

In Vergessenheit geraten in der österreichischen
Literatur des 20. Jahrhunderts im europäischen Kontext

Herausgegeben von
Zoltán Szendi und Benedikt Roland

Gesellschaft ungarischer Germanisten
Budapest
2024

In Vergessenheit geraten in der österreichischen Literatur des 20.
Jahrhunderts im europäischen Kontext

Herausgegeben von
Zoltán Szendi und Benedikt Roland

Technische Redaktion: Marianna Feketéné Balogh
Informatiker: Zoltán Mayer

ISBN 978-615-02-0347-8

Die Publikation wurde von der Aktion Österreich-Ungarn gefördert.

Herausgegeben von der Gesellschaft ungarischer Germanisten
1088 Budapest, Rákóczi út 5.

Alle Rechte vorbehalten.
Kein Teil darf ohne Zustimmung reproduziert oder
unter Verwendung elektronischer Systeme verbreitet werden.
© Redaktion und die einzelnen Verfasser

Budapest 2024

<http://jug.hu>

Inhalt

Vorwort.....	4
Gernot Waldner (Wien): Der Gedanke, große Männer zu vergessen. Robert Musils publizistisches Denkmal für Ernst Mach	9
Christoph Fackelmann (Wien): Die „anonyme Generation“ österreichischer Lyriker zwischen 1930 und 1960. Peripherien der Moderne und kulturelles Gedächtnis....	17
Benedikt Roland (Pécs): Die Bibliothek als Aufbewahrungsort vergessener Texte, am Beispiel der Österreich-Bibliothek Pécs	50
Andrea Horváth (Debrecen): Orient-Bilder in Barbara Frischmuths „Vergiss Ägypten“	62
Magdolna Orosz (Budapest): Vergessen und wiederentdeckt. Andreas Latzko als Autor zwischen Sprachen und Kulturen	72
Tünde Paksy (Miskolc): „Lene Levi lief“. Bemerkungen zu einer literarischen Figur Alfred Lichtensteins	90
Zsuzsa Bognár (Pécs): Felix Salten als Kritiker der Wiener Moderne	100
Anikó Zsigmond (Veszprém): Brüchigkeit von Fassaden der Bürgerlichkeit in der Kurzprosa Marlen Haushofers	107
Marianna Bazsóne Sőrés (Miskolc): Im Schatten des Schriftstellers. Die vergessene Veza Canetti	119
Erika Hammer (Pécs): Übersehen und überlesen. Unsichtbarkeit und Sichtbar- Machen im Œuvre der Schweizer Autorin Adelheid Duvanel	129
Endre Hárs (Szeged): Ein Posthumanist avant la lettre. Über die fantastischen Schriften von Heinz Riedler.....	141
Autoren	154

Vorwort

Vergessene Literatur im Spiegel des kulturellen Gedächtnisses

Kunst und Literatur bedeuten und bedeuteten immer bewussten oder unbewussten Widerstand gegenüber der Vergänglichkeit. Eine unentbehrliche, jedoch unerfüllbare Hoffnung auf das (ewige) Weiterleben des Geistes. Unerlässlich ist dabei die hartnäckige Gewissheit, dass das Kunstwerk Werte vermittelt, die uns wichtig sind, wichtig sein könnten oder sollten, auch wenn wir nicht mehr wissen, wer sie in ihrem Schöpfertum vertreten hat. Vilmos Zolnay fasst im Abschlusskapitel seiner umfangreichen Studie *Ursprung der Künste* den langen Weg durch die Geschichte der Darstellungsformen der Künste mit der Formulierung „Rechtsstreit mit der Vergänglichkeit“ zusammen. Er spricht von einem siegreichen Prozess, allerdings mit einem Fragesatz am Ende, so als ob der Prozess auch zu verlieren sei.¹

Wir wissen: In der Fin de siècle-Zeit und dann das ganze 20. Jahrhundert haben sich die traditionellen Wertsysteme der Künste und so auch in der Literatur in einem sich immer mehr beschleunigten Tempo aufgelöst, was in einen Zusammenhang mit Prozessen des Vergessens gebracht werden kann. Parallelen und Kreuzungen, gegenseitige Verknüpfungen, Strömungen und Gegenströmungen sind mit unterschiedlichen Wertakzenten wahrzunehmen, in denen die individuellen und kollektiven Auffassungen und Bestrebungen gleichmäßig erscheinen. Unter den Ursachen und Folgen von Vergessen haben psychologische, sozialpsychologische, kulturelle, kulturpolitische oder sogar unmittelbar politische Aspekte eine wichtige Bedeutung.

Von den unzähligen Beispielmöglichkeiten möchten wir hier nur zwei erwähnen. Josef Weinheber, der schon in der Kindheit ein tragisches Leben hatte, hat sich vor allem durch seine tiefgehende Poesie ausgezeichnet. Während der Nazizeit hatte er direkten Kontakt zu dem Rechtsradikalismus und seine Dichtkunst wurde favorisiert, was die Verblässung seines Ruhms in der Nachkriegszeit weitgehend bestimmt hat. Ihm gegenüber war ein anderer hochbegabter Autodidakt, Fritz Hochwälder, Dramenschreiber jüdischer Herkunft, Opfer des Anschlusses. Er konnte zwar in die Schweiz fliehen, seine Eltern wurden aber in Wien ermordet. Seine Dramen waren besonders in den fünfziger Jahren sehr erfolgreich, Jahrzehnte später aber immer weniger gespielt. Seine tra-

¹ Zolnay, Vilmos (1983): *A művészetek eredete (Pokoljárás)*. Budapest: Magvető, S. 552.

ditionell geformten Stücke wurden durch die Ströme der Moderne und Postmoderne in den Hintergrund gedrängt.

„Österreichs vergessene Literaten“ – so heißt ein vor zehn Jahren erschienenenes Buch von Clemens Ottawa, dessen „Spurensuche“ – so lautet der Untertitel – 60 Autorinnen und Autoren kurz, auf einigen Seiten behandelt.² Dieses Unternehmen ist in seiner Auswahl notwendigerweise fragmentarisch, wessen sich auch der Verfasser bewusst ist: „Der Ausschnitt der hier vorgestellten Autorinnen und Autoren soll ein Impuls dafür sein, sich mit offenen Augen umzublicken und vielleicht einen weiteren, ungehobenen Schatz österreichischer Literatur zu entdecken.“³

Die Tagung und die Publikation ihrer Beiträge hat wohl zum Teil noch bescheidener Zielsetzungen, insofern sie weder zahlenmäßig ausreichende „Beweismittel“ für postulierte Gesetzmäßigkeiten, noch miteinander verknüpfende Zusammenhänge der einzelnen Beiträge liefern kann. Denn schon wegen der hier angedeuteten Vielfalt der Umstände und Bedingungen von Bewahrung oder Verschwinden bzw. Verblässen der Kunstwerke und ihrer Schöpfer ist es unmöglich, exakte und allgemeingültige Ursachen für diese Erscheinungen und Prozesse festzustellen. Jedoch ist es sehr wichtig, ihre Nachforschungen nie aufzugeben, denn nur die Einsichten in die Welt ihrer Vergangenheit ermöglichen uns eine unentbehrliche Horizonterweiterung in unserem Kunstverständnis.

Die Beiträge des Bandes verstehen sich als eine solche Nachforschung nach Vergessenem und Gründen dafür. In dieser Gemeinsamkeit können die Beiträge in zwei Gruppen geteilt werden, die verschiedene Aspekte in den Vordergrund rücken: Sie nähern sich dem Phänomen vergessene Literatur mehr theoretisch, oder sie stellen Beispieltex te in ihr Zentrum.

Stehen einzelne Texte im Zentrum, präsentieren die Beiträge zuerst literarische Texte, die wir in vielen Fällen wahrscheinlich nicht kennen – etwas Neues wird vorgestellt und besprochen, was selbst schon Gewinn ist. Steht der theoretische Zugang im Vordergrund, wird allgemein behandelt, was Vergessen bedeuten könnte; es werden Zugänge und Positionen zu Vergessen vorgestellt. Auch die Texte der zweiten Gruppe sind nicht von Beispielen losgelöst; sie verbinden und erproben die Begriffe an literarischen Texten, stellen somit auch Texte vor. Gemeinsam haben die beiden Gruppen, dass sie mehr oder weniger explizit nach Gründen fragen und sich dafür interessieren, wie es zu Vergessen kommen konnte. Diese Gemeinsamkeit soll anschließend verwendet werden, um die Beiträge vorzustellen.

Auf der theoretischen Seite des Bandes steht Gernot Waldners Beitrag: Er stellt eine Glosse Robert Musils vor, die sich mit Vergessen beschäftigt. Der Text „Denkmale“ (1927) schildert die paradoxe Situation, dass Denkmale gerade nicht für Erinnerung, sondern für Vergessen sorgen. Hintergrund und gleichzeitig Anlass des Texts findet Waldner bei Ernst Mach und dessen Konzept der Ökonomie und Kontinuität des Denkens, wie in der Errichtung eines Mach-Denkmal s 1926 in Wien. Damit wird einerseits

² Ottawa, Clemens (2013): Österreichs vergessene Literaten. Eine Spurensuche. Wien: Verlag Kremayr & Scheriau, S. 7.

³ Ebd. 7.

auf die Denkmalpolitik in der ersten österreichischen Republik eingegangen, andererseits die paradoxe Situation des erinnernden Vergessens von Denkmälern durch Machs Erkenntnistheorie nachvollziehbar gemacht.

Christoph Fackelmann thematisiert mit Jurij Lotman als Referenzpunkt Vergessen allgemein. Vergessen und Erinnern werden nicht als moralische Prozesse, sondern als eine Frage der Relevanz bezeichnet, die sich auch im ordnenden Blick des Historikers zurück wiederholt. Vergessenes ist, was in der Zeit als nicht relevant eingestuft wird und das, was sich als nicht relevant nicht in den Blick des Historikers einordnet. Die Bestimmung des Begriffs wird an der Generation um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert geborener österreichischer Lyriker (Fackelmann geht genauer auf Gedichte von Wilhelm Franke und Wilhelm Szabo ein) erprobt. Den Beispielen folgend wird Lotmans Kategorie der Peripherie in der Bedeutung auf ein räumliches Verständnis übertragen. Neben der geographischen Distanz (zum kulturellen Zentrum) werden die Zwischenposition zwischen Moderne und Tradition und politische Positionierung und Ereignisse (Nationalsozialismus) ausgemacht. Ergebnis ist, dass die besprochenen Dichter in Literaturgeschichten kaum vertreten sind – wie der Beitrag feststellt.

Auf die Frage wie vergessene Texte gefunden werden können, geht Benedikt Roland ein. In seinem Beitrag wird die Bibliothek als Findmethode verstanden, die die Möglichkeit gibt Vergessenes, also solches, das als Unbekanntes auch nicht benannt werden kann, aufzufinden. Am Beispiel der Österreich-Bibliothek in Pécs wird die Methode erprobt und das gefundene Ergebnis (Peter Landerl „Wie alles verloren ging in den Jahren“) vorgestellt. Der gefundene Beispieltext stellt gleichzeitig selbst eine Reflexion auf das Phänomen vergessene Literatur dar.

Andrea Horváth behandelt keinen vergessenen Text oder vergessene Autorin, sondern sie fragt am Beispiel von Barbara Frischmuths „Vergiss Ägypten“ (2008), ob Literatur Methode auf der Suche nach Vergessenem sein kann. Hintergrund ihres Beitrages ist Edward Saids Werk „Orientalismus“. Es formuliert, dass durch die Methoden der Wissenschaft aber auch durch Literatur und Kultur das aus westlicher Perspektive ‚Andere‘ des Orients sich einverleibt und somit kontrollierbar gemacht wird. Das ‚Andere‘ wird zum Objekt und Gemeinplatz und damit manipuliert. Verändert und Angeeignet wird das ‚Andere‘ zum Vergessenen. Die Frage von Horváth ist, wie sich Frischmuths Roman zu diesem Problem verhält, ob er als Suche nach dem Vergessenen im ‚Anderen‘ verstanden werden kann.

Magdolna Orosz zeigt für das Beispiel Andreas Latzko auf, dass Popularität und gespiegelt Vergessen an historische Ereignisse gebunden ist. Der Autor, dessen Werke unmittelbar mit dem Ersten Weltkrieg verbunden sind, gerät mit neuen und aktuelleren Themen in den Hintergrund, wird auch in seinen späteren Werken nicht mehr beachtet. Das Jubiläum (100 Jahre Erster Weltkrieg), das an das Ereignis erinnerte, schuf Latzko erneut eine begrenzte Aufmerksamkeit, in einer Wiederholung der Aktualität.

Gründe fürs Vergessen des von Tünde Paksy besprochenen Dichters Alfred Lichtenstein können einerseits ebenfalls in der Verbindung zum besonderen historischen Ereignis des Ersten Weltkrieges gesehen werden – der bekannteste Teil von Lichtensteins Werk sind Gedichte im Zusammenhang mit dem Krieg. Andererseits starb der Dichter jung 1914 als Soldat, sein Werk blieb damit an den Krieg geknüpft. Gleichzeitig verengt die Rezeption sein Schaffen auf den Krieg, seine Vorkriegsgedichte werden verdrängt. Und genau mit diesem Teil des Werkes beschäftigt sich Paksy.

Zsuzsa Bognárs Beitrag bringt einen Autor in den Band, den man mit dem ersten Blick nicht mit Vergessen in Verbindung bringen würde. Sie schreibt zu Felix Salten. Die Popularität von Teilen seines Werkes führt paradox dazu, dass andere Teile nicht beachtet werden. Neben „Bambi“ verschwindet der Literaturkritiker Salten, mit dem Bognár sich beschäftigt.

Vergleichbares zu Salten macht Anikó Zsigmond für Marlen Haushofer aus, deren Erzählungen auch heute noch im Schatten des mit Verzögerung berühmt gewordenen Romans („Die Wand“) stehen. Der Beitrag findet in ausgewählten Erzählungen inhaltliche Elemente, die im Vergleich zum bürgerlichen Leben als unpassend erscheinen, und als einer breiten Rezeption entgegenstehe Elemente ausgemacht werden.

Geschlecht als Grund für Vergessen wird am Beispiel Veza Canettis nachgezeichnet. Ihr Werk war über viele Jahre kaum zugänglich und verschwand neben dem Werk von Elias Canetti. Auf Veza Canettis Leben als Schriftstellerin, Veröffentlichungs- und Rezeptionsgeschichte (auch im Kontrast zu ihrem Mann) geht Marianna Sörös Bazsóne ein. Dadurch macht sie Vergessen und Finden der Autorin nachvollziehbar und stellt auf diesem Weg wiedergefundene Texte der Autorin vor.

Erika Hammer geht auf die aktuelle Unsichtbarkeit Adelheid Duvanelts am Literaturmarkt ein. Als Gründe des Vergessens, zu dem es spätestens nach dem Tod der Autorin kam, führt sie an: Raum (die abgegrenzte Situation der Schweiz), Form (Kurzprosa als Nebenphänomen am Literaturmarkt) und biographische Gründe (Krankheit und Geschlecht). Die äußeren Gründe spiegeln sich innerhalb Duvanelts Texte wieder, worauf Hammer in ihrer Besprechung ausgewählter Erzählungen eingeht.

