfziger Jahren einige experimentelle Bühnenwerke. Von diesen experimentellen Bühnenwerken wurden *Der Berg* (1957) und *die rosen der einöde. Fünf sätze für Ballett, Stimmen und Orchester* (1959) aufgeführt. Die Gedichte und lyrischen Dramen dieser Zeit sind geprägt von einer durchdringenden Verzweiflung angesichts der Leiden des Menschen und der Abwesenheit Gottes. Das Fehlen und Schweigen Gottes wird als größter aller Schrecken erfahren. Das lyrische Ich erlebt sich als schuldhaft-ausgestoßen: sowohl aus der Gnade eines übergreifenden Sinnzusammenhangs als auch aus der Gemeinschaft der anderen. Schmerz und Einsamkeit, Revolte und Resignation sind die zentralen Themen seiner frühen Lyrik, die erkennbar dem Vorbild Georg Trakl verpflichtet ist. Die Erfahrungen von Kälte und Brutalität bilden die Grundlage langer Klagegesänge. Diese Klagegesänge sind mit zahlreichen biblischen Reminiszenzen angereichert. Sie sind bestrebt, eine an sich schon verlorengegangene Gedanken- und Bilderwelt nochmals heraufzurufen. Das ästhetische Scheitern der Gedichte verweist auf die unüberbrückbare Spannung zwischen der Erfahrung des Ich und den anachronistischen Formen. Die Welt hat sich als heillos, das klagende Lied als sentimentale Verdoppelung des existentiellen Verlustes von Sicherheit und religiöser Heimat enthüllt.

Das literarische Frühwerk Thomas Bernhards ist vor allem durch die lyrische Produktion bestimmt. Doch der Prosaautor und Dramatiker Bernhard ließ nach der letzten Veröffentlichung von Originalgedichten (1963) seine Lyrik allenfalls als den Ausdruck seiner damaligen Gemütsverfassung gelten. Trotzdem stimmte er in den achtziger Jahren Neuauflagen und Veröffentlichungen auch bisher ungedruckter Gedichte (*Ave Vergil*, 1981) zu. Auch sie bestätigen, dass Bernhards Gedichte bereits alle bevorzugten Themen der späteren Werke enthalten (wie Tod, Krankheit, Erkenntniszweifel, Verfall u.a.),

doch verbindet sich noch die Sinnsuche mit einer religiös-christlichen Erfahrung und Haltung. Dies hängt weniger mit dem durchscheinenden Grundmuster der Lyrik von Georg Trakl als mit der intensiven Auseinandersetzung mit dem religiös-methaphysischen Konzept Blaise Pascals zusammen. In der Lyrik sucht Bernhard die persönlichen und zeitgeschichtlichen Krisen zu verarbeiten.

Neben drei Gedichtbänden, kurzen Bühnenstücken und einer vertonten Kammeroper entstehen *Fünf Sätze für Ballett, Stimmen und Orchester* mit dem Titel *die rosen der einöde* (1959). Die frühen Prosa-Skizzen, Miniaturen, Aphorismen und Kurz-Erzählungen werden aber erst dreißig Jahre später als Bernhards letztes Buch erscheinen (*In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*, 1989). Der eigentliche Durchbruch als Prosaautor gelingt Bernhard 1963 mit dem Roman *Frost*. Ihm schließen sich in rascher Folge so bedeutende Prosawerke wie *Amras* (1964), *Verstörung* (1967) oder *Watten. Ein Nachlaß* (1969) an. Mit den Romanen *Das Kalkwerk* (1970) und *Korrektur* (1975) wird ein vorläufiger Endpunkt der Prosa erreicht.

Im sich stetig fortentwickelnden Prosawerk wird die innere Dynamik der monologisierenden Rede zum eigentlichen Handlungsmoment. Diese monologisierende Rede bestimmt auch Bernhards Theaterstücke. Sie erzeugt den unverkennbaren "Bernhard-Ton".

Die zahlreichen Theaterstücke stellen sich immer deutlicher als Satyrspiele der Romane, der prosaischen Tragödien dar. Den Beginn markiert *Ein Fest für Boris* (1970). Zwar sind die ersten Theaterstücke noch durchaus von der lastenden Ausweglosigkeit der gleichzeitig entstehenden Prosa geprägt, aber nach und nach entfalten sie zunehmend stärker die Komik der Situation des Geistesmenschen. Diese Komik besteht in der untrennbaren Verknüpfung von Verzweiflung und ironischer Distanz, mit der die Protagonisten ihr vergangenes Leben sehen. Zwei Formtypen lassen sich bei den Theaterstücken unterscheiden: die Familiengeschichte und die Monologe der alternden Künstler. Für ersteren stehen *Die Macht der Gewohnheit* (1974) und *Vor dem Ruhestand* (1979), letzterer ist schon präfiguriert in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (1972), wengleich der Doktor nicht als alter Mann angelegt ist. Den ersten Höhepunkt erreichen diese Monolog-Tragikomödien mit *Minetti* (1977); ferner wären *Der Weltverbesserer* (1979), *Der Schein trägt* (1983), *Der Theatermacher* (1984), *Einfach kompliziert* (1986) und *Elisabeth II* (1987) darunter zu subsumieren.

In all diesen Tragikomödien kreisen uferlose Reden der Geistes-Helden um die Macht der Vergangenheit, der individuellen und der kollektiven, und um die Machtverhältnisse innerhalb der Familie oder zwischen dem Protago-

nisten und seiner Umgebung. Eingeschlossen in ihre Erinnerungen verbalisieren sie unermüdlich ihre eingebildete oder tatsächliche Größe und künstlerisch-philosophische Relevanz. Die psychische Innenwelt der Familie als Ganzes ist kein Refugium der Sicherheit, sondern ein selbstgewähltes Gefängnis. Dort können oder wollen die Insassen ihre Mitgefangenen quälen. Keiner kann dieses Gefängnis wirklich verlassen. Die Hölle, das sind auch hier die anderen. Bernhards Helden sind auf diese Hölle angewiesen. Eine Flucht aus ihr heraus wäre die schrecklichste aller denkbaren Lebensfortsetzungen. Stets zwischen Tragik und Komik pendelnd, entwerfen die Stücke Szenen des Scheiterns, der gescheiterten Vergangenheit und Gegenwart, ohne den Bühnenfiguren die heimliche Sympathie aufzukündigen. Gegenüber einer stumpfsinnigen und destruktiven Welt sind sie allemal im Recht. Die Familienhölle spiegelt die außerfamiliären Machtstrukturen. Der Ausweg daraus wäre nur um den Preis des Verlustes der eigenen Identität möglich. So ist die Sprache ein Instrument der Machtausübung und der eigensinnigen Bewahrung einer individuellen Geschichte. Sie ist gleichzeitig Teil subtiler sadistischer Verbalrituale aber auch Versuch an der einzig möglichen Form humanen Widerstands zu partizipieren.

Ab den siebziger Jahren überwiegen Theaterarbeiten neben autobiographischen Prosaarbeiten das literarische Schaffen Bernhards.

Bernhard lebte seit 1955 in bewusster Distanz zum Kulturbetrieb vorwiegend in seinem "Denkkerker", einem Vierkanthof in Ohlsdorf/Oberösterreich. Er liebte es, sein Theaterpublikum mit immer neuen, z. T. rüden Attacken gegen Kultur, Kirche und Politik(er) zu provozieren. Seine Dramen weisen aktuelle Bezüge zum Terrorismus (*Der Präsident*) oder zur Filmbilder-Affäre (*Vor dem Ruhestand*) auf. Im Theaterstück *Heldenplatz* (1988) nahm Bernhard u. a. zum Fortbestehen nationalsozialistischen und antisemitischen Gedankenguts im heutigen Österreich Stellung.

Leseprobe:

Alte Meister (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985, S. 26-32)

Im Kunsthistorischen Museum fühlte ich mich ausgezeichnet, im Ambassador geborgen, so er. Dieser Gegensatz, Kunsthistorisches Museum – Ambassador, ist es, den mein Denken wie nichts sonst braucht, das Ausgesetztsein einerseits, die Geborgenheit andererseits, die Atmosphäre im Kunsthistorischen Museum einerseits und die Atmosphäre im Ambassador andererseits, das Ausgesetztsein einerseits, die Geborgenheit andererseits, mein lieber Atzbacher, mein Denkgeheimnis beruht darauf, sagte er, daß ich den Vormittag im Kunsthistorischen Museum und den Nachmittag im Ambassador verbringe. Und

was gibt es Gegensätzlicheres, als das Kunsthistorische Museum, also die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, und das Ambassador. Ich habe mir das Kunsthistorische Museum genauso zur Geistesgewohnheit gemacht, wie das Ambassador, sagte er. Die Qualität meiner Kritiken für die Times, an der ich übrigens schon vierunddreißig Jahre mitarbeite, sagte er, beruht tatsächlich darauf, daß ich das Kunsthistorische Museum und das Ambassador aufsuche, das Kunsthistorische Museum jeden *zweiten* Vormittag, das Ambassador *jeden* Nachmittag. Allein diese Gewohnheit hat mich nach dem Tod meiner Frau gerettet. Mein lieber Atzbacher, ohne diese Gewohnheit wäre ich auch schon gestorben, sagte Reger gestern. Jeder Mensch braucht eine solche Gewohnheit zum Überleben, sagte er. Und ist es die verrückteste aller Gewohnheiten, er braucht sie. Regers Verfassung scheint sich gebessert zu haben, seine Sprechweise ist wieder die gleiche wie vor dem Tod seiner Frau. Zwar sagt er, daß er jetzt den sogenannten *toten Punkt* überwunden habe, aber er wird doch zeitlebens darunter leiden, von seiner Frau allein gelassen zu sein. Immer wieder sagt er, daß er in dem lebenslänglichen Irrtum gewesen sei, *er* lasse seine Frau zurück, *er* sterbe früher als sie, weil ihr Tod doch so plötzlich gekommen war, war er noch ein paar Tage vor ihrem Tod felsenfest davon überzeugt gewesen, *sie* werde ihn überleben; *sie* war die Gesunde, *ich* war der Kranke, so, in dieser Meinung und in diesem Glauben, lebten wir immer, sagte er. Kein Mensch ist je so gesund gewesen, wie meine Frau, *sie lebte ein Leben in Gesundheit, während ich immer eine Existenz in Krankheit, ja eine Existenz in Todeskrankheit geführt habe*, sagte er. Sie war die Gesunde, sie war die Zukunft, ich war immer der Kranke, ich war die Vergangenheit, sagte er. Daß er einmal ohne seine Frau und tatsächlich allein zu leben habe, sei ihm nie zu Bewußtsein gekommen, das war kein Gedanke für mich, so er. Und wenn sie schon vor mir stirbt, so sterbe ich ihr nach, möglichst rasch, habe er immer gedacht. Jetzt müsse er einerseits mit dem Irrtum, daß sie nach ihm sterbe, genauso fertig werden, wie mit der Tatsache, daß er sich nach ihrem Tod nicht umgebracht habe, ihr also nicht, wie er es vorgehabt habe, nachgestorben sei. Da ich immer gewußt habe, daß sie alles ist für mich, habe ich naturgemäß an ein Weiterexistieren nach ihr nicht denken können, mein lieber Atzbacher, sagte er. Aus dieser menschlichen und tatsächlich menschenunwürdigen Schwäche heraus, aus dieser Feigheit heraus, bin ich ihr nicht nachgestorben, sagte er, habe ich mich nicht umgebracht nach ihrem Tod, bin ich im Gegenteil, wie es mir jetzt scheint (so er gestern!), stark geworden, manchmal kommt mir in letzter Zeit vor, als wäre ich jetzt stärker denn je. Ich hänge jetzt noch mehr an meinem Leben, als vorher, ob Sie es glauben oder nicht, ich bin tatsächlich mit der größten

Unbändigkeit angeklammert an das Leben, so er gestern. Ich will es nicht wahrhaben, aber ich lebe mit einer noch größeren Intensität als vor ihrem Tod. Freilich, ich habe über ein Jahr gebraucht, um überhaupt diesen Gedanken denken zu können, aber jetzt denke ich diesen Gedanken gänzlich unge- niert, so er. Was mich so außerordentlich bedrückt, ist ja doch die Tatsache, daß ein solcher aufnahmefähiger Mensch, wie meine Frau einer gewesen ist, *mit dem ganzen ungeheuerlichen Wissen, das ich ihm vermittelt habe*, gestorben ist, also dieses ungeheuerliche Wissen mit in den Tod genommen hat, das ist das Ungeheuerliche, noch viel ungeheuerlicher ist diese Ungeheuerlich- keit, als die Tatsache, daß sie tot ist, so er. Wir stecken und wir stopfen alles aus uns in einen solchen Menschen hinein und er verläßt uns, stirbt uns weg, für immer, so er. Und *das Unvermittelte* kommt noch dazu, die Tatsache, daß wir den Tod dieses Menschen nicht vorhergesehen haben, nicht einen Mo- ment habe ich den Tod meiner Frau vorausgesehen, so als hätte sie ein ewiges Leben, habe ich sie betrachtet, nie an ihren Tod gedacht, sagte er, so, als lebte sie tatsächlich *mit meinem Wissen in die Unendlichkeit hinein als Unendlich- keit*, so er. Tatsächlich ein überstürzter Tod, sagte er. Wir nehmen einen sol- chen Menschen für die Ewigkeit, das ist der Irrtum. Hätte ich gewußt, daß sie mir wegsterben wird, ich hätte völlig anders gehandelt, so wußte ich nicht, daß sie mir weg- und voraussterben wird und handelte gänzlich unsinnig, so als existierte sie unendlich in die Unendlichkeit hinein, während sie gar nicht für die Unendlichkeit gemacht war, sondern für die Endlichkeit, wie wir alle. Nur wenn wir einen Menschen mit einer so hemmungslosen Liebe lieben, wie ich meine Frau geliebt habe, glauben wir tatsächlich, er lebt ewig und in die Unendlichkeit hinein. Noch nie hat er, auf der Sitzbank im Bordone-Saal sitzend, den Hut aufgehabt, und genauso wie mich die Tatsache, daß er mich für heute ins Museum bestellt hat, beunruhigte, weil diese Tatsache tatsäch- lich die ungewöhnlichste ist, wie ich dachte, die ich mir denken kann, ist die Tatsache, daß er auf der Sitzbank im Bordone-Saal seinen Hut auf dem Kopf aufbehalten hat, die ungewöhnlichste, ganz abgesehen von einer Reihe ander- er ungewöhnlicher Tatsachen in diesem Zusammenhang. Irrsigler war in den Bordone-Saal eingetreten und hatte, zu ihm hingehend, Reger etwas ins Ohr geflüstert, um gleich darauf wieder aus dem Bordone-Saal hinauszugehen. Die Mitteilung Irrsiglers hatte aber auf Reger, wenigstens von außen betrach- tet, keinerlei Wirkung, Reger war nach der Mitteilung Irrsiglers genauso auf der Sitzbank sitzen geblieben, wie vor der Mitteilung Irrsiglers. Es beschäf- tigte mich aber doch, was Irrsigler zu Reger gesagt haben könnte. Ich gab aber den Gedanken, was Irrsigler zu Reger gesagt haben könnte, gleich wieder auf und beobachtete Reger, gleichzeitig hörte ich ihn zu mir sagen: die Leute