Endre Hárs beschäftigt sich mit dem Sciencefiction-Autor Heinz Riedler. Riedler schloss in den 90er Jahren mit seinen Texten an ein kritisches Verständnis von Sciencefiction an, das zu dieser Zeit eine aktuelle und gefragte Strömungen darstellte. Die Erwartungen an das Genre veränderten sich, der Platz Riedlers verschwand. Dieser reagierte, indem er aufhörte zu publizieren. Eine zu einer Zeit bestehende Popularität konnte nicht fortgesetzt werden, keine neuen Texte entstanden, der Autor geriet in Vergessenheit.

Die erste Funktion des Bandes ist eine offensichtliche, dass unbekannte Texte vorgestellt werden. Man könnte natürlich fragen, ob dieses Ausstellen nicht zu dem Ergebnis führt, das Musil anhand der Denkmäler vorführt, also wiederum zu Vergessen. Ein plötzliches Bekanntmachen könnte aber eine Vorstellung so oder so nicht leisten, daran sind vielmehr komplexere und vielschichtigere Prozesse beteiligt. Das ist besonders dann gültig, wenn man Vergessen nicht als individuelles Phänomen begreift, sondern als gesellschaftliches, wie es auch in diesem Band wiederholt vertreten wird.

Wenn es nicht um das Wiedererwecken von vergessenen Texten gehen kann, dann versucht dieser Band zumindest eine Sammlung (anders bezeichnet Auswahl) an Gründen zu geben, wie es zu Vergessen kommen kann; welche Prozesse und Umstände dazu führten. Der Blick wird dafür nur zu oft in die Umgebung der Texte geworfen, der Kontext der Texte beachtet. Als solche Gründe werden in den verschiedenen Beiträgen ausgemacht: Die Verbindung zu bestimmten historischen Ereignissen (Erster Weltkrieg), Geschlecht, geographische Randlagen, Veränderung von thematischen oder inhaltlichen Erwartungen, aber auch die paradoxe Situation, dass gerade in Bekanntheit andere Aspekte des Werkes verschwinden. Aber auch der Zeitpunkt, aus dem in die Vergangenheit zurückgeschaut wird, und seine besonderen Eigenschaften, werden als Grund ausgemacht.

Angesichts dessen, dass es nie möglich sein wird Vergessens zu überblicken, es immer vergessene und nicht beachtete Texte geben wird, stellt die Diskussion über Gründe und Prozesse, die zu Vergessen führen können, eine interessante Frage dar. Darin versucht der Band einen Beitrag zu leisten.

Die Beiträge dieses Bandes basieren auf Vorträgen, die auf der Konferenz „In Vergessenheit geraten in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts im europäischen Kontext“ gehalten wurden. Die Konferenz fand am 11. und 12. Mai 2023 am Germanistischen Institut der Universität Pécs statt.

Für das Zustandekommen des Bandes bedanken wir uns bei der „Aktion Österreich-Ungarn“, die sowohl die Tagung als auch die Publikation finanziell ermöglichte. Die Tagung wurde in Zusammenarbeit mit der „Österreichischen Gesellschaft für Literatur“, dem Österreichischen Kulturforum Budapest und dem österreichischen Honorarkonsul in Pécs organisiert.

Für das Lektorat der Texte bedanken wir uns bei Astrid Hauer (Wien), genauso bei Marianna Feketéné Balogh (Debrecen), die sich um das Layout der Texte kümmerte und dem Informatiker Zoltán Mayer, der den Band für die Veröffentlichung im Internet vorbereitete. Bei den Kolleginnen und Kollegen wollen wir uns auch bedanken, die an der Konferenz teilnahmen, aber deren Beitrag aus verschiedenen Gründen nicht in der Publikation erscheinen konnte.

Zoltán Szendi (Pécs) / Benedikt Roland (Pécs)

Der Gedanke, große Männer zu vergessen. Robert Musils publizistisches Denkmal für Ernst Mach¹

Gernot Waldner (Wien)

Die Texte Robert Musils können nicht als vergessene Literatur gelten. Bis heute widmen sich Tagungen, Publikationen und Institutionen wie die Internationale Robert Musil Gesellschaft dem Werk dieses Autors der Moderne. Vergessen zu werden, war dennoch etwas, was Musil sowohl persönlich als auch thematisch beschäftigte. Werkgeschichtlich sind in diesem Zusammenhang vor allem seine journalistischen Texte relevant. Als Musil die aus seiner Kurzprosa bestehende Anthologie „Nachlass zu Lebzeiten“ edierte, musste er nicht nur Texte auswählen, die er für wertvoll genug befand, nicht vergessen zu werden, er überarbeitete auch die teilweise in Zeitungen publizierte Prosa, um sie ihrer Tagesaktualität zu entkleiden und ihnen eine überzeitlichere Erscheinung zu geben, die diese Arbeiten vor dem Vergessen bewahren könnte (Hake 2016: 320ff). Mein Beitrag dreht sich um einen dieser journalistischen Texte, er wurde deutlich modifiziert in besagte Anthologie übernommen. Konkret behandelt der Text „Denkmale“ eine auf Monumenten basierende Erinnerungskultur und das Vergessen bedeutender Männer.

Am 10. Dezember 1927 erschien „Denkmale“ in der Prager Presse (Musil 1927: 4f). Die jahrelange Arbeit für diese liberale Zeitung konnte nicht als lang ersehntes Ziel Musils gelten. Wie der Großteil der Bevölkerung hatte auch Musil nach dem Ende des Ersten Weltkrieges mit finanziellen Problemen zu kämpfen. Krieg und Inflation hatten das Vermögen seiner Eltern und seiner Frau aufgezehrt. Musil war auf die in Zeitungen erscheinende Kurzprosa als Einnahmequelle angewiesen (Pfohlmann 2016: 22f). Aufgrund der herrschenden Inflation in Deutschland und Österreich boten die Texte für die Prager Presse den Vorteil, in ‚harter Krone‘ ausbezahlt zu werden. Der stabile Kurs der tschechoslowakischen Währung verdankte sich der florierenden Kohleindustrie und der ertragreichen Landwirtschaft. In einem Brief an Arne Laurin, den Chefredakteur dieser Zeitung, stellt Musil seine feuilletonistischen Texte als Zeichen dafür dar, „dass ich mich in Geldverlegenheit befinde“ (Musil 1926). Diese kurze Bemerkung macht deutlich, dass die Entstehung der journalistischen Texte finanziell motiviert war. Erst einige

¹ Der Text stellt eine kürzere und anders pointierte Variante eines ausführlicheren Beitrags zu Musils Verhältnis zu Wien dar, der 2024 im Musil-Forum erscheinen wird.

Jahre später, als die Auswahl für den „Nachlass zu Lebzeiten“ zu treffen war, wurde auch die Nachwirkung, das Nicht-vergessen-werden zum Thema. „Denkmale“ ging modifiziert in den Abschnitt „Unfreundliche Betrachtungen“ des „Nachlass zu Lebzeiten“ ein. In meiner Analyse beziehe ich mich auf die 1927 in der Prager Presse abgedruckte Variante. Diese Fassung des Textes beginnt wie folgt:

Denkmale haben außer der Eigenschaft, dass man nicht weiß, ob man Denkmale oder Denkmäler sagen soll, noch allerhand Eigenheiten. Die wichtigste davon ist ein wenig widerspruchsvoll: das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, dass man sie nicht bemerkt. Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler. Sie werden doch zweifellos aufgestellt, um gesehen zu werden, ja geradezu, um Aufmerksamkeit zu erregen; aber gleichzeitig sind sie durch irgendetwas gegen Aufmerksamkeit imprägniert, und diese rinnt Wassertropfen-auf-Ölbezug-artig an ihnen ab, ohne auch nur einen Augenblick stehen zu bleiben. (Musil 1927: 4)

Die ersten vier Sätze nehmen bereits einige Charakteristika dieser Glosse vorweg. Neben den rhetorisch unterhaltsamen Stilmitteln wie der Dubitatio („Denkmale oder Denkmäler“) und gezielten Hyperbeln („nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre“), die den ganzen Text über für Kurzweile sorgen, ist auch eine theseartige Form bestimmend. Diese Verteidigung dieser These – „das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, dass man sie nicht bemerkt“ – bestimmt den gesamten Text. Nachdem die zitierte These durch einen Spaziergang illustriert wurde, werden „einige Ausnahmen“ genannt, in denen es doch zur Wahrnehmung von Denkmälern komme, etwa auf bildungsbeflissenen Italienreisen, die, so wird eingeschränkt, jedoch nur „ein ganz besonderes Verhalten“ darstellen würden, der These daher keinen Abbruch täten. Anschließend wird die Behauptung erklärt: „Alles Beständige büßt seine Eindruckskraft ein“, was als ein psychologischer Mechanismus verstanden wird, dessen vielfältige Erscheinungsweisen sich in Beziehungen zu Dingen und Personen wiederfinden lassen. Im letzten Teil wird noch einmal die Antiquiertheit von Denkmälern, vor allem in kapitalistischen Großstädten, betont – „auch Denkmäler sollten sich heute, wie wir alle, etwas mehr anstrengen!“ – und noch ein Blick auf existente Denkmalsujets geworfen. Der Text unterstellt dabei manchen skulpturalen Darstellungen, sie würden „schweren Melancholiker[n] in den Nervenheilanstalten“ ähneln und aufgrund ihres Pathos im öffentlichen Leben ständig einer komischen Fallhöhe ausgesetzt sein, etwa wenn sich vor einem „Pferd, das sich mit sprühenden Nüstern zum Sprung erhoben hat“ jemand „ein Wurstbrot in den Mund steckt“. Abschließend wird, die eingangs gesetzte These wiederholend, noch einmal die Frage aufgeworfen, weshalb man „gerade großen Männern Denkmale setzt?“ Die Vermutung des letzten Satzes lautet: „Da man ihnen im Leben nicht mehr schaden kann, stürzt man sie, gleichsam mit einem Gedenkstein um den Hals, ins Meer des Vergessens.“ (Musil 1927: 5)

Meine Gliederung des Textes ergibt also folgende Abfolge: nach illustrierter These werden Ausnahmen abgehandelt, anschließend Fallbeispiele aufgelistet, die Antiquiertheit von Denkmälern in urbaner Kulisse betont. Die Konklusion folgert, dass hinter der Errichtung eines Denkmals eine böse Absicht stecken müsse: man werfe große Männer absichtlich ins Meer des Vergessens. Denkmäler, diese Monumente gegen das Vergessen, so Musils These, erfüllen also ihre Aufgabe nicht. Das moderne, urbane, und im

folgenden Beispiel typisch männliche, Selbst verwendet beim Spaziergang durch die Stadt seine Aufmerksamkeit für banalere Dinge als für die Erinnerungskultur:

Man kann monatelang eine Straßen gehen, man wird jede Hausnummer, jede Auslagenscheibe, jeden Schutzmann am Weg kennen, und es wird einem nicht entgehen, wenn ein Zehnpfennigstück auf dem Gehsteig liegt; aber man ist bestimmt jedesmal sehr überrascht, wenn man nach einem hübschen Stubenmädchen ins erste Stockwerk schießt und dabei eine metallene, gar nicht kleine Tafel entdeckt, auf der in unauslöschlichen Lettern eingegraben steht, dass an dieser Stelle von achtzehnhundertsoundsoviel bis achtzehnhundertundeiniglich der unvergeßliche Soodernichtso gelebt und geschaffen habe. (Musil 1927: 4)

Doch nicht nur Gedenktafeln auch „überlebensgroße Standbilder“ würden der Aufmerksamkeit auf ähnliche Weise entgehen, ‚man‘ würde ihnen zwar „ausweichen“, ihren „Sockel als Schutzinsel“ nutzen, sie zur abstrakten Orientierung nutzen „wie einen Baum“, „aber man sieht sie nie an und besitzt gewöhnlich nicht die leiseste Ahnung davon, wen sie darstellen, außer dass man vielleicht weiß, ob es ein Mann oder eine Frau ist.“ Der schielende Blick auf das Stubenmädchen und die abschließende Bemerkung, dass man zumindest wisse, ob „ein Mann oder eine Frau“ dargestellt werde, geben einen Hinweis darauf, warum einem ein Denkmal zufällig auffallen kann. Die Hinweise auf die „Schutzinsel“ und die Orientierung an Denkmälern und Bäumen deuten ebenso auf eine Art von Grundausrüstung des Großstadtmenschen hin, zu der die inhaltliche Beschäftigung mit Denkmälern nicht gehört. Das Leitmotiv dieser Glosse besitzt also sowohl eine psychologische als auch eine anthropologische Dimension und die Kombination beider verbürgt das Vergessen. Die Bedeutung von Denkmälern, die großen Männer, die sie meist darstellen, fallen deshalb nicht auf, da sie in erster Linie zur abstrakten Orientierung innerhalb einer Stadt oder zum Schutz bei schlechtem Wetter dienen.

Dennoch bieten sich Arbeiten eines großen Mannes als Interpretament dieses Gedankens an. Die Rede ist von Ernst Mach, über den Musil ungefähr zwanzig Jahre vor der Entstehung des Textes „Denkmale“ promoviert hatte (Musil 2019: 223–360), und der 1926, also ungefähr zu jener Zeit,² als die Glosse entstand, wieder in den Fokus der Wiener Öffentlichkeit geriet. Wie in den meisten europäischen Städten markierte auch in Wien der Erste Weltkrieg eine Zäsur in der Denkmalpolitik. Finanzielle Not und ein gewisser Überdruß an großen Männern waren die zentralen Gründe dafür. Eine erste Ausnahme stellt das Jahr 1926 dar. Im Jahr vor der ersten Publikation von Musils Text wurden im Vergleich zu den Jahren davor überdurchschnittlich viele Denkmäler in Wien errichtet (Austria Forum 2015). Die Eröffnungen dieser Monumente waren von medialer Aufmerksamkeit flankierte Ereignisse, im Jahr 1926 standen die meisten von ihnen unter dem Vorzeichen des politischen Antagonismus zwischen der konservativ-klerikalen Regierung und der mit absoluter Mehrheit sozialdemokratisch regierten Bun-

² Das genaue Datum der Textentstehung lässt sich nicht rekonstruieren. Die Klagenfurter Ausgabe weist den Text in keinem der Briefe als Anhang aus, die Martha Musil für ihren Mann an die Prager Presse sandte. Zudem wurden manche der Texte viele Monate später und ohne Rücksprache mit Robert Musil abgedruckt.

deshauptstadt, dem sogenannten Roten Wien. Das bis heute umstrittenste Denkmal dieses Jahres war eine Statue von Karl Lueger, des christlich-sozialen Wiener Bürgermeisters, der in seiner Amtszeit von 1897 bis 1910 neben infrastrukturellen Großprojekten vor allem für seinen Antisemitismus bekannt wurde. „Wer ein Jud’ ist, bestimme ich“, lautet das widerwärtigste Zitat, das ihm zugeschrieben wird (Schuberth 2023: 90–97). Das Lueger-Denkmal wurde vor dem Ersten Weltkrieg beschlossen, verzögerte sich aber nicht nur aufgrund finanzieller Probleme, sondern auch wegen des politischen Widerstands, der ihm entgegengebracht wurde. Sowohl der Ort, an dem das Lueger-Denkmal errichtet werden sollte, als auch die Errichtung selbst standen zur Diskussion, schließlich war Lueger stets ein Gegner des allgemeinen Wahlrechts gewesen, einer zentralen Forderung der Sozialdemokratie, die Wien nun regierte (Maderthaler 2019: 24–29).