gehen ins Kunsthistorische Museum, weil es sich gehört, aus keinem anderen Grund, sie reisen sogar aus Spanien und Portugal nach Wien und gehen ins Kunsthistorische Museum, um zu Hause in Spanien und Portugal sagen zu können, daß sie im Kunsthistorischen Museum in Wien gewesen sind, was doch lächerlich ist, denn das Kunsthistorische Museum ist nicht der Prado und es ist auch nicht das Museum in Lissabon, davon ist das Kunsthistorische Museum weit entfernt. Das Kunsthistorische Museum hat ja nicht einmal einen Goya und es hat nicht einmal einen El Greco. Ich sah Reger und beobachtete ihn und hörte gleichzeitig, was er am Vortag zu mir gesagt hatte. *Das Kunsthistorische Museum hat nicht einmal einen Goya, nicht einmal einen El Greco hat es.* Natürlich kann es auf den El Greco verzichten, denn El Greco ist kein wirklich großer, kein allererster Maler, sagte Reger, aber keinen Goya zu haben, ist für ein Museum wie das Kunsthistorische Museum geradezu tödlich. Keinen Goya, sagte er, das sieht den Habsburgern ähnlich, die ja, wie Sie wissen, keinen Kunstverstand gehabt haben, ein Gehör für Musik ja, aber keinen Kunstverstand. Beethoven haben sie gehört, aber Goya haben sie nicht gesehen. Goya wollten sie nicht haben. Beethoven ließen sie die Narrenfreiheit, denn die Musik war ihnen ungefährlich, aber Goya durfte nicht herein nach Österreich. Nun ja, die Habsburger haben genau den dubiosen katholischen Geschmack, der in diesem Museum zu Hause ist. Das Kunsthistorische Museum ist genau der dubiose habsburgische Kunstgeschmack, der schönggeistige, widerliche. Was reden wir nicht alles mit Leuten, die uns nicht das Geringste angehen, sagte er, weil wir Zuhörer brauchen. Wir brauchen Zuhörer und ein Sprachrohr, sagte er. Lebenslänglich haben wir den Wunsch nach dem idealen Sprachrohr und finden es nicht, denn das ideale Sprachrohr gibt es nicht. Wir haben Irrsigler, sagte er, und sind doch die ganze Zeit auf der Suche nach einem Irrsigler, nach dem idealen Irrsigler.

Kurzbiographie:



Elfriede Jelinek wurde am 20.10.1946 in Mürzzuschlag (Steiermark, Österreich) geboren. Sie wuchs in Wien auf, wo sie zeitweise heute noch lebt und arbeitet. Jelinek kam bereits mit vier Jahren in eine katholische Klosterschule. Da ihre Mutter berufstätig war, besuchte Jelinek diese ganztägig. In dieser Schule waren, dem hohen Schulgeld entsprechend, überwiegend Kinder aus der Oberschicht.

Mütterlicherseits entstammt Jelinek ebenfalls einer großbürgerlichen Familie. Der Vater hingegen war proletarisch-jüdischer Herkunft. Ihr Großvater war Mitbegründer der österreichischen Sozialdemokratie. Jelinek teilte mit der katholischen Mutter ein Wiener Reihenhaus. Dazu Jelinek: "Ich bin also zweigeteilt aufgewachsen, ein Riß ging durch unsere Familie". Die Mutter versuchte mit wenig Erfolg, ihre Tochter von den Arbeiterkindern fernzuhalten. Mit den Arbeiterkindern fühlte Jelinek sich früh enger verbunden als mit den Eliteschülern ihres Gymnasiums.

Nach der Matura studierte sie 1964 neben Musik an der Universität Wien Theaterwissenschaften, Kunstgeschichte und Sprachen. Diese Studien brach sie nach sechs Semestern ab. Sie entschied sich für die Literatur. 1968 verbrachte Elfriede Jelinek in absoluter Isolation, sie verließ für ein Jahr das Elternhaus nicht mehr. Der Vater starb 1969 in einer psychiatrischen Klinik. Nach 1969 engagierte sich Elfriede Jelinek in der Studentenbewegung und in den Literaturdiskussionen um die Zeitschrift *manuskripte*. 1971 machte sie die Orgelabschlussprüfung am Wiener Konservatorium mit "sehr gutem Erfolg". Ihr erstes Hörspiel *wenn die sonne sinkt ist für manche schon büroschluß* wurde 1974 von der Zeitung *Die Presse* zum erfolgreichsten Hörspiel des Jahres erklärt. 1972 hielt sie sich in Berlin auf, 1973 in Rom. Seit 1974 ist sie mit Gottfried Hüngsberg verheiratet. Er gehörte in den sechziger Jahren dem Kreis um den deutschen Regisseur Rainer Werner Fassbinder an. 1974 trat Elfriede Jelinek in die Kommunistische Partei Österreichs ein. In den 70er Jahren entstanden v. a. Hörspiele (u.a. *Die Bienenkönige*, 1976; *Die Ausgesperrten*, 1978) und Übersetzungen (Thomas

Pynchon: *Die Enden der Parabel*, 1976). Das Drehbuch *Die Ausgesperrten* (nach dem gleichnamigen, 1980 erschienen Roman) wurde 1982 verfilmt. Es folgten poetologische Essays und weitere Übersetzungen u. a. Georges Feydeaus: *Herrenjagd*; *Der Gockel*, *Floh im Ohr* und Eugene Labiches: *Affaire Rue de Lourcine*, *Die Dame vom Maxim*. Elfriede Jelinek arbeitete mit der Komponistin Patricia Jünger (*Die Klavierspielerin*, 1988) zusammen. 1990 verfasste sie zusammen mit Werner Schroeter das Filmdrehbuch zu *Malina* nach dem gleichnamigen Roman von Ingeborg Bachmann. 1991 trat Elfriede Jelinek aus der KPÖ gemeinsam mit den beiden Parteivor-sitzenden Susanne Sohn und Walter Silbermayer aus. Jelinek lebt abwechselnd in Wien und München.

Im Oktober 2004 wurde Elfriede Jelinek mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet. Jelinek werde für „den musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartiger sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees enthüllen“, ausgezeichnet, hieß es in der Begründung der Königlich Schwedischen Akademie der Wissenschaften.

Preise:

Lyrik- und Prosapreis der österreichischen Jugendkulturwoche (1969); Lyrikpreis der österreichischen Hochschülerschaft (1969); Österreichisches Staatsstipendium für Literatur (1972); Roswitha-Gedenkmedaille der Stadt Bad Gandersheim (1978); Drehbuchpreis des Innenministeriums der BRD (1979); Würdigungspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst (1983); Heinrich-Böll-Preis der Stadt Köln (1986); Literaturpreis des Landes Steiermark (1987); Würdigungspreis der Stadt Wien für Literatur (1989); Walter-Hasenclever-Preis der Stadt Aachen (1994); Peter-Weiss-Preis der Stadt Bochum (1994); Bremer Literaturpreis (1996); Georg-Büchner-Preis (1998); Theaterpreis Berlin (2002); Heinrich-Heine-Preis, Düsseldorf (2002); Else-Lasker-Schüler-Dramatikpreis, Mainz (2003); Lessing-Preis für Kritik, Wolfenbüttel (2004); Nobelpreis für Literatur der Schwedischen Akademie der Wissenschaft (2004).

Werke: (Auswahl)

wir sind lockvügel baby! (Roman), 1970; *Die Liebhaberinnen* (Roman), 1975; *Die Ausgesperrten* (Roman), 1980; *Die Klavierspielerin* (Roman), 1983; *Clara S.* (Drama), 1984; *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (Prosa), 1985; *Lust* (Roman), 1989; *Wolken. Heim* (Drama), 1990; *Totenauberg* (Drama), 1991; *Die Kinder der Toten* (Roman), 1995; *Ein Sportstück* (Drama), 1998.

Werkbesprechung:

Elfriede Jelinek meint, Schreiben sei eine spontane Kunst, wobei sie die Sprache als musikalisches Material versteht. Tatsächlich zeugen alle Texte Jelineks von einer großen Musikalität. Sie zitiert, collagiert oder parodiert. Sie komponiert immer wieder ein neues Lied, eine Fuge oder eine ganze Oper mit vielen Kontrapunkten und Missklängen. Jelinek experimentiert häufig mit bereits vorhandenen Texten. Sie nimmt zum Beispiel die Trivialsprache aus Heftchenromanen, entkleidet sie ihrer Unschuld und stellt den latenten Gehalt an Gewalt heraus. So entstand 1970 ihr erster Roman *wir sind lockvögel baby!*. Sie verwendet Elemente der Subkultur, Figuren aus Comic- und Werbetexten, Handlungsmuster des Trivialromans und des Horrorfilms. All dies verbindet sie zu einer Szenenfolge. Diese Szenenfolgen haben oft persiflierenden Charakter und stehen der Popart sehr nahe. Hierzu gehört auch ihr 1972 erschienener Roman *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*. Für diesen Roman erstellte sie eine Collage aus Werbeslogans, anhand derer eine Scheinwelt erzeugt wird, worin Jugendliche leben. Jelinek entlarvt so die Verlogenheit der Massenmedien, die nur scheinbare Identifikationsmöglichkeiten anbieten. Sie zeigt die Klassenunterschiede auf. Es gibt keine Individualität, sondern nur Prototypen und Klischees.

Jelinek provoziert häufig durch Kleinschreibung, Austriazismen, Vulgärsprache und Obszönitäten oder bewusste inhaltliche Brechungen. So schreibt sie in ihrem Roman *Die Liebhaberinnen* von 1975 ironisch: "Für ihr geld können sie hier nicht auch noch naturschilderungen erwarten". Bei den *Liebhaberinnen* handelt es sich um eine "Anti-Love-Story". Die Protagonistinnen, zwei Akkordarbeiterinnen, versuchen, sich durch Unterwerfung und "Muss-Ehen" gesellschaftlich zu verbessern. Die Liebe wird als Waffe im Kampf um soziale Besserstellung eingesetzt. Die Chancenlosigkeit der Frau in einer männlich dominierten Welt wird offenkundig.

Häufig sind ihre Bücher autobiographisch gefärbt, am deutlichsten im Roman *Die Klavierspielerin* (1983): zum Beispiel ihre Kenntnisse der Musik, die Zitate aus der Musikliteratur und die schwierige Mutter-Tochter-Beziehung. *Die Klavierspielerin* leistet mit Rücksicht auf ihre Mutter, mit der sie zusammenlebt, Triebverzicht. Jelinek thematisiert die Macht und Demütigung in der bürgerlichen Gesellschaft und analysiert festgefahrene Strukturen in einer kapitalistisch geprägten Welt. Mit diesem Roman erzielte Jelinek internationale Anerkennung. Der Roman wurde von Michael Haneke verfilmt.

1989 erschien ihr wohl provokativster und meistdiskutierter Roman *Lust*. Jelinek macht den Leser zum Voyeur eines obszönen Ehepaares. Die Spiele dieses Paares sind alles andere als lustvoll. Der Fabrikdirektor Hermann missbraucht seine eheliche Macht über seine Frau Gerti. Die Ehefrau muss Hermanns nie versiegende Potenz zu allen Zeiten und in allen Lebenslagen über sich ergehen lassen. Hermann tobte sich früher bei Prostituierten aus. Er besinnt sich aus Angst vor Aids nun auf seine legitime Ehefrau. Hier wird die Erniedrigung der Frau stark überzeichnet. Es ist schwierig, diesen Roman mit realistischen Maßstäben zu messen. Jelinek sagte dazu, dass ihre bewusste Überzeichnung männlicher Sexualität und Brutalität eine "exemplarische Analyse von gesellschaftlichen Sachverhalten" aufzeigen solle. Sie ist davon überzeugt, dass der Faschismus 1945 nicht verschwunden sei, sondern sich in die Familien zurückgezogen habe und sich dort im Herrschaftsverhältnis des Mannes über die Frau manifestiere. Wie in all ihren Werken, wird die Frau auch hier auf ihre sexuelle Funktion reduziert. Die Frauen sind bei Jelinek die Unterdrückten in der Klassengesellschaft. Männer bestimmen ihr Leben. Männer spielen die dominierende Rolle und machen sie zum Objekt. Doch auch die Frauen werden kritisch gezeichnet. Sie spielen das Spiel der Unterdrückung oft lustvoll mit und ziehen das beengte Hausfrauendasein an der Seite von Alkoholikern, Vergewaltigern oder Faschisten einem emanzipierten Leben vor.