Einen Großteil des Sommers 1926, in dem in Wien wieder vermehrt Denkmäler eröffnet wurden, verbrachte Robert Musil in Berlin. Er musste sich einer zweiten Gallenblasenoperation unterziehen und lag rekonvaleszent im Sanatorium des Westens (Pfohlmann 2016: 26). Einen guten Spaziergang von dort entfernt befand sich eines der Beispiele für Ausnahmen zur These der Glosse, also für Denkmäler, die der Aufmerksamkeit nicht entgehen können, die sogenannte Siegesallee.

Man darf sich durch einige Ausnahmen nicht täuschen lassen. Etwa durch jene paar Straßenschilder, die der Mensch mit dem Baedeker in der Hand suchen geht, wie den Gattamelata oder oder den Colleone, was eben ein ganz besonderes Verhalten ist; oder durch Gedenktürme, die eine ganze Landschaft versperren; oder durch Denkmäler, die einen Verein bilden, wie die über ganz Deutschland verbreiteten Bismarckdenkmale; oder endlich durch die Siegesallee in Berlin, welche so unvergeßlich bleibt, weil eine Postenkette aus Marmor sonst nirgends in der Kriegsgeschichte vorkommt. (Musil 1927: 4)

Die insgesamt 32 Denkmäler, aus denen die sogenannte Siegesallee bestand, beinhaltete die Markgrafen und Kurfürsten Brandenburgs sowie die Könige Preußens seit dem 12. Jahrhundert. Musil bezeichnet ihre Anordnung mit „Postenkette“ ironisch als eine Wehrformation zur Abwehr des Durchstoßes feindlicher Truppen. Ähnlich monströse Denkmalgruppen sind in Wien nicht bekannt, die Stadt an der Donau erweist sich in dieser Hinsicht als schonender für die Aufmerksamkeit. In Wien folgten auf die Errichtung des Lueger-Denkmal nämlich vergleichsweise moderate Reaktionen, ähnlich wie Musil in seinem Hauptwerk das fiktive Land Kakanien charakterisieren sollte: auch Denkmäler, aber nicht zu monströse Denkmäler. Statt weiterer freistehender Skulpturen, wie jener Luegers, wurden 1926 unter anderem zwei Büsten errichtet. Eine zu Ehren von Josef Popper-Lynkeus, dem Ingenieur und Schriftsteller, dessen Hauptwerk, „Die allgemeine Nährpflicht als Lösung der sozialen Frage“, bis heute als Vorform des bedingungslosen Grundeinkommens gilt (Popper-Lynkeus 1912: 331–369). Popper-Lynkeus war zu seiner Zeit als Gegner des Antisemitismus Luegers bekannt. Die für den Text „Denkmale“ entscheidendere Büste wurde am 12. Juni 1926 eröffnet und stellt einen Freund von Popper-Lynkeus dar: Ernst Mach.

Die Festivitäten zur Eröffnung des Mach-Denkmal wurden journalistisch breit dokumentiert. Eine sozialdemokratische und eine bürgerliche Zeitung leisteten die ausführlichste Berichterstattung. Die Arbeiter-Zeitung druckte einen Briefwechsel zwi-

schen Ernst Mach und Josef Popper-Lynkeus ab. In der Neuen Freien Presse erschien eine eigene Beilage mit Artikeln der Physiker Albert Einstein, Felix Ehrenhaft und Hans Thirring sowie der Festrede des Philosophen Moritz Schlick. Am Ende dieser in extenso in der Zeitungsbeilage abgedruckten Rede kommt Schlick auf das „Prinzip der Ökonomie des Denkens“ zu sprechen, in dem Machs „biologisch-ökonomische Auffassung des Erkennens“ zum deutlichen Ausdruck komme (Schlick 1926: 11). Mit den Prinzipien der Ökonomie und Kontinuität des Denkens hatte Schlick im Rathauspark zwei Prinzipien angesprochen, die auch in Musils Dissertation eine zentrale Rolle spielten. Mach hatte in seinen populärwissenschaftlichen Schriften nämlich argumentiert, dass kulturelle oder wissenschaftliche Errungenschaften immer noch den Zielen der biologischen Grundlagen der Gattung homo sapiens folgten (Mach 1987: 245–289). Infolgedessen könne zwar ein starker Körper durch einen Wachmann, eine physische Markierung durch eine Hausnummer und ein Nahrungsvorrat durch Zehnpfennigstücke ersetzt werden, die Ziele würden aber letztlich die gleichen bleiben. Das nannte Mach das Prinzip der „Kontinuität“. Musil fasst die Implikationen dieser These in seiner Dissertation so zusammen:

Fordert nämlich die Selbsterhaltung die Anpassung der Reaktionen eines Lebenswesens an die Vorgänge der Außenwelt, so kommt es bei einer gewissen Kompliziertheit der Lebensbedingungen dahin, dass die Mannigfaltigkeit des Tatsächlichen weit größer wird, als die Zahl der biologisch wichtigen Reaktionen, so dass ohne Berücksichtigung noch bestehender Unterschiede auf eine Gruppe bloß verwandter Tatsachen in einer Weise reagiert wird; reicht diese undifferenzierte Reaktion für die praktischen Bedürfnisse eben noch hin, so trägt der ganze Vorgang den Charakter der Sparsamkeit und Ökonomie. (Musil 2019: 236f)

Für Mach ist Aufmerksamkeit, auch jene für Denkmäler, also aus anthropologischen Gründen ein knappes Gut. Wenn Musil hier von „einer gewissen Kompliziertheit der Lebensbedingungen“ spricht, so nimmt mit dieser Kompliziertheit die Zahl der „biologisch wichtigen Reaktionen“ verhältnismäßig ab. Gerade in der modernen Großstadt sind es die grellen, lauten, schrillen und schnellen Objekte, womit sich der Wahrnehmungsapparat konfrontiert sieht. Ein Denkmal beansprucht vor diesem Hintergrund, wie es im Text heißt, soviel Aufmerksamkeit „wie ein Baum“, dient also bestenfalls der Orientierung. Musils Beispiele knüpfen damit augenzwinkernd an das Prinzip der Kontinuität an, indem sie aus diesem Prinzip eine niedrigere Ebene ableiten, die mit dem ehrwürdigen Anliegen der Denkmäler komisch kontrastiert. Musil verallgemeinert diese These anhand anderer Phänomene: Ein lästiges Geräusch wird nach einigen Stunden nicht mehr gehört und Ähnliches ließe sich über Bücher und Gemälde behaupten, die einfach an ihrem Platz sind, ohne uns als Spezies ständig beschäftigen zu können. Folgt man also Machs Prinzip so besteht für jene Objekte die Gefahr, vergessen zu werden, die nicht unmittelbar an unsere praktischen Lebensbedürfnisse appellieren und Denkmäler, selbst solche von Ernst Mach, sind vor dieser Gefahr nicht gefeit, da ihnen praktische Anlässe fehlen.

Nach diesen Beispielen der Glosse (Geräusch, Bücher, Gemälde) transponiert Musil diesen psychologischen Vorgang des In-den-Hintergrund-Tretens weg von Objekten hin zu zwischenmenschlichen Vorgängen. Er verwendet dabei eine Formulie-

nung, die sich fast wortwörtlich bei Mach finden lässt. Die „ökonomische Ausnützung meiner nervösen Kräfte“. Das Substantiv „Ökonomie“ und das Adjektiv „ökonomisch“ stehen laut der digitalen Klagenfurter Musil-Ausgabe in dieser psychologischen Bedeutung fast ausschließlich in Musils Texten über Mach und in eben diesem über Denkmäler.³ Ich zitiere noch einmal aus Musils Dissertation:

Das Bewußtsein trägt auch seiner weiteren Funktion nach den Charakter eines ökonomischen Instruments: denn hat es einmal einen gewissen Bestand an Vorstellungen erworben und treten ihm dann neue Tatsachen entgegen, so bildet es nicht auch neue Vorstellungen aus, sondern passt die bereits vorhandenen den neuen Aufgaben an. (Musil 2019: 237)

Ob von „Denkmalen“ oder „Denkmälern“ gesprochen wird, ist für ein nach den Machschen Prinzipien der Ökonomie und Kontinuität operierendes Bewusstsein gleichgültig, in jedem Fall werden sie unter einer Vorstellung subsummiert. Denkmale kann man als Schutzinsel oder zur Orientierung nutzen, und man weiß vielleicht noch, ob „ein Mann oder eine Frau“ dargestellt wird, aber sich mit den Einzelheiten eines neuen Denkmals zu beschäftigen, auch wenn es eines von Ernst Mach ist, ließe sich aus den Prinzipien Machs nicht ableiten. So besteht, wie Musil ausführt, die

[...] ökonomische Aufgabe [darin], die Kenntnis bloßer Einzeltatsachen zu ersparen. Diese müßte man sich in jedem individuellen Falle merken, das Gesetz [der Wahrnehmung] verknüpft typische Fälle durch einen Gedanken. (Musil 2019: 241)

Während die mediale Berichterstattung, sowohl von konservativer als auch von sozialdemokratischer Seite, die Bedeutung von Männern wie Lueger,⁴ Popper-Lynkeus und Mach betonte und damit der Form nach einer ähnlichen Erinnerungskultur verpflichtet blieb, gab es im Diskurs dieser Zeit unterschiedliche Gegenstimmen zur wieder vermehrten Errichtung von Denkmälern. Anders gesagt wurde die Erinnerung an große Männer nicht nur von Robert Musil kritisiert. Leo Delitz, ein Maler und Graphiker, veröffentlichte ebenfalls 1927 in der sozialdemokratischen Zeitschrift Kunst und Volk einen polemischen Artikel mit dem Titel „Wo könnte man noch ein Denkmal setzen?“ Delitz argumentiert darin ebenso, dass die Errichtung von Denkmälern eine antiquierte Angelegenheit sei, mit der sich „die Wiener Gemeindeverwaltung der Vorkriegszeit [...] vermutlich häufig“ (Delitz 1927: 6) beschäftigt hätte. Seit den ersten freien Wahlen 1919 hätte man sich aber aus guten Gründen der Beleuchtung, der Parkanlagen, der Bäder und Wohnhausbauten gewidmet. Delitz plädiert für die Errichtung von Ruhebänken, von Brunnenanlagen und die Subventionierung von ansehnlichem Fassadenschmuck, Reklame- und Firmenschildern.

Ruhebänke, Brunnenanlagen und ein ansehnlicher öffentlicher Raum waren wahrscheinlich etwas, was Musil unterstützte, als Schriftsteller hatten diese Forderungen jedoch nachrangige Bedeutung. Musil ging in seiner Poetologie nämlich gegen einen ähnlichen psychologischen Mechanismus wie Machs Prinzip der Ökonomie vor, er wandte

³ Dieser Behauptung zugrunde liegt das Ergebnis der Suchfunktion der digitalen Klagenfurter Ausgabe.

⁴ Exemplarisch etwa die Berichterstattung zum Lueger-Denkmal in der „Festnummer“ des Weltblattes mit einem Leitartikel von Ignaz Seipel (Seipel 1926: 2).

sich gegen die „formelhafte Verkürzung“ (Musil 1978: 1152), gegen das emotionale Klischee, das literarisch mit einer Kombination aus gedanklichen und emotionalen Aspekten durchbrochen werden sollte. Machs Prinzip, nach dem sich ein Bewusstsein durch vereinfachende Vorstellungen entwickelt, die einem anthropologischen Zweck dienen, wurde so zur ästhetischen Herausforderung von Musils Schreiben. Zwar solidarisierte sich Musil mit Intellektuellen wie Alfred Adler, Sigmund Freud, Hans Kelsen, Alma Maria Mahler, Alfred Polgar, Franz Werfel, dem erwähnten Leo Delitz und zahlreichen anderen, als er am 20. April 1927 „Eine Kundgebung des geistigen Wien“ namentlich unterstützte und so zur Wahl der Sozialdemokratie aufrief. In der Kundgebung heißt es aber auch, dass die unterzeichnenden Intellektuellen „sich keinem politischen Dogma beugen“ würden (Adler u. a. 1927: 1), was Musils Reaktion belegt. Statt das Denkmal für Mach zu loben, konfrontiert Musil es mit den Prinzipien des Philosophen, setzt also der Philosophie Machs ein Denkmal ohne den großen Mann zu erwähnen.

Ich habe in diesem Beitrag argumentiert, dass der Text „Denkmale“ wesentliche Impulse durch die Eröffnung des Ernst-Mach-Denkmal erhielt. Innerhalb von Musils Werk nimmt der Text eine Sonderstellung ein, da er zunächst als Glosse publiziert, später jedoch von einigen Hinweise auf den denkmalpolitischen Kontext seiner Zeit entkleidet wurde, um in den „Nachlass zu Lebzeiten“ aufgenommen zu werden. Musil übernimmt darin Machs Prinzipien der Ökonomie und der Kontinuität des Denkens, um ironisch zu zeigen, dass diese Prinzipien der Errichtung eines Denkmal widersprechen, da eine Büste oder eine Statue im Einzelnen keinen Anlass bieten könnten, sich mit ihnen zu beschäftigen. Trotz dieser Ironie zwischen Machs Prinzipien und Machs Denkmal, kann Musils Text selbst, meiner Interpretation nach, als ein Denkmal für die Lehren Machs gelesen werden.

Literatur

- Adler, Alfred/Börner, Wilhelm et al. (1927): Eine Kundgebung des geistigen Wien. In: Arbeiter-Zeitung, 20. April 1927, S. 1.
- Delitz, Leo (1927): Wo könnte man noch ein Denkmal setzen? In: Kunst und Volk. Mitteilungen des Vereines „Sozialdemokratische Kunststelle“, Nr. 1, S. 6–7.
- Hake, Thomas (2016): Nachlaß zu Lebzeiten (1936). In: Nübel, B./Wolf N. C. (Hg.): Robert-Musil-Handbuch. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 320–340.
- Mach, Ernst (1987): Populär-wissenschaftliche Vorlesungen. Wien/Köln/Graz: Böhlau 1987.
- Maderthaner, Wolfgang (2019): Das kommunale Experiment. Die „Veralltäglicung“ der Utopie? In: Schwarz, W./Spitaler, G./Wikidal E. (Hg.): Das Rote Wien 1919–1934. Ideen, Debatten, Praxis. Basel: Birkhäuser, S. 24–29.
- Magistratsabteilung 7 und Magistratsabteilung 34: Denkmäler. In: Austria Forum, Wissenssammlungen. <https://austria-forum.org/attach/Wissenssammlungen/Denkmaale/Denkmaale.pdf> (letzter Zugriff: 10.11.2023).

- Musil, Robert (1926): Robert Musil an Arne Laurin, 1. April 1926. In: Klagenfurter Ausgabe. Bd. 19. Wiener und Berliner Korrespondenz 1919–1938.
- Musil, Robert (1927): Denkmale In: Prager Presse (10.12.1927), S. 4–5.
- Musil, Robert (1978): Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films. In: Frisé, A. (Hg.): Robert Musil. Gesammelte Werke. Essays und Reden. Bd. 8. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 1137–1154.
- Musil, Robert (2019): Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs (1908). In: Fanta, W. (Hg.): Robert Musil. Bücher I. Salzburg/Wien: Jung und Jung (= Gesamtausgabe Bd. 7), S. 223–360.
- Pfohlmann, Oliver (2016): Biografie. In: Robert-Musil-Handbuch. In: Nübel, B./Wolf N. C. (Hg.): Robert-Musil-Handbuch. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 1–34.
- Popper-Lynkeus, Josef (1912): Die allgemeine Nährpflicht als Lösung der sozialen Frage. Eingehend bearbeitet und statistisch durchgerechnet. Mit einem Nachweis der theoretischen und praktischen Wertlosigkeit der Wirtschaftslehre. Dresden: Verlag von Carl Reissner.
- Schlick, Moritz (1926): Ernst Mach, der Philosoph. In: Neue Freie Presse (12.06.1926), Nr. 22177, S. 11.
- Schuberth, Richard (2023): Warum Lueger fallen muss. In: Merkur. 77. Jg, Mai 2023, S. 90–97.
- Seipel, Ignaz (1926): Treu zu Lueger! In: Neuigkeits-Welt-Blatt (19.09.1926), Nr. 217, S. 2.

Die „anonyme Generation“ österreichischer Lyriker zwischen 1930 und 1960. Peripherien der Moderne und kulturelles Gedächtnis

Christoph Fackelmann (Wien)

1. Die Ränder der Semiosphäre

„Woher kommt dieser unerschöpfliche Vorrat an ‚Unbekannten‘ und ‚Vergessenen‘?“ fragt Jurij Lotman, der russische Kultursemiotiker, in seinen Überlegungen zum Begriff der „Semiosphäre“.¹ Die „Semiosphäre“ meint den gesamten semiotischen, d. h. mit einer gemeinsamen und verbindlichen Zeichentextur ausgestatteten Raum einer Kultur, „zugleich Ergebnis und Voraussetzung der Entwicklung“ dieser Kultur (Lotman 2021: 165). Das ist ein Begriff, der in jüngerer Zeit auch in der Diskussion um Raumkonzepte regionaler Literaturgeschichtsschreibung wachsende Beachtung erfährt.²

Lotman beantwortet seine Frage mit dem Hinweis auf die diachrone Verschiebung des Blickwinkels gegenüber den normativen Ansichten je vergangener Epochen: „Der Blick des Historikers ist ein sekundärer Prozess retrospektiver Transformation.“ (Lotman 2010: 27) Die wissenschaftlichen Arbeiten über ‚unbekannte‘ und ‚vergessene‘ Autoren und Künstler, so Lotman, werden durch den fundamentalen „Wechsel der metasprachlichen Struktur der Semiosphäre“ hervorgerufen (Lotman 2021: 183). Es wäre also vorschnell, in ihnen irgendeine Art von höherer Korrektur, eine Tat der Wiederherstellung der Gerechtigkeit in der Geschichte oder auch nur einen Beitrag der Wiedergutmachung dessen zu erblicken, was vergangene Ignoranz unterlassen hat. Jedes historische Faktum – und erst recht ein literarisches – enthält, führt Lotmann weiter aus, immer auch „aus Sicht des Codes seiner Epoche bedeutungslose Elemente“, und dieser Umstand „erlaubt dem Historiker, das darin zu entdecken, was aus seiner eigenen Sicht [also aus der Sicht einer neuen Epoche] von Bedeutung ist“ (Lotman 2021: 296).

¹ Die wichtigsten Texte zu dem hier in Rede stehenden Problem enthalten in deutscher Übersetzung die Bände Lotman 2010 u. 2021; das Zitat: Lotman 2021: 172. Ich stütze mich im Folgenden auch auf die sehr informativen, kulturwissenschaftlich kontextualisierenden Nachworte zu diesen Bänden.

² Z. B. im Zusammenhang mit Konzepten einer Geschichte der deutschen Literatur Prags und der böhmischen Länder; vgl. Becher/Höhne/Krappmann/Weinberg 2017: S. 42 ff.

Das ist ein Dilemma – eines von mehreren, mit denen man es bei dem Thema zu tun bekommt, das hier angeschlagen ist. Man kann das Dilemma ignorieren, also methodisch ausklammern, und man kann sich sogar (und mit einigem Recht) zur retrospektiven Glättung der Vergangenheitslandschaft als einer Notwendigkeit und Pflicht des Historikers bekennen. Oder aber man kann es, als Dilemma, wenigstens ins Kalkül ziehen. Und man muss präzisierende Fragen stellen: Gilt das Dilemma auch für das ‚kulturelle Gedächtnis‘ als solches, nicht nur für den historiographischen Spezialdiskurs und die Kanonproduktion als Ausdruck von gesellschaftlicher Deutungshoheit? Und inwiefern wäre ein solches kulturelles Gedächtnis ein kulturellräumliches, also mit einer bestimmten Region, einer Landschaft, einem Territorium verbunden? Erst hier käme ja eine ‚Literaturgeschichte Österreichs‘ ins Spiel, abgehoben von einer Gesamtliteraturgeschichte des deutschen Sprachraums. Das Problemassiv, das sich mit dem Konzept einer ‚Literaturgeschichte Österreichs‘, erst recht einer ‚österreichischen Literaturgeschichte‘ verknüpft – wissenschaftsgeschichtlich, methodisch, kulturpolitisch (‚identitätspolitisch‘) –, ist in diesem Rahmen nicht abzustecken, wäre aber doch gegenwärtig zu halten.³

Um noch einmal bei Lotman anzudocken: Die semiotische Sphäre einer Kultur in einer bestimmten historischen Daseinsstufe befindet sich konstitutiv in einer stetigen Spannung zwischen Peripherie und Zentrum. Im Zentrum ist sie „straff organisiert“ und beginnt, „sich selbst zu regulieren“; sie hat die Ebene eines normengenerierenden Selbstbeschreibungsprozesses erreicht. Dafür erschöpft sich im Zentrum ihr „Vorrat an Unbestimmtheit“, d. h. sie wird „starr“ und zusehends „entwicklungsunfähig“ (Lotman 2021: 178). An der Peripherie, an den Grenzen befinden sich die „Brennpunkte der semiotisierenden Prozesse“ (Lotman 2021: 182); hier herrscht ein immer konflikträchtiges Verhältnis zwischen der kulturellen Praxis und der (aufgezwungenen) Norm. Hier treten daher auch die diskontinuierlichen Ereignisse auf, die das Wesen der kulturellen Gesamtsphäre grundlegend verändern („Explosionen“ genannt), während im Zentrum eine kontinuierliche Entwicklung abrollt. Der Modus kulturhistorischer Veränderungsdynamik vollzieht sich nach Lotman also so, dass sich die innovative Peripherie einer Kultur in ihr Zentrum verlagert – und damit verstetigt – und dieses selbst, das bisherige Zentrum, allmählich an die Peripherie verdrängt – und somit historisch entwertet (Lotman 2021: 188). Es handelt sich also um einen fortdauernden Wechselvorgang.

Damit ist allerdings nicht notwendig an eine geographische Ausdehnungsdimension gedacht. Semiotische Peripherie muss also keineswegs gleichbedeutend mit geographischer Randlage sein. Überhaupt: Das Bild eines harmonischen geometrischen Körpers wäre falsch; viel eher sollte man sich „eine Art semantischen Klumpen“ (Lotman 2010: 29) vorstellen, sehr heterogen strukturiert, aber in allen Teilen mit einem stabilen „Gedächtnis an das Ganze“ (Lotman 2010: 147) ausgestattet.

Nun scheinen in der Tat in der modernen deutschsprachigen Literaturgeschichte, im späten 19., im frühen 20. Jahrhundert, die geographischen Ränder, Rand- und Übergangsräume (z. B. die böhmischen und mährischen Gebiete, auch manche Exklaven, man denke etwa an die Prager deutsche Literatur, an Siebenbürgen, die Bukowina) be-

³ Vgl. meine Überlegungen zum Problemfeld und zur Wissenschaftsgeschichte: Fackelmann 2011 u. 2018.

vorzugte Schauplätze von Entwicklungs-„Explosionen“ zu sein, und das zweifellos nicht zufällig, sondern u. a. wegen der erhöhten Dynamik, mit der in diesen Räumen kulturelle „Übersetzung“ geschieht, im weitesten Sinn verstanden als permanente Dialogleistungen mit dem Nicht-Eigenen (Lotman 2021: 189 f.). Das macht auch Österreich als solches für die moderne Literaturgeschichte zu einem besonderen Objekt des Interesses, weil es in diesem Zeitraum als Rand- und Austauschgebiet des deutschen Sprach- und Kulturraums eben ein Ballungsgebiet von „Explosionen“, die der Moderne den Weg pflügen, zu sein scheint.

Aber das ist nur der eine Aspekt von ‚Peripherie‘. Wie sieht es nun mit den ‚Peripherien der Moderne‘ aus, also nicht mit den – mitunter besonders produktiven – geographischen Rändern des Kulturraums, sondern mit jenen Zonen des geistigen Lebens, die bedeutungsmäßig eher an den Rand rücken, indem sie von ihrer Intensität und Ausprägung her einen geringeren Dynamisierungsgrad aufweisen? Ihre Verankerung in der Epochenlandschaft und ihr beträchtlicher Anteil an deren Gefüge ist faktisch evident. Sie retardieren aber, bilden Mischformen oder erscheinen nicht völlig stringent in dem Sinne, wie es der Blick des modernen Historikers erwarten ließe. Der nämlich ist bestrebt, ‚seine‘ Ereignisse „zu einer fortlaufenden, kausal organisierten Kette anzuordnen“ (Lotman 2021: 325). Dabei wird das eine Ereignis vom anderen abgelöst, und das Abgelöste hört regelrecht auf zu existieren. Was dieser kausalen Organisation des historischen Gedächtnisses zu widerstreben scheint, hat einen schweren Stand und kommt im Bild der historischen Vergangenheit, das ja immer eine imaginäre, von aktuellen Deutungsmustern projizierte Realität entwirft, selten vor.

2. Das Profil des Namenlosen

Ich versuche, in diese Problematik anhand eines konkreten Beispiels aus der neueren österreichischen Literaturgeschichte einzudringen, aber es wird im vorliegenden Rahmen nur zu einigen Ansätzen und Denkanstößen reichen. Am Ende will ich dann noch einmal zu Lotmans Kultursemiotik zurückkehren, um einige Schlüsse zu ziehen.

Der niederösterreichische Lyriker Wilhelm Szabo (1901–1986), u. a. Träger des Georg-Trakl-Preises von 1954 und zu Lebzeiten bestimmt kein völlig Übersehener, unternahm in einem bemerkenswerten Vortrag von 1970 den Versuch, die Eigenart seiner Generation österreichischer Lyriker zu skizzieren, also der um 1895, 1900, 1905 Geborenen. Eine Eigenart, die für ihn wesentlich auch in einer wirkungsästhetischen Dimension bestand. Er führt aus:

[Ich] [...] gebe [...] mich keinerlei Täuschung darüber hin, kein eben dankbares und geläufiges Thema zu behandeln. Die österreichische Lyrik dieses Zeitraums erfreut sich ja weder besonderer Geltung und Schätzung noch eines nennenswerten literarhistorischen Interesses. Im Gegenteil, es scheint eine Art stillschweigender Übereinkunft darüber zu bestehen, sie als *eine zu vernachlässigende Größe* zu behandeln und ihr *so wenig Aufmerksamkeit wie möglich* zu schenken. Denn selbst die verstehenderen und gerechteren Urteile über sie klingen merkwürdig *betreten* und *verlegen* und entbehren nicht eines gewissen *nachsichtigen oder mitleidigen Tons*. Die nachexpressionistische österreichi-

sche Lyrik besitzt kaum einen Fürsprecher und so gut wie keinen Darsteller, Deuter. Gleichwohl verhält es sich mit dieser *Vergessenheit* eigentümlich. Sie entstand nicht eigentlich erst im Laufe der Zeit, sie war viel eher *von Anfang an da*. Das *Inkognito* dieser Lyrik gehört sozusagen zu ihrem Wesen, *Verborgenheit*, *Stehen im Schatten* zu den Gesetzen, nach welchen sie angetreten. Dem widerspricht nicht, daß der eine oder andere ihrer Vertreter den Ring des Schweigens, der sie umgibt, zu durchbrechen und einen mehr oder minder ansehnlichen oder gar lauten Ruhm zu erwerben vermochte, neben Josef Weinheber und Alexander Lernet-Holenia etwa Richard Billinger und Guido Zernatto. [...] (Szabo 1973: 146 f.)⁴

Und etwas weiter unten erinnert Szabo sich an Bemühungen Otto Basils, der Ende der 1920er Jahre eine Lyrikanthologie der Jungen projektierte, die, wie Szabo schreibt, „doch bezeichnenderweise nicht zustandekam“ (Szabo 1973: 147; vgl. Schmidt-Dengler 1998: 14 f.). Für diese Anthologie habe Basil den Titel „Das namenlose Antlitz“ erwogen. „Dies war“, betont Szabo,

[...] in der Tat die Formel für eine Lyrikergeneration, deren Hauptschaffensjahre zusammenfielen mit Nachkrieg, Weltwirtschaftskrise, Okkupation, Zweitem Weltkrieg, und die, verglichen mit der berühmteren, die ihr vorausging, und der erfolgreicheren, die ihr folgte, immer in einer *merkwürdigen Anonymität* verblieb. Es ist eine Art ‚verlorener Generation‘, wie die Amerikaner sie hatten, ein Dichtergeschlecht, das sich selbst verstand als *namenlos* und *gesichtslos*, etwa in dem Sinne, wie man vom unbekanntem Soldaten und von Helden des Alltags spricht oder auch vom gemeinen, vom Mann auf der Straße. [...] (Szabo 1973: 147)

Der Fülle an Namen, Erscheinungen, Eigenschaften, die Szabo in seinem Vortrag der „anonymen Generation“ österreichischer Lyriker zuordnet, soll nur anhand eines einzelnen Strangs nachgegangen werden. Es ist ein Strang, entlang dessen sich einige ihrer Vertreter, Szabo selbst eingeschlossen, schon zu Beginn der 1930er Jahre sammeln. Es ist, wie mir scheint, ein wichtiger und repräsentativer Strang, aber ihm stehen zweifellos andere wichtige zur Seite, und außerdem ist die Szenerie solcherart von Individualstilen bestimmt, dass man diese kaum auf einen Nenner zu bringende Vielfalt und ‚Schullosigkeit‘ sogar zu einem verbindenden Charakteristikum erklärt hat.

Von Szabo maßgeblich initiiert und langhin mitgeprägt, hebt sich die Sammelbestrebung rund um die „Gruppe“ hervor. Unter diesem Namen – „Die Gruppe“, sehr nüchtern, sehr wenig programmatisch – agieren neun, später zwölf Lyriker: Richard Billinger, Arthur Fischer-Colbrie, Hans Deißinger (erst im zweiten „Gruppe“-Buch), Wilhelm Franke, Hans Leifhelm, Paula Ludwig, Friedrich Sacher, Walter Sachs, Ernst Scheibelreiter (desgl.), Wilhelm Szabo, Josef Weinheber (desgl.) und Julius Zerzer. Im ersten Projektstadium waren noch Josef Kalmer, Theodor Kramer, Erika Mitterer und Franz Staude eingebunden, die aber teils wegen verlegerischer Bindungen, teil wegen qualitativer Vorbehalte seitens der Initiatoren wieder zur Seite traten.⁵ Die Formierung

⁴ Die Hervorhebungen in diesem und in den folgenden Zitaten stammen von mir, C. F.