Jelinek nimmt oft aktuelle politische Probleme in ihre Texte auf und ist sich dabei wohl bewusst, keine großen Lesermassen, sondern lediglich eine intellektuelle Minderheit zu erreichen. In einem ihrer Prosa-Stücke, in *Totenauberg* (1991), reflektiert sie auf die Völkerwanderung aus dem Osten und benutzt dafür die Metapher des Tourismus, anspielend auf Todenauberg im Schwarzwald. Der Philosoph Martin Heidegger besaß dort eine Hütte, in der er sich mit seiner jungen Geliebten Hannah Arendt traf. Dort besprach er mit ihr seine philosophischen Abhandlungen. Elfriede Jelinek lässt die beiden in einer schwer verständlichen, artifiziellen Sprache miteinander diskutieren. Touristen machen sich heute diesen Ort zur zweiten Heimat, dabei zerstören sie ihn in Wirklichkeit. *Totenauberg* wurde im September 1992 im Akademie-theater in Wien uraufgeführt und vom Publikum mit großem Premierenjubiläum angenommen. Jelineks Stücke werden heute auf allen namhaften Bühnen gespielt.

Leseprobe:

Totenauberg (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 1991, S. 9-13)

IMGRÜNEN

Der alte Mann sitzt in einem rustikal anmutenden Schianzug in der Halle eines Luxushotels. Er ist in ein Gestell (eigentlich eine Art Körper-Moulage) geschnallt, das im Groben die Umrisse seines Körpers, nur viel größer, nachzeichnet. Er ist sozusagen doppelt vorhanden durch das Gestell. Im Hintergrund eine Filmleinwand. Darauf schneeige Gipfel, eine Alm oder ähnliches. Auf Dem Bankerl vor der Almhütte eine Frau in städtischer Reisekleidung, den Koffer neben sich, im Aufbruch begriffen.

Die Frau:

(sie spricht von der Leinwand herab zu dem alten Mann. Irgendwann, während des folgenden Monologs, tritt sie dann sozusagen aus der Leinwand heraus, bzw. hinter ihr hervor und spricht den Text teilweise mit, teilweise hört sie ihrem Double auf der Leinwand beim Sprechen zu)

Jetzt dasitzen. Beinahe untergebracht im Spiegel. Aber was Sie Ihrer Mama waren, sind Sie jetzt nicht mehr. Und Ihr Vater erst ... mit nassem Finger fährt er über die Blößen des Waldes. Die Sonne fällt durch die Löcher im Gezweig, aber Ihre Glut ... Unschädlich ist sie geworden. Nachdem Sie einst ein Liebender waren, werfen die Frauen jetzt ihre Stöcke um andre stachlige Früchtchen in die Baumkronen. Es fällt ihnen nichts mehr in den Schoß. Die Bänder dienen den Frauen zum Stricken, Nadeln wohnen in ihren Händen. Sie jedoch, Sie sind ausgestoßen aus diesem Wohnen, das ein Ausruhen ist. Die Jugend, deren Körper vor Mode leuchtet, umsteht die Gebäude. Musik fährt ins Herz. Lustbetont. Lustbetoniert. Und Sie beschweren sich, weil über Sie gelacht wird! Studenten wurden tüchtig unter der Peitsche des arbeitslosen Gerber-Gesellen, der ihnen mit Bimsstein die weißen Turnleibchen schor, dann die eigenen Felle gerbte. Überall das schöne Blut! Was für ein Aufwand, aus dem Unheimlichen wieder Heimat herauszukratzen! Fangen wir mit dem Unscheinbaren, dem Kleinen an: verlangt es nicht nach kleineren Wörtern als Sie überhaupt besitzen? Sie sind auch so ein Bilderl, eine Abbildung! Passen nicht ins fesche, aber falsche Kleid dieser falschen Landschaft. Musik, die sich uns gegenüber schlecht benimmt. Aber ihre Lautstärke ist nur

eine ihrer schlechten Eigenschaften. Hören Sie ein Lied, während Sie, scheinbar unscheinbar, vor Ihrer Hütte sitzen und sich insgesamt erfassen lassen von den Suchenden! Ein einziges Wort wollen die hören, und was bekommen sie! Die ganze Welt und wie man in einem modernen Fortbewegungsmittel erscheint, um sich wo hinzutragen.

Und immer am selben Ort anzukommen, wo man behagen wird und behaust ist: die Heimat! Langsam durchfahren Sie Rückwege, die schon welche waren, bevor Sie noch Ihren Schlitten an der Kette Ihres Körpers hinaufgezogen hatten. Zu lang haben Sie sich dem Holzweg des modernen Daseins aufgezwungen! An Ihnen ist ja gespart worden! Aber Haut ist inzwischen genug da, fast zuviel des Guten, wie ich sehe. Kräuselt sich an den Rändern. Spielt schon um Ihr Gesicht. Der Einsatz ist hoch. Lassen Sie sich fortreißen an das Verlorene! Junge Menschen im Schauer der Uniform, denen an den Beinen noch die Turnhose des Kindes klebte. Auf einmal sie folgsam geworden, Folgschaft der Zukunft. Sie waren, und sie würden gewesen sein. Die Natur bezog sie endgültig ein. Sümpfe, aus denen sie ihre Hände nach fremden Landschaften reckten, aber die gehörten immer schon wem! So wurden sie in ihr Wesen hinein versetzt, das ist Erziehung. Und Ihnen verdanken sie's. Daß sie jeden Tag rufen durften nach dem, der ihrem Dasein einen Schrecken einzujagen vermochte.

Schauen Sie, wie die Heutigen ihre Erholungsschlachten austragen! Und da wagen Sie zu sagen, die Natur ruhe sich aus, schamlos hingestreckt vor uns, die wir besser: ausgezogen. Zu ihr! Die Technik läßt sie ja nicht! Sie reißt den Bach aus seinem Bett und Fluß der Geschichte wieder in seinen Lauf, aus dem er stets aufs Neue hervorschießt. Wir sind das Ziel, der Mittelpunkt der Schutz-Scheibe. Doch wir ahnen die Ferne. Uns gehört sie ja längst. Wir sind doch ins unzureichende Grund-Buch eingetragen!

Jeder erleidet sein eigenes Maß. Aber schauen Sie: Auch mein Gesicht ist für den Genuß nicht mehr geeignet! Bitte erinnern, was für ein verführerischer Entwurf Sie waren: Der Mensch, in die Stille gestellt. Und ist er Grund seines Seins, ist er schon Gott, in zehn Lektionen. Ich sehe schon, gleich werden Sie sich dem Publikum zueignen, das schon seine Karten kauft und mit den Fingernägeln am Marmor des Foyers kratzt. Die haben Eintritt bezahlt und wollen Furcht lernen, wenn sie, Höhepunkte des Seins, über die Straßen des Landes rasen, verkehrt gegen die Einbahnen. Ich meine, sie machen feig vor den Einbahnen kehrt. Auf's Hochmoor! Sich ins Hüttenbuch einschreiben, Hochmoorsoldaten ohne Spaten, dafür mit Wanderstöcken, die grinsenden Totenköpfe auf die Kniebundhosen gesenkt. Speck fällt aus dem

Maul, Sonne in die Augen. Der Wald! Denken ist Gebrauchtwagen-Handeln!
Bittermen: die vielen Marken, die es gibt in einer Epoche. Allein schon vor den
Toyotas und Hondas und ihren Spielarten verhalten Sie sich wie der Schöpfer
vor der Erschaffung der Welt!

Schauen Sie jetzt auf die Passanten, die hereinströmen, um Sie zu hören!
Schauen Sie doch! Jeder zweite schmeißt Ihren Anblick weg! Und er traut
auch seinen Ohren nicht mehr. Es genügt nicht, in dem aufzugehen, was man
ist! Essen, ja, das war schon immer ein Vergnügen reichend für das große wie
das kleine Geschäft, wo Sie dann warten, daß Ihnen die Hand mit dem Wechsel-
geld gereicht wird. Wenn Sie schon die Welt nicht machen können, Sie sie
wenigstens zerstören, was? Aber das einzige, was Ihnen widerfahren ist: die
Eltern. Der heilige Großvater in der Krippe von Hölderlins Stall. Der Schwarz-
wald! Der helle Schein. Das Gebirge, das Sie wie hervortretendes Geäder
durchziehen, gehüllt in Ihr Alter ... wie schön! Fallen wie Gras, Händeringen
wie Zweige. Ja, die Vorderen: Von ihnen ist wenigstens sicher, daß sie waren.
Sind Ihnen endgültig vorausgegangen, rüber zur Brücke, sehn Sie, dort vorn,
beim Gipfelkreuz! Ihre Butterbrotpapiere rascheln ihnen in den Händen. Jetzt
bleiben sie stehen, sehen Sie! ... Unterhalten sich, aber sie warten nicht auf
Sie! Was für ein Schmerz! Der Vater springt jetzt von seinem Platz auf.

Ausgesät waren sie, um zu wohnen. Der Tod hat sie aus dem Zusammen-
hang gerissen. Aus! Plötzlich sind Sie nicht mehr ihresgleichen. Das Band ist
zerschnitten. Der Tod Ihrer Eltern macht aus Ihnen einen anderen. Ja, Sie
sind es selbst! Dieser Schreck, daß die himmlische Aussicht schläft! Das
Gebirge dient Ihnen als Steigbügelhalter. Was da ist, dient ja überhaupt dazu,
sich davon abzuheben. Ihr Denken erlahmt in Ihnen. Ein Banker! zum Hin-
setzen wär immer öfter fein, was? Damit die Menge an Ihnen vorübergehen
kann, der Mensch aber ist allein. Unruhig scharrt seine giftige Art im Boden.
Keiner will sein wie der andre, und auch Sie vertreten nur sich selbst.

PETER TURRINI (1944) **

Kurzbiographie und Werkbesprechung:



Peter Turrini wurde am 26. September 1944 in Sankt Margarethen im Lawanthal (Kärnten) geboren. Seine Mutter war gebürtige Steirerin, sein Vater war Italiener. Nach der Hauptschule in Klagenfurt besuchte Turrini ab 1958 die Handelsakademie, die er 1963 mit der Reifeprüfung abschloss.

In einem Interview, das Eva Geelen für das unabhängige Kulturmagazin *Harlekijn* mit Turrini führte, erklärte er, dass seine Kindheitserlebnisse ausschlaggebend für sein Schreiben gewesen seien:

Vieles war für mich aber trauriger als für die anderen Kinder, mit denen ich aufgewachsen bin. Mit einem italienischen Vater in einem Kärntner Ort – da ist man als Kind ein Außenseiter. Wir waren eben keine normale Kärntner Familie, also hat es für mich von Anfang an eine Kontaktgrenze gegeben. Diese Kinder-Ausnahmesituation bin ich nie ganz losgeworden. Ich habe mir dann später eine literarische Gegenwelt dafür geschaffen. Man kann die Literatur dazu benutzen, sich zur unerträglichen Realität eine literarische Gegenwelt aufzubauen, die so stark ist, daß man die Wirklichkeit verkraftet. Ich verstehe darunter ein Reich der Freiheit und Gerechtigkeit. Das habe ich immer wieder gesucht und auch dringend gebraucht, zum Beispiel damals, als ich neben meiner harten Arbeit am Hochofen bei der VOEST Linz in der Freizeit geschrieben habe. (TURINI 1983:332)

Bis 1971 übte er an wechselnden Orten verschiedene Tätigkeiten aus: Stahlarbeiter, Magazineur, Lagerarbeiter, Vertreter, Werbetexter usw. Nach seiner einjährigen "Flucht" auf die griechische Insel Rhodos versuchte er sich im Hotelgewerbe als Barmann und Hotelmanager in Italien und in der BRD.

Sein erstes Stück *Rozznjogd* hat er im Jahre 1967 in Dialektsprache geschrieben. Dieses Stück zeigt das Lebensgefühl seiner Generation. Ein junges Paar, das sich auf einem Schuttablageplatz trifft, entledigt sich der "Wegwerfartikel", die es am Leib trägt, um ganz nackt zu einer unverfälschten Beziehung finden zu können. Das Paar wird von zwei Rattenjägern erschossen. Das Stück wird von Turrini selbst als "verzweifelter Selbst-

reinigungsprozess" interpretiert. So versteht er es als Allegorie: die Welt als Müllhalde, der Mensch ein "wandelnder Mistkübel". Im Jahre 1972 schrieb er das Stück *Sauschlachten*. Es handelt von einem Bauernsohn namens Valentin, der von der Familie im Beisein der Dorfborgigkeit wie eine Sau geschlachtet und anschließend verspeist wird.

In Turrinis Stücken geht es immer wieder um die Doppelmoral der Aufbaugesellschaft der 60er und 70er Jahre, um die "Scheinheiligkeit" in der katholisch geprägten ländlichen Welt, um den Verlust individueller Freiheit und Kreativität. In den 70er Jahren lösten diese Stücke noch so manchen Skandal aus. Dem Autor wurde vorgeworfen, seine Stücke seien "pornographisch" und "blasphemisch". Heute zählt er zu den anerkanntesten und am meist gefeierten österreichischen Theaterautoren.

Seit 1974 arbeitete er schwerpunktmäßig für das Fernsehen. Dieser Entschluß war maßgeblich sozial- und kulturpolitisch bedingt. Mit W. Pevny verfasste er die Fernsehserie "Alpensaga". Diese gemeinsame Serie war wohl das wichtigste Resultat seiner Fernseharbeit. Es folgten weitere Arbeiten für das Fernsehen (*Der Bauer und der Millionär*, 1975; *Josef und Maria*, 1980) sowie ein Kinofilm (*Jugend*, 1983). Neben weiteren eigenen Theaterstücken (*Kindsmord*, *Der tollste Tag*, *Die Minderleister*, *Die Bürger*), tat sich Turrini durch seine Nachdichtungen des venezianischen *Commedia Dell'Arte*-Autors Corlo Goldoni hervor (*Campielo* nach Goldonis *Il Campiello*, *Die Wirtin* nach Goldonis *La Locandiera*).