⁵ Die Angaben zum „Gruppe“-Projekt, soweit sie nicht aus deren Publikationen hervorgehen, stützen sich auf Archivforschungen, die der Verf. an den Nachlässen von Wilhelm Franke (Privatbesitz, ehemals Gmünd, jetzt Wien), Leopold Liegler (Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rat-

der „Gruppe“ geht auf ein Anthologieprojekt zurück, das 1930 unter dem Titel „Anthologie junger Lyrik aus Österreich“ erschien. Es ist dies die erste repräsentative Bestandsaufnahme der sogenannten nachexpressionistischen Lyrik österreichischer Prägung und geht ursprünglich auf die Initiative Szabos zurück. Als Herausgeber und rührender Organisator der Anthologie ebenso wie der daraus hervorgehenden „Gruppe“-Bücher fungiert aber der zwei Jahre ältere Schriftsteller und promovierte Literaturhistoriker Friedrich Sacher (1899–1982). Er ist u. a. der Verfasser des Kapitels über „Nachkriegs“-, also Gegenwartslyrik in der berühmten „Deutsch-österreichischen Literaturgeschichte“ von Nagl, Zeidler und Castle, worin er sich wie in einer Reihe von weiteren Publikationen bemüht, mit Hilfe von stilgeschichtlichen Zuschreibungen eine gewisse Ordnung in die dichte Fülle der Erscheinungen zu bringen.⁶ Er verwendet Begriffe wie „Nachexpressionismus“, „Realismus“, „Idealrealismus“ (darunter Realismus der sozialen Gemeinschaft, Realismus der beseelten Landschaft etc.), „Neugotik“ und „Neue Klassik“. Nicht selten macht dies einen etwas gezwungenen Eindruck; eine gewisse Synthesebewegung deutet sich als systematisierender Leitgedanke an und wird später entschiedener ausgeführt.⁷ Aber es stellt doch den ernst zu nehmenden und von keinen weltanschaulichen oder politischen Präferenzen des Verfassers beeinflussten Versuch dar, den allseits verspürten Stilwandel begrifflich aufzuweisen.

Es entstehen drei „Gruppe“-Bücher; davon werden zwei veröffentlicht, 1932 und 1935, das dritte, für 1938 vorgesehene kommt nicht mehr heraus. Ebenso bleibt ein Almanach „Zwölf Jahre österreichischer Lyrik“ liegen, der die Arbeit des erweiterten Kreises hätte dokumentieren und Einleitungsbeiträge von Franz Karl Ginzkey, Josef Nadler und Sacher selbst hätte enthalten sollen.⁸ Heimat für diese Publikationsprojekte ist der Wiener Krystall-Verlag, der sie aber, eigentlich auf kunsthistorische Werke spezialisiert, nur auf der Grundlage breiter Subskriptionswerbung durch die Autoren und Herausgeber finanziert. Er operiert in den dreißiger Jahren stets am Rande des geschäftlichen Zusammenbruchs (vgl. Hall 1985: 217–225). Für die Autoren selbst sind

haus, Wien), Friedrich Sacher (ebd.), Walter Sachs (Dokumentationsstelle für Literatur in Niederösterreich, ehemals St. Pölten, jetzt Krems), Josef Weinheber (Sammlung von Handschriften und alten Drucken der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien) und weiteren Autoren aus dem „Gruppe“-Umkreis vorgenommen hat. Die ungedruckten Quellen werden hier nicht im Einzelnen nachgewiesen, um den Rahmen dieser Studie nicht zu sprengen. Zum größten Teil sind sie in Fackelmann 2005 eingearbeitet und dort auch im Quellenverzeichnis (Bd. 2, S. 1073 f.) erfasst. Später kamen vor allem noch Funde aus dem Briefwechsel zwischen Wilhelm Szabo, Wilhelm Franke und Friedrich Sacher hinzu, die erst bei einer kürzlich erfolgten Gesamtordnung des schriftlichen Nachlasses und der Bibliothek Frankes zu Tage traten.

⁶ Dieser Aufsatz, Sacher 1937b, geht zurück auf einen Vortrag, der 1932 in Broschürenform zum ersten Mal veröffentlicht wurde: Sacher 1932b.

⁷ Hier ist vor allem auf eine ausführliche Rezension zu verweisen, die Sacher der von Josef Pfandler edierten Anthologie „Vom Nachexpressionismus zur neuen Klassik“ widmet: Sacher 1937a.

⁸ Diese weitgehend abgeschlossenen Vorhaben dokumentiert das aus Anlass der Wiener Festwochen 1937 veröffentlichte Programmbuch Krystall-Verlag 1937, S. 54 ff.

die Bücher materiell also eher Verlustgeschäfte. Sie bringen aber eine beträchtliche Resonanz im in- und ausländischen Literaturfeuilleton.⁹

Den Kern des „Gruppe“-Projekts bilden außer dem Herausgeber Sacher drei junge Autoren, für die dies, anders als für einige der älteren Beteiligten, tatsächlich den Eintritt in die literarische Öffentlichkeit bedeutet: Wilhelm Szabo selbst, Wilhelm Franke (1901–1979) und Walter Sachs (1901–1985), alle desselben Jahrgangs, im gleichen Brotberuf stehend und ein Leben lang eng befreundet. Jeder von ihnen kann in den dreißiger Jahren neben der Mitarbeit an den „Gruppe“-Bänden auch mit ersten eigenen Gedichtbänden im Krystall-Verlag debütieren (Franke 1933, Szabo 1933, Sachs 1933, Franke 1938) – auch das gehört zum Gesamtkonzept.¹⁰ Sie finden Anerkennung, zwei dieser Bücher werden sogar mit dem damals bedeutendsten Nachwuchspreis, der für österreichische Autoren vergeben wurde, dem Preis der „Julius-Reich-Dichterstiftung“, ausgezeichnet (Sachs 1933 für 1935, Franke 1938 für 1937), sodass Rang und Namen der Verfasser für die interessierte Mitwelt damals bereits außer Zweifel stehen. Allerdings nicht viel mehr, und es bleibt auch im Wesentlichen dabei: Man verfügt seit damals über einen gewissen publizistischen Spielraum, findet, wenn auch oft genug mühsam und behelfsmäßig, Verlage für seine Lyrik, die Gedichte gelangen in Zeitschriften, später auch in offiziöse Sammelbücher und Schullesebücher, alles aber dringt nur sehr bedingt über den österreichischen, ja häufig nicht einmal über den engeren Raum ihrer regionalen Wirkungsbereiche hinaus.

Kleine Ausnahmen gibt es: Szabo kann in den vierziger Jahren zwei Gedichtsammlungen, darunter die wahrscheinlich bedeutendste seines Schaffens, „Im Dunkel der Dörfer“ (Szabo 1940), bei Karl Alber in München herausbringen, von Josef Weinheber mit einer nachdrücklichen Empfehlung beworben: „[...] hier wird das oft bittere, zerrissene Wort zur unantastbaren Gestalt in der Sprache. Nur *ein* Österreicher ist dem *reinen* Gedicht so nahe gekommen: Trakl.“¹¹ Alber ist damals einer der wichtigsten Verlage der katholischen ‚Inneren Emigration‘. Frankes dritter Gedichtband, „In dunklen Wäldern, auf silbernen Straßen“ (Franke 1939), erscheint im Sudetendeutschen Verlag von

⁹ Der Niederschlag reicht von den großen österreichischen Tageszeitungen – z. B. „Reichspost“ (Rudolf List am 24.01.1932), „Neues Wiener Tagblatt“ (Helene Tuschak am 28.02.1932), „Wiener Neueste Nachrichten“ (Wilhelm Jarosch am 17.04.1932), „Neue Freie Presse“ (Paula von Preradović am 09.04.1933), „Wiener Zeitung“ (Leopold Liegler am 16.12.1935) – über reichsdeutsche Zeitungen und Zeitschriften – z. B. „Augsburger Postzeitung“ (Otto Forst-Battaglia am 10.01.1932), „Neckar-Rundschau“ (Hans Franke am 15.09.1932), „Berliner Börsen-Zeitung“ (Erwin H. Rainalter am 07.05.1933, Manfred Jasser am 23.06.1935), „Frankfurter Zeitung“ (Karl Thieme am 25.04.1935), „Deutsche Zeitschrift“ in München (Hans Böhm im Oktober-Heft 1935), „Die Neue Literatur“ in Leipzig (Karl A. Kutzbach im März-Heft 1936) – bis zum fremdsprachigen Ausland, etwa der lettischen „Daugava“ (Bruno Binders im Februar-Heft 1932) und dem flämischen „De Tijdstroom“ (J. Decroos im September-Heft 1932).

¹⁰ Szabo und Sachs ließen allerdings bereits in den frühen zwanziger Jahren erste Gedichtsammlungen erscheinen: Sachs 1921, Szabo 1922. Sie hatten noch gänzlich epigonalen Charakter, blieben ohne Wirkung und wurden von den Verfassern später nicht mehr gelten gelassen. Einen Einblick in das lyrische Schaffen der Jahre 1925–1927, einer Übergangszeit, vermittelt die Nachlasspublikation Szabo 1991.

¹¹ Stellungnahme vom 14.08.1940, abgedruckt auf der der Buchschleife von „Im Dunkel der Dörfer“, das mehrere Auflagen – die letzte 1944 – erlebte.

Franz Kraus in Reichenberg, ein nachfolgender Band ist für die Kleinbuchreihe des prestigereichen Münchner Verlagshauses Langen-Müller, „Die kleine Bücherei“, vorgesehen, bleibt aber wegen des Krieges schließlich ungedruckt. Auf Weinheber, den Arrivierten, der auch hierbei die Vermittlung übernahm, geht außerdem zurück, dass eine größere Anzahl von Gedichten Frankes in eine der prominentesten Anthologien der Zeit, Will Vespers – allerdings mit starker politischer Schlagseite ausgestattete – „Ernte der Gegenwart“ (1940), aufgenommen wird. Das bezeichnet vermutlich den Gipfel von Frankes Ruhm außerhalb der engeren Heimat.

Anders als seine Freunde hat Szabo in der NS-Zeit Repressionen zu dulden; er wird auf Grund der nationalsozialistischen ‚Rassengesetze‘ aus dem Amt genötigt und muss sich als ‚jüdisch Versippter‘ mit Hilfstätigkeiten durchschlagen. Vor dem ‚Anschluss‘ in der Vaterländischen Front des autoritären Regimes der Christlichsozialen kulturpolitisch engagiert, bringt er sich nach dem Krieg auf dem Gebiet einer Interessenvertretung ein, wie sie für die vergesellschaftende Organisation der literarischen Arbeit in der modernen Demokratie charakteristisch ist. Er erlangt auch hier einen gewissen Einfluss, namentlich durch seine Zugehörigkeit zum Vorstand des österreichischen P.E.N-Zentrums, später auch durch seine Mitwirkung an der Gründung der reformistischen niederösterreichischen Autorenvereinigung „Podium“ rund um Alois Vogel. Die anderen beiden Autoren bleiben in dieser Beziehung zeitlebens zurückhaltender.

Erst im späten Rückblick auf ihre literarischen Laufbahnen erfahren Szabo und Sachs repräsentative Sammelausgaben ihres lyrischen Werks, veranstaltet mit maßgeblicher Unterstützung der regionalen Kulturadministration, also bereits mit einem vorwiegend literarhistorisch dokumentierenden Antriebe (Szabo 1981; Sachs 1976 u. 1987, vom Autor noch fertiggestellt, aber postum erschienen). Franke bleibt dies versagt – er veröffentlicht allerdings auch nach einem Auswahlbändchen von 1955 (Franke 1955), welches hauptsächlich Gedichte enthält, die bereits vor der einschneidenden Kriegserfahrung des Verfassers entstanden, keine Lyrikbücher mehr. Die wenigen veröffentlichten oder im Nachlass aufgefundenen Gedichte, die später entstanden sind und ausdrücklich als Experimente begriffen werden (daraus vor allem Franke 1969), legen nahe, dass dieser Autor anders als seine produktiveren Weggefährten in der Spätphase seines Schaffens noch einmal zu einer prononcierten ästhetischen Veränderung angesetzt hat.

Diese drei Lyriker nun, Franke, Sachs und Szabo, sollen etwas näher betrachtet werden.¹² Alle drei entstammen eher ärmlichen Verhältnissen. Franke ist der Sohn eines

¹² Monographische Einlassungen auf die Autoren sind nur spärlich vorhanden, jedoch nicht völlig unergiebig. An substantiellen interpretatorischen Untersuchungen herrscht ein eklatanter Mangel. Das Wichtigste ist in das Literaturverzeichnis aufgenommen, allerdings unter Aussparung der kleineren Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, die in größerer Zahl hauptsächlich noch zu Lebzeiten erschienen und mitunter einigen informativen Gehalt haben können, aber ebenso wie die Dokumentenfülle zur Presserezeption des Auftretens der „Gruppe“ (vgl. Anm. 9) erst einer genaueren Bestandsaufnahme bedürfen; dazu auch Twaroch 1993: 65, 183 f., 214 f. Hingewiesen sei insbesondere auf folgende Publikationen mit explizit historiographischem Anspruch: Zu Wilhelm Franke vgl. Güttenberger 1932, Hahnl 1984, Fackelmann 2005: 391–417, Thuncke 2008; zu Walter Sachs vgl. Adel 1963, Eder 1987, 1988 u. 1991, Fackelmann 2005: 421–425; zu Wilhelm Szabo vgl. Güttenberger 1932, Gunert 1966, Schmidt-Dengler 1981, Roček 1988, Eder 1988, Dienel 1991, Thuncke 1996, Strigl 1997, Holzner 2004.

kleinen Handwerkers, der lange im Krieg blieb. Sachs ist der Sohn eines Fabrikarbeiters, der am eigenen Leib noch den sozialen Wandel vom bäurischen Kleinhäuslertum zum Industrieproletariat erfahren hat. Und Szabo selbst ist überhaupt ein Findelkind, ein „Niemandskind“, wie er selbst es nennt und damit auch seine persönliche Biographie über das Anonyme definiert (s. Szabo 1954: 102; 1966: 53–102; 2001a). Er war das uneheliche Kind zweier Künstler, die ihn weggaben. So wuchs er zunächst bei ungarischen Zieheltern in Steinamanger auf – sein Vater war Ungar – und kam dann zu Kleinhäuslern in das südliche Waldviertel, von wo die Mutter stammte, in Pflege. Alle drei Autoren vollzogen einen gewissen sozialen Aufstieg: Freiplätze ermöglichten ihnen das Studium an der Lehrerbildungsanstalt, verpflichteten sie aber zugleich, jene entlegenen Posten anzunehmen, die man ihnen danach zuwies. Sachs blieb in seiner Herkunftsregion, dem Traisental im niederösterreichischen Voralpenland. Szabo und Franke bezogen Dorfschullehrerstellen in kleinen, versprengten Ortschaften des äußersten Nordwestens von Niederösterreich. Später ließen sie sich als Grundschullehrer in Kleinstädten dieses Landstrichs nieder und blieben in diesen Ämtern bis an das Ende ihrer beruflichen Laufbahn, allenfalls mit der Unterbrechung einiger Kriegsjahre. Dann erst, im Ruhestand, zogen sie nach Wien ‚zurück‘ und verbrachten ab diesem Zeitpunkt dort den größeren Teil des Jahres, ohne freilich die Verbindung zum Waldviertel je ganz abzubrechen.