Peter Turrini lebt als freiberuflicher Schriftsteller in Wien.

Preise:

1971 Förderungsbeitrag des Wiener Kunstfonds der Zentralsparkasse Wien für Literatur; 1972 Förderungspreis des Landes Kärnten für Literatur; 1976 Förderungspreis der Stadt Wien für Literatur; 1979 Fernsehpreis der Österreichischen Volksbildung (gemeinsam mit Dieter Berner und Wilhelm, Pevny); 1981 Gerhard-Hauptmann-Preis der Freien Volksbühne Berlin; 1988 Buchprämie des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst; 1990 Preis des "Festival International du Theatre Maubeuge".

Werke:

Bücher

Erlebnisse in der Mundhöhle. Roman. Reinbek. Rowohlt Taschenbuch. Verlag, 1972; *Der tollste Tag. Frei nach Beaumarchais*. Wollerau, Wien, München. Georg Lentz, 1973; *Rozznjogd*. Stück. Wollerau, Wien, München. Georg Lentz, 1973; *Sauschlachten*. Stück. Wollerau, Wien und München. Georg Lentz,

1974; *Der Dorfschullehrer*. (Mit Wilhelm Pevny). Wien, München/Eisenstadt. Sessler/Editon Roetzer, 1975; *Die Alpensaga*. Drei Bände. (Mit Wilhelm Pevny). Salzburg, Wien. Residenz, 1980; *Ein paar Schritte zurück*. Gedichte. München. Verlag Autoren Edition, 1980; *Es ist ein gutes Land. Texte zu Anlässen*. Hrsg. Christa Binder. Wien, München, Zürich. Europaverlag, 1986. *Die Minderleister*. Drama. Frankfurt am Main. Luchterhand Literaturverlag, 1989.

Leseprobe:

Die Minderleister (Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag, 1989, S. 7-11)

Erste Szene

Die leere Bühne. William Shakespeare tritt auf. Er ist ein alter Mann im Anzug und sieht ziemlich verwahrlost aus. Er ist angeheitert, wie immer. Er trinkt eine Flasche Bier aus und zerschlägt die leere Flasche auf seinem Kopf. Er lacht.

SHAKESPEARE Mir geht es glänzend
wie geht es Ihnen?

Mein Name ist William Shakespeare.

Kellnerin, noch ein Bier!

KELLNERIN *von draußen*

Jawohl, Herr Shakespeare.

SHAKESPEARE Mir ist im Jahre 44

Europa auf den Kopf gefallen.

Ein Stahlwerk war die ganze Welt.

Europa eine Eisenmulde.

Und während ringsum alles starb

versuchten sich die Ärzte

an meinem Trümmerkopf.

Mir war Europa auf den Kopf gefallen.

Ich war ein Fall.

Kellnerin, das Bier!

KELLNERIN *von draußen*

Jawohl, Herr Shakespeare!

SHAKESPEARE Sie fischten

die Schädeltrümmer

aus meinem Gehirn.

Die Eierschalen

aus meinem Eidotter.
Vernähten diese Ganglie
mit jener.
Jene
mit dieser.
Nicht ohne dabei
über meinem eingeschlagenen Ei
einen akademischen Streit abzuführen.
Sie bedeckten ihr stümperhaftes Werk
- mein Kopf -
mit einer eingepaßten Silberplatte.
Und wünschten mir
für die weitere Zukunft
alles Gute.
Kellnerin, Bier!
KELLNERIN *von draußen*

Das Bier

Herr Shakespeare
ist schon unterwegs!
SHAKESPEARE Als ich wieder reden konnte
- natürlich nur Dummheiten -
gaben sie mir den Posten
eines Werkbibliothekars.
Ich besuchte Stratford upon Avon.
Weimar ließ ich links liegen.
Meuterte auf der Bounty.
Mischte mich unter die sieben Zwerge.
Und beobachtete den Wiederaufbau
der heimischen Strahlindustrie.
*Die Kellnerin tritt auf. Sie hält eine Flasche Bier in der einen Hand, Be-
sen und Schaufel in der anderen.*
KELLNERIN Ihr Bier
Herr Shakespeare!
SHAKESPEARE Es zahlt
der Säckelwart der himmlischen Heerscharen.
Oder
der Dominikanerpater Christoph Schönborn, OP.
Oder
das Fräulein Evelyn von der Caritas.

Oder
der Sozialfonds der Gewerkschaft.
KELLNERIN Schon gut
Herr Shakespeare.

Schlagen Sie sich die Flasche
gleich über den Kopf
oder soll ich mit Aufkehren
der Scherben
noch warten?

*Shakespeare macht einen Zug aus der Flasche. Die Kellnerin kehrt die
Scherben auf.*

SHAKESPEARE Sie ist ein Kind der Berge.
Taub geworden
in den Kantinen
der Industrie.

Er macht einen langen Zug aus der Flasche.

SHAKESPEARE Der große Brand war vorbei.
Die Welt hatte keinen
tröstlichen Schatten mehr.
Der Rauch von vergasten Seelen
brannte in den Augen der Schuldigen.

Aber sie
blickten tatendurstig
in die Zukunft.
Sie entzündeten neue Öfen.
Stahl. Stahl. Stahl.
Als wäre nicht genug davon
auf die Erde
und unter die Menschen gefallen.

Sie heizten die Öfen
mit den Trümmern des Krieges.
Patronen.
Granaten.

Verborgene Geländer.
Ein neuer Brand
verdaute den alten.

Im Jahre 47 fraß der neue Krieg
der Wiederaufbaukrieg
sein erstes Fleisch.

Ein Ofen explodierte.
Das glühende Eisen
brannte sich von oben
durch die Leiber der Menschen.
Mir wird so heiß im Kopf.
Kellnerin, noch ein Bier!
KELLNERIN Da ist noch Bier
in ihrem Bier
Herr Shakespeare!

*Shakespeare schlägt die Flasche über den Kopf. Das Bier rinnt ihm über
das Gesicht.*

SHAKESPEARE Die Tropfen des Bieres
das sind Tränen
der Hinterbliebenen.
Kellnerin
wo bleibt das Bier?

KELLNERIN Für einen Dichter
sind Sie ganz schön sekkant
Herr Shakespeare!

SHAKESPEARE Schönes Fräulein
darf ichs wagen
ihr meinen Arm anzutragen?

Und sie muß sagen:
Bin weder Fräulein
noch bin ich schön.
Kann gut allein
ins Gasthaus gehen.

Die Kellnerin geht kopfschüttelnd ab.