Szabo schreibt 1954, in der Nachbemerkung zu seinem Gedichtband „Herz in der Kelter“:

[...] Elternlosigkeit, Armut, das Herumgestoßenwerden unter fremden Leuten haben auf mein Wesen und meine Entwicklung wahrscheinlich tiefer abgefärbt, als mir selbst bewußt ist. Dazu kam als starkes Erlebnis das zeitweilig schwere und bittere Hausen in abseitigen und verschollenen Dörfern. Das niederösterreichische Waldviertel ist eine herbe, schwermütige und urwüchsige Landschaft. Lange Zeit wurde ich ein Gefühl der Fremdheit, der Einsamkeit und Verbannung in ihr nicht los. Das Leben unter Waldbauern, Keuschlern hatte allerdings auch sein Gutes. Ich kam viel mit dem einfachen Volk in Berührung, lernte Sorgen und Nöte der Menschen auf einem kargen Boden kennen. Allmählich habe ich Heimat gefunden im Waldviertel. Heimat allerdings nicht als Besitz, als unangefochtenes Haben, Heimat viel eher als leidvolle Aufgabe, als etwas, das es immer wieder neu zu erringen gilt. (Szabo 1954: 101)

Die Autoren waren somit in der Tat an die Peripherie gestellt, geographisch, und zwar in den Grenzraum zur damaligen Tschechoslowakei – nicht ganz freiwillig, aber bereit, auszuharren und daraus Pflicht und Aufgabe zu beziehen. Nur war diese Grenzregion bei weitem *kein* Schauplatz jenes dynamischen Dialogs zwischen den semiologischen Großräumen, *keine* jener ‚Übersetzungssphären‘ mit ‚explosivem‘ Veränderungspotential für die kulturelle Gesamtentwicklung. Sie war vielmehr verschlossen gegen das Umland, die nächsten urbanen Knotenpunkte lagen in allen Himmelsrichtungen weit entfernt, und das Land war relativ isoliert gegen die sozialen wie kulturellen Prozesse des Wandels, sehr dünn besiedelt, eine Landschaft der Einsamkeit und Armut, und immer noch überwiegend vorindustriell geprägt. Die gesamte Verwaltungsprovinz Niederösterreich entbehrte der größeren städtischen Ballungsräume und war vorrangig landwirtschaftlich organisiert, mit gewissen charakteristischen Ausnahmen, wie den

von der Holz- und Metallverarbeitungsindustrie allmählich transformierten Tälern der Traisen und Gölsen, wo Walter Sachs als Lehrer wirkte, oder dem Gebiet um die nach dem Ersten Weltkrieg geteilte Stadt Gmünd direkt an der tschechoslowakischen Grenze, wo sich Textilindustrie entwickelt hatte, Torf gestochen und Granit abgebaut und verarbeitet wurde. Dort versah Wilhelm Franke ab der Mitte der dreißiger Jahre eine Stelle als Pflichtschullehrer.

Bis in die sechziger Jahre hinein blieb Niederösterreich insgesamt ein Land ohne wesentliche kulturelle ‚Infrastruktur‘; Literaturverlage und literarische Zeitschriften fassten hier nicht Fuß. Erst in den fünfziger Jahren signalisierten einige Neugründungen die Verfestigung einer allerdings noch sehr restaurativ gehaltenen provinzeigenen Literaturszene, darunter die repräsentative Anthologie „Geliebtes Land“, wiederum gestaltet von Friedrich Sacher, unter maßgeblicher Berücksichtigung der ehemaligen Kernautoren der „Gruppe“ (s. Kulturreferat 1955), sowie mehrere unter dem Dach der Druckerei von Josef Faber in Krems versammelte Einrichtungen, deren sich Franke, Sachs und auch Sacher rege bedienten, während sich Szabo eher fernhielt.¹³ Das öffentliche musische Leben lag lange Zeit in den Händen bürgerlich-kleinstädtischer Honoratiorenmilieus, die von den Dichtern meist als hemmend und unproduktiv empfunden wurden. Die Lehrerschaft war zwar, noch aus dem 19. Jahrhundert überkommen, ein wichtiger Träger des provinziellen Kulturdiskurses, aber in dem Verhältnis, das die drei ihr entstammenden „Gruppe“-Autoren dazu einnahmen, herrschten Enttäuschung und Resignation vor.

Was indes zu beobachten ist, ist ein Übersetzungsvorgang ganz anderer und wohl nicht minder bedeutsamer Natur: Die jungen Autoren suchen sich mit dem Arsenal und der Erfahrung der literarischen Moderne, womit sie geistig-künstlerisch zu sich gekommen sind, die fremde Landschaft ‚zu übersetzen‘. Sie versuchen, die fremde, unvertraute Lebenswelt (den fremden ‚Text‘) und auch die fremde Realität der konkreten Natur selbst (eine *außersemiotische* Sphäre, die noch nicht ‚Text‘ geworden ist) in eine anspruchsvolle Gedichtästhetik zu überführen – ohne sich den dazu bereits etablierten, aber als unbefriedigend empfundenen heimatkünstlerischen Konventionen zu unterwerfen, aber auch ohne sich dem Heimatdiskurs grundsätzlich zu verweigern. Ja, die Autoren affirmieren sogar ihre Herausforderung als Dichter der Landschaft, also der konkreten Heimatregion. Nicht zuletzt daraus erwächst ihre epochengeschichtliche Zwischenposition, ihre ‚periphere‘, also mittelbare Modernität.

Für die drei genannten Autoren trifft auch am meisten zu, was die „Gruppe“-Veröffentlichungen vertreten, und das ist weniger programmatischer Anspruch als vielmehr pragmatische Begründung. Das Herausgebervorwort zum ersten „Gruppe“-Band spricht zwar von „Neun österreichische[n] Lyriker[n], die sich zu *einer künstlerischen Gemeinschaft verbanden*“, betont aber zugleich, dass die „Gruppenbücher [...] weder als eine Anthologie noch als ein Almanach aufgefaßt werden [wollen], sondern als ein

¹³ Dazu gehörten vor allem die „Buchgemeinschaft Heimatland“ mit Kleinbuchreihe und Zeitschrift („Heimatland. Blätter für Bücherfreunde“, 1956 ff.; vgl. auch die Anthologie Krejs 1958) und die vom „Waldviertler Heimatbund“ herausgegebene „Waldviertler Heimat“, (1952–1965, mit einer in aller Zwiespältigkeit bemerkenswerten ersten Folge in den NS-Jahren 1941–1944 samt von Szabo anonym redigierter Anthologie „Das Waldviertel im Gedicht“, s. Reisinger 1942).

neuer Buchtyp, den uns ebensoviel die Not wie der Sinn dieser Zeit empfahlen“ (Sacher 1932a: 5). Was hier in der Tat anklingt, ist die Verfasstheit des „Gruppe“-Projekts als einer Reaktion auf materielle Bedingungen des lyrischen Schaffens einerseits, auf einen wahrgenommenen Wandel in der Gattungskonstitution andererseits, also auf das, was man literaturwissenschaftlich meist als jenen Paradigmenwechsel markiert, der aus reichsdeutscher Perspektive um 1929/30 zum Durchbruch gelangt. 1929 setzen Szabo und Franke die Ursprungsinitiative, aus der das „Gruppe“-Projekt hervorgeht, und sie berufen sich dabei ausdrücklich auf die empfundene Notwendigkeit, den in Deutschland beobachteten Entwicklungen etwas Österreichisches zur Seite zu stellen.

Wirtschaftskrise, Verlagskrise, ein grundlegender ‚Strukturwandel der Öffentlichkeit‘, all das hat die Gattung Lyrik in den zwanziger Jahren in eine Art Existenz- oder zumindest Legitimationskrise gestürzt. Parolen verkünden bereits den „Tod der Lyrik“ bzw. setzen ganz auf ein „Brauchbarkeits“-Paradigma, das sich an der Sphäre von Zeitung, Werbung und Propaganda bemisst. Dass gleichwohl eine erstaunliche Kontinuität und auch Vielfalt lyrischer Ausdrucksformen an den hier für obsolet erklärten autonomieästhetischen Konventionen festhält und sich nur sehr bedingt von den Ausschlägen des Zeitgeists beeindrucken lässt, wird oft übersehen, wenn die historiographische Wahrnehmung sich auf den sogenannten Paradigmenwechsel um 1930 konzentriert und eine neuerliche Ent-„Sachlichung“ des Lyrik-Begriffs sowie eine Art traditionalistische Kehre beobachtet: Rückkehr- und Stabilisierungsbewegungen, die – übrigens gesamt-europäisch, nicht auf den deutschen Sprachraum beschränkt – Kategorien wie Form, Natur und Landschaft, dem überlieferten Motiv- und Symbolschatz wieder stärker zur Geltung verhelfen wollen.

Gerne wird in diesem Zusammenhang in der literaturgeschichtlichen Didaktik mit reichs- bzw. bundesdeutscher Perspektive auf das Auftreten des „Kolonne“-Kreises verwiesen (vgl. z. B. Korte 1999: 76 ff.): Rund um die von 1929 bis 1932 herausgebrachte Dresdner Zeitschrift „Die Kolonne“ und verschiedene Nachfolgeprojekte (wie den Berliner „Weiße Raben“, 1932–1934) versammeln sich junge Autoren wie Günter Eich, Peter Huchel, Hermann Kasack, Horst Lange, Elisabeth Langgässer, Martin Raschke und Oda Schaefer. Selbstverständlich hat dieses Auftreten eher repräsentativen als initiativen Charakter; die in ihm manifesten Tendenzen lassen sich weiter zurückverfolgen und kennen auch andere Knotenpunkte.

Martin Raschke (1905–1943) formuliert in einem „Vorspruch“ zur „Kolonne“ von Dezember 1929 (zitiert nach Kaes 1983: 674) einige prägnante Linien, die den literarischen Diskurswandel abstecken und daher auch immer wieder belegartig herangezogen werden: Die „Kolonne“ will sich gegen die ihrer Ansicht nach herrschende Erniedrigung des Dichters zum Reporter wenden und den Kategorien von „Intuition und Gnade“ wieder zu ihrem Recht verhelfen. Dabei betont sie die Vereinbarkeit von „Sachlichkeit“ und „Wunder“, will also weder das eine noch aber eben auch das andere schlechthinig aus der Literatur verbannen. Sie plädiert außerdem für ein vertieftes Formbewusstsein, ein Gefühl für Gebundenheit und Ordnung in der Literatur, und sie vertritt eine bewusste Hinwendung zu den „ländliche[n] Verhältnissen“, d. h. eine Abkehr von der Urbanität als dem repräsentativen menschlichen Habitus der Literatur. Polemisch gewendet, fordert sie vom Schriftsteller die „Abkehr vom zivilisatorischen Denken“ und

meint damit allerdings weniger ein wirklichkeitsfremdes Negieren der „Zivilisation“ als solcher als den verwandelnden Durchbruch durch deren Kulissenhaftigkeit, die Überwindung ihres „Scheindaseins“ durch die tieferen „Kräfte des Lebens“ (so Raschke in dem „Kolonne“-Artikel „Man trägt wieder Erde“ von 1931, zitiert nach Kaes 1983: 677). Natur – und hier insbesondere im Geiste des ‚naturmagischen‘ Genres – dient als Chiffre für ein Dasein, das aus den Quellen „ursprünglicheren Fühlens und eines stärkeren Vertrauens in die innere Lebendigkeit“ schöpfe (ebd.).

In dem Impuls der Abkehr von einer Poetik der ‚Tagesinteressen‘ – verkörpert in der Sachlichkeits-Parole – ist gerade nicht das Festhalten an dem Antagonismus zu erkennen, in dessen Zeichen etwa der ‚kaltschnäuzige‘ Zeitroman mit seiner Vorliebe für das proletarische Milieu der Stadt vom romantisierend-heroisierenden Bauernroman mit der Ausrichtung an einem völkischen Schollenmythos abgelöst wird oder gegen das wendige Gebrauchs- ein klobiges Brauchtumsgedicht ausgespielt wird. Vielmehr drängen die jungen Autoren zu einer Art Synthese, die die dem Widerstreit zugrunde liegenden Kräfte des Nur-Sozialen und Nur-Politischen durch das schiere Geheimnis versöhnen möchte. So ist zumindest Raschkes Position zu verstehen, während etwa frühe Stellungnahmen von Horst Lange (1904–1971), wie der Essay „Landschaftliche Dichtung“ aus dem „Weißen Raben“ von Juni/Juli 1933 (zitiert nach Kaes 1983: 677), die Dichtung zurück zum „Einfache[n] und Unwandelbare[n]“ leiten und der verwirrend-sinnleeren „Vieldeutigkeit der bloßen Existenz“ das „Eindeutige der künstlerischen Neu-Schöpfung“ abtrotzen wollen. Damit scheint sich folgerichtig ein Programm konservativer Kulturkritik zu verbinden, das im „demokratischen Interregnum[]“ den Halt im Politisch-Gemeinschaftlichen verloren hat. Ausschlaggebend scheint für beide die Besinnung auf den Primat der Darstellung vor dem Stoff. Indem dieser gestalterische Imperativ mit Gefühlskategorien wie „Andacht“ und „Inbrunst“ beim literarischen Künstler verknüpft wird, verweist er auf eine – allerdings vornehmlich „heidnisch“ gelesene – Gebundenheit an höhere Ordnungen.

Es fällt in der ‚Gegnerbeschreibung‘, also in der Bestimmung dessen, wogegen man antritt und wovon man sich absetzt, natürlich die schematische Vergrößerung auf, welche bereits auf eine starke Dynamik der Verdrängung reflektiert, die um 1930 abläuft. Schon bald darauf schlägt dieser Vorgang freilich wieder um, sodass die Verdrängung nun – und wohl sogar in weitaus stärkerem Ausmaß – den Protagonisten jener Absetzungsbewegung selbst zuteil wird, als zwar nicht gleich, aber doch bald nach 1945 ein neuer gesellschaftskritischer Realismus den literarischen Diskurs zu bestimmen beginnt und in einen künftighin treibenden Wettstreit mit ebenfalls revitalisierten avantgardistischen Abstraktionsstrategien eintritt. Zu fragen wäre, ob nicht schon vor diesem Zeitpunkt, noch in der Ära des Nationalsozialismus, die Positionen der solcherart traditionalistisch gemäßigten Moderne in eine Defensive gegenüber einem ‚autochthonen‘ Progressismus im Kulturbetrieb geraten sind.

Die sprechenden Namen der beiden Sammelbestrebungen – „Die Kolonne“ in Dresden, „Die Gruppe“ in Wien – sind verwandten, wenn auch eben nicht deckungsgleichen Charakters. Beide drücken jedenfalls das Anonymitätsbewusstsein als verbindendes Element einer jungen Autorengeneration aus, einmal eher der politischen, vielleicht gar militärischen Bedeutungssphäre entnommen („Kolonne“: die geordnete, gegliederte

Schar, Zug, Marsch- oder Arbeitstruppe), einmal eher mit der Bedeutung eines zufälligen Zusammenschlusses von Einzelnen. Jedoch ist nicht anzunehmen, dass die etwas später auftretende österreichische „Gruppe“ sich direkt von der deutschen „Kolonne“ inspirieren ließ; wahrscheinlich war gar keine Kenntnis voneinander vorhanden.¹⁴ Es kann jedoch vorausgesetzt werden, dass mit dem Begriff des „magischen Realismus“, welcher bekanntlich von dem Kunsthistoriker Franz Roh etabliert wurde, und dem damit – allerdings erklärtermaßen eher notdürftig – bezeichneten Spektrum der „neuesten europäischen Malerei“ insbesondere ein Schriftsteller wie Wilhelm Franke, der sich mit der zeitgenössischen bildenden Kunst intensiv befasste, gut vertraut war.¹⁵

Eine etwas genauere Nachschau wird auch auf Seiten der Österreicher gewisse programmatische Äußerungen und selbstreflexive Diskurse entdecken können. Beispielsweise verfügt man neben den erwähnten Texten Friedrich Sachers über den Entwurf zu einem Nachwort zum ersten „Gruppe“-Band (noch nicht in der endgültigen Personenkonstellation, sondern noch unter Beteiligung Josef Kalmers, Franz Staudes und Josef Weinhebers). Der Text stammt von Leopold Liegler (1882–1949), der durch seine Tätigkeit als Privatsekretär von Karl Kraus und die bahnbrechende Monographie „Karl Kraus und sein Werk“ (1920, ²1932) einiges Ansehen genoss. Er kann als einer der wichtigsten Lyrik-Interpreten unter den österreichischen Literaturkritikern der Zwischenkriegszeit betrachtet werden. Bei dem letztlich ungedruckt gebliebenen Nachwort handelt es sich um ein wirklich bedeutendes Zeugnis, das unter anderem Unterschiede deutlich macht, die auf spezifisch österreichische Traditionen der Moderne zurückzuführen sind. Sie äußern sich u. a. in der besonderen Profilierung, die die Hinwendung zu Form und Gestalt des lyrischen Kunstwerks, die sich mit den „Kolonne“-Maximen berührt, durch ein dort nicht präsentenes Sprachdenken erfährt. Dieser unterscheidende Faktor kann hier nur gestreift werden, sollte jedoch in seinem Gewicht und seiner Tragweite nicht unterschätzt werden (vgl. Fackelmann: 2005: 94 f., 801; 2009: 88 ff.).

Auf der Grundlage der Gedichtfaszikel, die die drei Niederösterreicher zu den „Gruppe“-Bänden beisteuern, lassen sich mehrere Bedeutungslinien herausdestillieren, durch die die Lyrik der „Gruppe“-Autoren an dem erwähnten Paradigmenwechsel und Epochenwandel teilhaben – gewiss mit manchen Übereinstimmungen zu den reichsdeutschen Entwicklungen, aber auch mit charakteristischen Eigenarten, die es schlüssig machen, den Kontext einer ‚Literaturgeschichte Österreichs‘ anzusetzen (vgl. auch

¹⁴ Allerdings beruht die erwähnte Initiative zu einer Anthologie junger österreichischer Lyrik durchaus auf einer genaueren Beobachtung der reichsdeutschen Szenerie. In dem gemeinsam mit Franke verfassten, an Sacher gerichteten brieflichen Konzept vom 22.04.1929 beruft sich Szabo namentlich auf vier lyrische Sammelbücher, die „[i]n den letzten 2 Jahren“, also „in kurzen Zeitabständen“, in Deutschland erschienen seien, und zwar „Die Ausfahrt. Ein Buch deutscher Dichtung“ (1927) und „Junge deutsche Lyrik. Eine Anthologie“ (1928), jeweils herausgegeben von Otto Heuschele, sowie „Anthologie jüngster Lyrik“, in 2 Folgen herausgegeben von Willi R. Fehse und Klaus Mann (1927 u. 1929). Diese Anthologien dehnen ihre Auswahl auf den gesamten deutschen Sprachraum aus, enthalten also auch Texte von Österreichern. Otto Heuschele, „dem Dichter und Freunde“, ist der Essay Sacher 1932 b gewidmet.

¹⁵ „Mit ‚magisch‘ im Gegensatz zu ‚mystisch‘ sollte angedeutet sein, daß das Geheimnis nicht in die dargestellte Welt *eingeht*, sondern sich hinter ihr zurückhält [...]“ (Roh 1925: unpag. Vorbemerkung; Hervorhebung im Original). Das Buch zählt zum erhaltenen Bestand der Bibliothek Wilhelm Frankes.

Bietak 1935). Einige seien stichwortartig herausgegriffen, wobei die beträchtlichen Unterschiede in den Individualstilen der drei Autoren dabei nur am Rande Berücksichtigung finden können:¹⁶

1. *Das Schockierende, die Überraschung, der Kontrast als Kompositionselement:* die plötzliche Verbindung einander fremder Bildwelten, die aber nicht auf die Schockwirkung als solche zielt, sondern zur Darstellung der kreatürlichen Geworfenheit der im Gedicht geschauten Welt und des Menschen in dieser Welt gehört. Deutlich abzu-lesen ist das etwa an Sachs' Naturskizzen, als deren Besonderheit Szabo gelegentlich die Herkunft „aus einer [...] *biologisch* gerichteten Art des Naturerlebens“ bezeichnet (Szabo 1934). – Beispiele: „Sommernachmittag“ (G I), „Die Liebenden im Wald“ (A/G I), „Schweigen in der Winternacht“ (G I), „Kreatur“ (A/G I), „Thomasnacht“, „Schlaflose Nacht“ (beide G II).

In eine ähnliche Richtung deuten die *kosmischen Bildelemente*, die Szabo und Franke einsetzen, um das Gefühl der Isolation und Ausgesetztheit auszudrücken, das das lyrische Ich ihrer Gedichte im Angesicht der archaischen Landschaft empfindet: Der „Weltraum“ bricht in die ländliche Einsamkeit ein, die Landschaft wird ins Kosmische geweitet. – Beispiele: Frankes „Wolkenschwerer Abend“ (G I), „Das singende Dorf“ (G II), Szabos „Erkenntnis“, „Der Abgewandte“ (beide G I).

2. *Das Polemische, die soziale Frontstellung, das Außenseiter-Ich und dessen Blick der Verzweiflung und Verhärtung, aber auch des Ringens um seelische Bewahrung* erscheinen als tragende Instanz vieler Gedichte. – Beispiele: Frankes „Um Mitternacht gesungen“, „Der Hilflose“ (beide G I), Sachs' „Feierabend im Dorf“ (G I), „Osterbesuch“ (G II), Szabos „Gefängnis Dorf“ (A/G I), „Dorfseele“, „Der Fremde“, „Morgengedanken“, „Verwünschung“ (alle G I), „Dorfangst“ (G II).

3. *Das Existentielle, das der sozialen die gleichsam seinsmäßige Ausgesetztheit zur Seite stellt, konfrontiert mit dem dunklen Rätsel und der kalten Fremde des Daseins:* Indem es mit der sozialen Fremde und der Fremdheit der Natur korrespondiert, offenbart es sich als deren Grundierung – denn es sind keine bloß gesellschaftlichen oder politischen Konflikte, die in der Dorf- und Landschaftsszenerie dieser Gedichte ausgetragen werden. Die oft als Anrufungen oder als Beschwörungen konzipierten Natur- und Landschaftsbilder und einzelne soziale Miniaturen sind geballter Ausdruck dieses Weltgefühls. – Beispiele: Frankes „Die Krähen“ (G I), „Die Leute von der Straße“ (A/G II), Sachs' „Alter Arbeiter“ (G I), „Die Arbeitslosen im Wald“ (G II), Szabos „Sterben im Schnee“ (G II).

Religiöse Motive drängen sich nicht sentenziös in den Vordergrund, sind aber wesentlicher Bestandteil. – Beispiele: Frankes „Im Mai“ (A/G I), „Die hölzernen Glockenstühle“ (G II), Sachs' „Karsamstag“ (G I), „Dezemberlied“ (A/G I), Szabos „Flucht nach Ägypten“ (G I), „Das Dorf Unserfrau am Sand“ (G II).

4. *Charakteristische Aspekte des Tons und der Gestik, der Sprachgebärde*, sichtbar u. a. in den Gedichten mit stärkerer *Erzählkomponente*, die ohne eindeutige Genrefestlegung zwischen Balladenhaftem, Chronikalem und Visionärem pendeln: Auch hier

¹⁶ Die Siglen „G I“ und „G II“ verweisen in dieser Aufstellung auf das erste und das zweite „Gruppe“-Sammelbuch; die Sigle „A“ bezeichnet die vorangegangene „Anthologie junger Lyrik aus Österreich“.

waltet einerseits Bedrohlichkeit und Geheimnis – wie in Frankes „Erscheinung“ und „Kreuzigung“ (beide G II), Szabos „Heuschreckenschwärmen“ und „Meier Helmbrecht“ (beide G II) –, andererseits aber ein Ton der Andacht, eine Art der staunenden und bewundernden, freilich immer noch distanzierenden Anteilnahme, die die Erzählgedichte ins *Legendarische* – z. B. Frankes „Der armer Leser“ (A/G II), „Der Kirchenmaler“ (G I), Sachs’ „Der Vater“ (G II) – oder ins *Parabolische* – z. B. Frankes „Vom unbekanntem Maler“ (G I), Szabos „Vom Kiesel“ (A/G I) – hebt.

5. Der *spezifische Realismus*, der besonders über zwei Bedeutungsanker verfügt: Zum einen die ‚regionale‘ Dimension, das Konkrete, historisch und geographisch Verortbare der besungenen Landschaft und ihrer Bevölkerung, die Kategorie ‚Heimat‘. Zum anderen die Dimension der ‚Landschaft der Seele‘, d. h. der bestimmte anschauend-andächtige Blick und die Form der Natur- und Dinganschauung, also etwa neben der sprachbildlichen auch eine lautgestalterische, lautsymbolische Bedeutungsarbeit am Material der Sprache (Paradebeispiel: Frankes „Feuerlilie“, G II).

Die ‚Landschaft der Seele‘, ein Begriff aus der romantischen Psychologie, wird noch einmal von Friedrich Sacher klärend ins Treffen geführt und bezeichnet in dieser Verwendung am ehesten das hier anwesende österreichische Äquivalent des ‚magischen Realismus‘ deutscher Schule. In dem gleichnamigen Essay, der 1939, also schon ein Jahr nach dem ‚Anschluss‘, publiziert wird, wendet Sacher sich mit zwar sanfter, aber doch unverkennbarer Ironie gegen eines der Dogmen des herrschenden Kunstverständnisses, das ja einen geradezu doktrinär phantasiefeindlichen ‚Realismus‘ vertritt (Stichwort ‚volkhafte Kunst‘). Sind Überschneidungen mit topischen Diskursen völkischer Prägung im Hinblick auf den ersten Aspekt, die ‚Heimat‘-Kategorie, im Schaffen dieser Lyriker nicht immer vermieden, so positioniert Sacher die damals freilich schon nicht mehr existente „Gruppe“, deren Vertreter Wilhelm Franke er dabei mehrmals exemplarisch zitiert, ausdrücklich nonkonformistisch (Sacher 1939: 224b f.):

Immer wieder aber steht [...] so ein Speerschütteler auf, ein Pandämonium in der Brust, ein Romantiker, ein Gotiker etwa oder gar so ein Gottseibeius, ein böser Expressionist, und meißelt und malt, aber was ihm ‚ans Innre des Lids gemalt ist‘, um ein Wort des Dichters Wilhelm Franke, der selbst ein gotischer Lyriker ist, hier ortgerecht anzuwenden, einen Lindwurm, ein Gespenst, eine Fratze, ein Wesen, ‚das es nicht gibt‘, eine – seltsame Landschaft, seine Landschaft, die inwendige, die Landschaft seiner Seele, unserer Seele, der Seele oder auch die Seele der Landschaft selbst; eine Landschaft, geboren und gestaltet aus einem rein seelischen (nicht nur sinnlichen) Erlebnis der Seele der Dinge (und nicht nur ihrer Haut).¹⁷

Die „geheime[] Dämonie“ der Landschaft (Sacher 1939: 224d), die im Blick des Betrachters wohnt, also dessen Psyche entspringt – das Bild, das ihm „ans Innre des Lids [...] gemalt“ ist (Zitat aus dem Gedicht „Erinnerung“, s. Franke 1938: 36) –, sie habe den Künstler zu leiten, fordert Sacher, und so habe er alle eindimensional an der sinnlichen Außenhaut der Dinge klebende Mimesis zu überwinden. Bezeichnenderweise ist der Essay mit Gemälden Franz Sedlaceks illustriert (vgl. auch Sacher 1940), der neben Alfred Kubin und vielleicht noch Herbert von Reyl-Hanis (‚Das Land der Seele‘,

¹⁷ Hervorhebungen im Original.

Gouachen-Zyklus 1928) der wohl bedeutendste phantastische Maler und Graphiker dieser Epoche aus Österreich ist – ein Erfinder atemberaubender „realistischer Parallelwelten“ (Hintner 2011). Ein anderer, dessen Panoramen bereits stärker ins Surreale übergehen, ist der Sezessionist Oskar Matulla, der 1953 eine Mappe mit Lithographien vorlegt, die sechs Gedichte seines Freundes Wilhelm Franke in Traumlandschaften umsetzen (Franke 1953).

3. „Untrost“ und „Gnadenarmut“

Unumgänglich wäre es an dieser Stelle, in die textanalytische Betrachtung des einzelnen Gedichts einzusteigen, um an einigen Beispielen, die Repräsentativität beanspruchen dürfen, die zuvor zusammengefassten Prämissen zu veranschaulichen. Dieser Arbeitsschritt muss jedoch in der vorliegenden Skizze auf die Wiedergabe zweier verschollener Texte und einige interpretierende Streiflichter beschränkt bleiben. Die zwei Gedichte, die in typischer Weise ins Erzählerische übergreifen, sind im zweiten „Gruppe“-Buch enthalten: „Heuschreckenschwärme (1338)“ von Wilhelm Szabo und „Kreuzigung“ von Wilhelm Franke (Sacher 1935: 96 f., 43).¹⁸ Motivische Überschneidungen und verwandte, jedoch nicht idente gestalterische Strategien, bestimmte ideelle Abweichungen machen einen Vergleich dieser Texte erhellend:

Wilhelm Szabo:
Heuschreckenschwärme (1338)

Sie kamen ostwärts vor dem Abendrot gezogen,
Wie Säulen eines Heers, in schwarzen Wogen,
Beschatteten das Feld und hingen,
dem aufgeschreckten Volk ein Greuel,
Lang überm Land in finstern Knäuel,
Ehvor sie auf die Saaten niedergingen.

Und um die neunte Stunde fielen sie in das Getreide,
Das scheckig war von ihnen, brachen in die Weide,
Belagerten den Klee und schwärmten in die Hecken.
Und wo sie in der Dämmerung zahllos niederschwirren,
An jedem Rain, in allen Fluren klirren
Und knatterten die harten Flügeldecken.

Und in den Dörfern hob das Volk die Hände
Zum Himmel auf und legte auf den Höhen Brände
Und in die heimgesuchten Lüsse wallte es in langen Reihen.
Und Bauern mit Laternen tappten in den Halmen;

¹⁸ Interessante Standortbestimmungen aus dieser Schaffensphase durch die Autoren selbst veröffentlicht Güttenberger 1932: 65, 67. Vgl. außerdem Szabo über Franke: Szabo 1935; Franke über Szabo: Franke 1937: 150.

Sie leierten Gebete oder sangen Psalmen
Und unaufhörlich scholl das Flehn der Litaneien.