SHAKESPEARE Aus einem Ofen wuchsen viele.
Den Toten folgten Neue.
Sie kamen von den Feldern
der umliegenden Täler.
Von den Höfen der Eltern.
Versehen mit selbstgemachtem Speck
und guten Ratschlägen.
Die Glocken ihrer Kirchen
wurden Werks sirenen.
Ihr Kirchhof
der Platz vor den Hallen.

Ihre Sakramente
verteilte fortan
die Gewerkschaft.
Kellnerin, mein Bier!
KELLNERIN *von draußen*

Ihr Bier
Herr Shakespeare
ist schon unterwegs!
SHAKESPEARE Die Jahreszeiten verschwanden.

Sonne und Mond
versanken im Rhythmus
der Werkssichten.

Der Geruch des Heus verflog
und mit ihm alle Vögel.

Nur stumm und laut
nur hell und dunkel
ist die Welt geworden.

Ich muß austreten!

Shakespeare dreht sich um und pinkelt. Die Kellnerin tritt auf. Sie hat eine Flasche Bier in der Hand.

KELLNERIN Was machen Sie da
Herr Shakespeare?

SHAKESPEARE Ich beklage
den Verlust von Natur.

Das Ausbleiben des Sonnenaufgangs.

Das Vertreiben der Vögel.

Den verschwundenen Weg
am Rande des Ackers.

Das verlorene Land
unter den Füßen der Menschen.

KELLNERIN Gott sei Dank ist es verloren

Herr Shakespeare.

Wo ich zu Hause war
waren die Mauern feucht.

Die Arbeit schwer.

Das Essen schlecht
und der Vater gierig
auf die eigene Tochter.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sekundärliteratur:

Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Autoren Lexikon. deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. 1993.

Grimm, Gunter E. und Max, Frank Rainer (Hrsg.): *Deutsche Dichter: Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag GmbH & Co. 1993.

Fischer, Ernst (Hrsg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon. Hauptwerke der österreichischen Literatur*. München: Kindler Verlag. 1997.

Frenzel, A. und Elisabeth: *Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte*. 23. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. 1986.

Lutz, Bernd (Hrsg.): *Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Verlag J.B.Metzler Stuttgart/Weimar. 1994.

Kaukoreit, V. und Pfoser, K. (Hrsg.): *Die österreichische Literatur seit 1945. Eine Annäherung in Bildern*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag GmbH & Co. 2000.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag. 1995.

II. Primärliteratur:

Aichinger, Ilse: *Diologe Erzählungen Gedichte*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1986.

Artmann, Hans Carl: *"persische quetrainen: ein Kleiner diwan" In: h. c. artmann: ein lilienweißer Brief ans lincolnshire: gedichte ans 21 jahren*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1978.

Bachmann; Ingeborg: *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1971.

Bernhard, Thomas: *Alte Meister*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1985.

Broch, Hermann: *Der Tod des Vergil*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1976.

Cannetti, Elias: *Die Fackel im Ohr*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1982.

Doderer, Heimito v.: *Die Strudlhofstiege*. München: Biederstein Verlag. 1985.

Handke, Peter: *Nachmittag eines Schriftstellers*. Salzburg und Wien: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. 1987.

Innerhofer, Franz: *Der Emporkömmling*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag. 1982.

Innerhofer, Franz: *Schöne Tage*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 2000.

Jandl, Ernst: *Das öffnen und schließen des Mundes*. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Frankfurt am Main: Luchterhand und Naturgedichte. [o. O.]: Edition S. 1987.

Jandl, Ernst: *für alle*. Frankfurt am Main: Sammlung Luchterhand. 1984.

Jandl, Ernst: *Laut und Luise*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1996.

Jelinek, Elfriede: *Totenauberg*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH. 1991.

Jonke, Gert: *Der Ferne Klang*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag. 2002.

Jonke, Gert: *Der Kopf des Georg Friedrich Händel*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag. 1988.

Fried, Erich: *Zur Zeit und zur Unzeit. Gedichte*. Köln: Bund-Verlag GmbH. 1981.

Frischmuth, Barbara: *Die Ferienfamilie*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1981.

Mayröcker, Friederike: *Die Abschiede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1990.

Turrini, Peter: *Die Minderleister*. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag. 1989.

Turrini, Peter: *Turrini Lesebuch zwei. Stücke, Film, Gedichte, Reaktionen etc.* Wien: Europa Verlag GmbH. 1983.

ÜBER DIE AUTOREN:

Lutfulla Holiyarov



Geboren am 16. Januar 1972 in Pastdargom tumani (Samarkand, Usbekistan).

Studium an der Fakultät für deutsche Philologie der Usbekischen Staatlichen Weltsprachenuniversität in Taschkent (Deutsch und Russisch).

Promotion zum Thema *Derivation des einfachen Satzes in der deutschen Gegenwartssprache (an Materialien des Idiolektivs J.W.Goethe)*.

Stipendiat des ÖAD (01.10.2001-30.06.2002).

Forschungsgebiet: Deutsche Gegenwartssprache:

Syntax; Grammatiktheorie; grammatische Kategorien; Grammatik der deutschen Gegenwartssprache; Vergleichende Sprachwissenschaft.

Lebt in der Stadt Taschkent.

E-Mail: lutfullakholiyarov@yahoo.de

Gerlinde Schwarz



Geboren am 2. August 1970 in Zell am See (Salzburg, Österreich).

Studium an der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck (Russistik mit den Nebenfächern: Geschichte, Kunstgeschichte, DaF). Diplomarbeit (Magisterarbeit) zum Thema *Text- und Textbezüge in der Prosa Valerija Narbikovas*.

Lebt in Innsbruck.

E-Mail: csac9276@uibk.ac.at

Bagdagul Babajanova



Geboren am 26. Januar 1965 in der Stadt Kungrad (Karakalpakistan).

Studium an der Fakultät für deutsche Philologie der Usbekischen Staatlichen Weltsprachenuniversität in Taschkent.

Stipendiatin des OAD (01.11.1997-30.09.1998).

Lebt in der Stadt Taschkent.

Forschungsgebiet: Deutsche Gegenwartssprache: Vergleichende Sprachwissenschaft; Methodik; Landeskunde; DaF.

E-Mail: bbagdagul@yahoo.de

Markus Hofer



Geboren am 14. April 1972 in Hall in Tirol (Österreich).

Seit 1995 freischaffender Künstler.

Lebt und arbeitet in Innsbruck.

E-Mail: exzerptionszettel@yahoo.com

Холияров Лутфулла
Шварц Герлинде
Бабажанова Багдагул,
Хофер Маркус

Einblicke in die österreichische Literatur nach 1945.

(ўқув қўлланма)

Муҳаррир Ф. Нурматова
Техник муҳаррир Н. Тожибоева

Босишга рухсат этилди 10.12.2004 й. Бичими 60x84 1/32.
Офсет босма. Шартли т. 9.00. Нашр т. 9.30.
Адади 1000 нусха. Буюртма №127.

“Vospoligraf” босмахонасида босилди.
Тошкент, акад. С. Азимов кўч., 72а.