Sie aber hockten malmend bei dem Mahle
Der jungen Ähren und es blieben weithin kahle,
Halmlose Strecken, wo in trägen
Und dichten Schwaden saß das Ungeziefer.
Wo sonst die Sensen mähten, mahlten ihre Kiefer.
Die zarten Haferrispen füllten ihre Mägen.

Am Morgen ließen sie die starren Leiber von der Sonne wärmen,
Eh sie sich langsam ordneten zu neuen Schwärmen.
Erst als kein Tau mehr lag im harten Ginster,
Hob lautlos sich der Wanderzug wie eine Wolke
Und schwand vor dem entsetzten Volke,
Und westwärts machte er den Himmel finster.

Wilhelm Franke:
Kreuzigung

Zwei neue Balken wollt' ihr Geiz nicht opfern –
so nahmen sie die angekohlten Pfosten
von einer Brandstatt,
die waren schwarz und pechig glänzend, kurz.

Es hing der weiße Leib des Heilands tief herab zur Erde –
vor seinen Augen groß der Spötter Angesicht!
Aus jeder Falte ihrer gelben Haut
fuhr nadelscharf das kalte, böse Strahlen,
vom Grund her unerbittlich und wie unbesiegbar,
so daß der Heiland schrie und angstvoll starb.

Doch senkte ein Gewölk sich tief herab,
sehr schwer und wulstig, eine Höhlendecke.
Und ruhevoll, in großer Stille, väterlich,
begann der Wolkenbau von innen her
in tiefem, warmem Engelrot zu leuchten.

Szabos Gedicht ist im „Gruppe“-Druck mit der Zueignung „Für Wilhelm Franke“ versehen,¹⁹ Frankes Gedicht ist „In memoriam Heinz Lanyar“ untertitelt und somit der Erinnerung an den mit dem Autor befreundeten, jung verstorbenen Komponisten ge-

¹⁹ Das Gedicht ist bereits in Szabo 1933: 28 enthalten und trägt auch dort die Widmung. In Szabo 1940: 18 f. fehlt diese Widmung, und der Titel lautet, leicht abweichend, „Heuschreckenschwärme des Jahres 1338“. Der Text selbst bleibt unverändert. Unter diesem Titel und ohne Widmung findet sich das Gedicht auch in Reisinger 1942: 36 f., Szabo 1954: 21 f. u. 1981: 41. In der postumen Auswahl Szabo 2001b fehlt der Text hingegen.

widmet.²⁰ So handelt es sich bis zu einem gewissen Grad auch um Dokumente des inneren Austauschs eines – bislang wenig erforschten – Kreises von Künstlerfreunden. Formal hegen die Werke keinen spektakulären Anspruch und folgen keinem Neuigkeitsprimat, sind aber in ihrer relativen Unscheinbarkeit beileibe nicht kunstlos. Beide Texte arbeiten mit biblischen Stoff- und Bildelementen, die jedoch nicht in eine biblische Umwelt gebettet sind, sondern in die mehr oder minder konkrete regionale Lebenswirklichkeit der Autoren verfrachtet wurden: relativ unaufdringlich in der Schilderung der Kreuzigungsutensilien bei Franke, von Haus aus in die heimische Historie übertragen und mit lebensweltlichen Details ausgestattet bei Szabo. Szabo versieht das aus der heimischen Geschichte vertraute und verbürgte Ereignis mit der biblischen Bedeutungsdimension. Franke transponiert das biblische Geschehen selbst in die – nicht allzu präzise fixierte, aber markante – Gegenwart.

Weder die historische Markierung noch die regionale Zuordnung behindern bei Szabo die klare Anknüpfung an den alttestamentarischen Sinnhorizont. Die Heuschreckenplage verkörpert dort, allgemein bekannt, eine der schlimmsten Gottesgeißeln (s. Joel 1,2 – 2,11, als Vorzeichen für den Tag des Herrn, das weltumspannende Gottesgericht). Im Buch Exodus dient sie Gott zum Gericht, das er über die Ägypter verhängt, um ihnen ein ebenso unmissverständliches wie furchtbares und verheerendes Zeichen seiner Souveränität zu geben. Innerhalb der zehn Plagen, von denen das zweite Buch Mose berichtet, ist sie die achte (2 Mo 10,1–20) und führt dazu, dass der Pharao Gott in seiner Allmacht anerkennen und ein Sündenbekenntnis ablegen muss. Bei Szabo ist sogar die Bewegung der todbringenden Insektenschar – ostwärts herein, westwärts zurück – zeichenhaft beibehalten. Allerdings fehlt jede Spur der Vernichtung, die Gott den Heuschrecken nach der erfolgten Reue des Pharaos zuteil werden lässt („im Schilfmeer“, 2 Mo 10,19). Auch erscheinen die Schwärme im Gedicht nicht von einem „Ostwind“ (2 Mo 10,13) ins Land getrieben, und sie verlassen ganz aus Eigenem, nach verrichtetem Zerstörungswerk, den Ort wieder, den sie heimgesucht haben. Die Bedrohung ist also nicht beseitigt, sie scheint nur den Schauplatz zu wechseln. Die heilsgeschichtliche Perspektive ist durch eine verschlossene Ereignishaftigkeit ersetzt, die sich in den symbolisch-allegorischen Bezügen bewegt, ohne daraus den Trost einer heilsmäßigen Geborgenheit dessen, was den Menschen widerfährt und wessen sie sich zu erwehren trachten, gewinnen zu können.

Zugleich ist allerdings die Ankunft der Schwärme mit einem weiteren unmissverständlichen Bibelsignal bezeichnet: „Um die neunte Stunde“ beginnt der Angriff der Insekten, also zur Stunde des Gebets, des Abendopfers, nach dem in der jüdischen Tradition die Antwort Gottes gewärtigt wird. Menschen, die wie Elia, Esra und Daniel in Reue und Demut zu Gott flehen, tun dies im übertragenen Sinne „in der neunten Stunde“. Auch die Antwort bleibt im Gedicht aber aus: Die geleierten „Gebete“,

²⁰ Das Gedicht wird danach in Franke 1938: 47 aufgenommen; hier fehlt die In-memoriam-Dedikation. „Dem Gedenken an den Tondichter Heinrich Lanyar“ sind in diesem Buch hingegen die elegischen Distichen „Dem toten Freunde“ gewidmet (Franke 1938: 43). Ohne Widmung ist „Kreuzigung“ auch in Franke 1955: 45 enthalten; sie weist hier einige kleine Abweichungen im Wortlaut und in der Interpunktion auf. Wilhelm Szabo ist das Gedicht „Der Dichter im Dorf“ in Franke 1933: 26 zugeeignet.

„Psalmen“ und flehentlichen „Litaneien“, mit denen die Bauern das Unheil zu wenden suchen, werden nicht erhört; die unbeholfenen Rituale, die sie vollführen, laufen ins Leere. Die neunte Stunde hat nämlich auch eine neutestamentarische Bedeutung: In der Passion Christi bezeichnet sie jenen Zeitpunkt, in dem der gekreuzigte Heiland verzweifelt ausruft: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ Aber er erhält keine Antwort und stirbt „angstvoll“, wie es am Ende der zweiten Strophe von Frankes Gedicht heißt. Schrecklicher als diese Verzweiflung des Gottessohnes ist keine Verzweiflung denkbar. Dass die Heuschrecken bei Szabo also gerade um diese Stunde ihr Zerstörungswerk beginnen, dass man es mit einer Welt der völligen Gottverlassenheit zu tun zu haben scheint, prägt die Atmosphäre des ganzen Berichts.

In dieser Welt stehen einander zwei Kollektive gegenüber. Ein Ich des Erzählers gibt es nicht; die Erzählstimme zieht sich auf eine distanzierte Beobachtungsposition zurück. Die Art und Weise, in der sie das „Volk“ und dessen hilfloses Tun betrachtet, wirkt beinahe zynisch. Das „Sie“ der titelgebenden Heuschrecken scheint sie mehr zu interessieren als die rat- und planlos umherlaufenden Menschen; es ist ohne Zweifel das eigentliche Subjekt des Geschehens. Das „Volk“ hat in seiner existentiellen Verzweiflung weniger Gesicht als die Naturkatastrophe. Dabei zeigt diese wiederum fast menschliche Züge, aber das macht sie nicht sympathischer: Das Kollektiv der Heuschrecken ist gierig, unersättlich, rücksichtslos genussüchtig, lustvoll zerstörerisch. Der durchgehend jambische Rhythmus mit seiner dezenten Reimstruktur, die um die Mitte des Gedichts, am Höhepunkt der Katastrophe, immer stärker von abrupten Enjambements durchsetzt wird, lässt im Verein mit den meist langen syntaktischen Gefügen und den charakteristisch leiernden Verknüpfungen (insbes. den „Und“-Reihungen) den Effekt des unaufhaltsam malmenden und flügelklappernden Wütens der Schädlinge sprachplastisch hervortreten.

Deren Auftauchen und Wieder-Verschwinden läuft wie der Überfall einer Horde von Räubern und Plünderern oder einer marodierenden Soldateska ab. Als das Gedicht nach der Okkupation von 1938 wiederveröffentlicht wird, lässt dies das bis auf eine Ziffer gleichlautende Datum, welches das historische Ereignis des Mittelalters bezeichnet, das dem Gedicht als Sujet dient, verwegen mehrdeutig klingen. Jedoch sollte man den Text keineswegs unterkomplex veranschlagen. Eine Schlüsselbedeutung mag durchklingen, plane Stellvertreterschaft ist aber gewiss nicht erstrebt. Zuallererst stehen die Heuschrecken für sich selbst: Sie stellen ein unerklärliches, unabwendbares und unaufhaltsames Ereignis der Natur dar, vor dem kein Mensch sicher ist. Gottes Urheberschaft wie seine gnädige Antwort sind allenfalls in der Deutung zugegen, die die Menschen ihm verleihen, während sie ihr Hab und Gut der Vernichtung preisgegeben finden. Entscheidend ist die Atmosphäre der Bedrohlichkeit als solche, die rätselhaft und unerklärlich bleibt und das Geschehen zu einem Exempel für jenes weltanschauliche Grundgefühl macht, das Szabo in einem Brief von 1942, schon mit Blick auf den neuerlich tobenden Weltkrieg, folgendermaßen herausstellt:

[...] Das Letzte, was wir hinter allem erfahren, scheint mir der Untrost zu sein. Mag sein, daß der recht nahe benachbart wohnt einer großen Güte, wir tun dennoch gut, uns letztthin als ungeschont zu verstehen, als schutzlos und ausgesetzt [...]. Und doch [...], so wenig wir einem Bergenden anvertraut sind, wir wollen glauben, daß eben diese Unbeschütztheit

unser Schutz ist, daß unsere Unbeschirmtheit uns tiefer birgt als die Bewahrtheit derer, die auf Erhaltung bedacht sind. [...] ²¹

Im Unterschied zu Szabos Gedicht deutet Frankes Gedicht eine Antwort Gottes an, verbleibt also nicht völlig in der Gottverlassenheit, dem „Untrost“ als der Grundstimmung des Menschen in einer Welt aus Willkür und Gewalt. Diese Antwort verbirgt sich aber dem Betrachter, schenkt nur in Licht und Farbe einen Abglanz von sich. Bei Franke steht einem ebenfalls lieb- und erbarmungslos gezeichneten Kollektiv ein Einzelner gegenüber – der Einzelne schlechthin, der gekreuzigte Christus. Am Schluss tritt, abweichend auch vom Bericht der Evangelisten, mit dem „Gewölk“ und „Wolkenbau“ noch ein über- und außermenschliches Quasi-Subjekt hinzu. Von den offensichtlichen Wunderzeichen, die den Tod Jesu begleiten und auf die Auferstehung vorausweisen (vgl. bes. Mt 27,51 ff.) – der Vorhang im Tempel zerreißt, die Erde erbebt, die Felsen brechen auseinander, die Gräber der Heiligen tun sich auf –, ist im Gedicht keine Rede. Es verweigert sich den allzu sichtbaren Spuren des Heils in der Welt.

Die erste Strophe entwirft mit wenigen Strichen und knappen Andeutungen eine zerstörte, verheerte, zusammengebrochene Welt. Es scheint eher eine moderne Pogromszene abzurollen, wie man sie damals bereits aus Ost- und Südosteuropa kannte und für Zeichen einer postrevolutionären Verrohung des ins Wanken geratenen Kontinents hielt, als das aus der Heiligen Schrift vertraute Golgotha-Panorama.

Die mittlere Strophe erinnert im Bildaufbau, in der ungefügigen Mischung von Farbe, Licht und Emotion an expressionistische Malerei – ein Paradebeispiel für eine Poetik der „Landschaft der Seele“. Der Heiland geht nicht an seinen Wunden, sondern an dem Hass der „Spötter“ zugrunde: ein „kalte[s], böse[s] Strahlen“, das ihn „nadelscharf“, also leibhaftig versehrt und tötet, wiederum eine „unerbittlich[e]“, „wie unbesiegbar[e]“ Macht. Allerdings macht schon die kleine Nuance des „wie“ darauf aufmerksam, dass dieser Macht eine Grenze gesetzt ist. Der Akzent liegt dennoch auf der Präsenz des Bösen im Lynchmob, den biblischen Spöttern, die Christus am Kreuz umlagern. In einer physiognomischen Manifestation des Dämonischen werden die Konturen der Körper, insbesondere die Gesichter, unvermittelt zu tödlich emanierenden Quellen des ursündigen Hasses, Geizes und Neides.²² Dagegen bezogen die „Heuschreckenschwärme“, in einem kinematographischen Vergleich gesprochen, ihre Dynamik aus einer eher langsamen, fast schleppenden, aber äußerst suggestiven Folge von Schnitten- und Gegenschnitten, Weitwinkel- und Nahaufnahmen.

Szabo verweist in seiner Einführung zur ersten Lesung des Freundes auf Radio Wien für dessen an den bildenden Künsten geschulten „Ausdruckswillen“ auf Emil Nolde und Ernst Barlach (Szabo 1935). Auch andere Bezugsgrößen ließen sich nennen. So wäre im konkreten Fall etwa an das berühmte Ölgemälde „Golgotha“ (1900) von Edvard Munch zu denken, wo aus der zum Gekreuzigten hin wogenden schemenhaften Menge ebenfalls karikaturenhaft entstellte Gesichter hervorscheinen. Sogar die gelbe Farbe erweist sich auch hier als Signal, und im Hintergrund des Gekreuzigten schwebt

²¹ Brief an Friedrich Sacher vom 07.11.1942. Zum Motiv „Untrost“ vgl. u. a. das Gedicht „Absage“ in Szabo 1947: 19 f.

²² Vgl. u. a. auch das Gedicht „Fratze“ in Franke 1955: 41.

eine rote Wolke vor blauer Düsternis (vgl. Hintner 2011: 118). In dem weniger bekannten, aber ähnlich eindrucksvollen Ölgemälde „Die Verspottung“ (1929) von Albert Birkle wird Munchs Golgotha-Komposition im Farbarrangement wie im Verfahren mit der fratzenhaft verzerrten Menschenmasse aufgegriffen, aber stärker ins Realistische verschoben und mit einigen deutlichen Attributen in die Gegenwart versetzt (vgl. Bertsch 2000: 88). Im rechten Hintergrund erblickt man gebrandschatzte Gebäude, von woher sich die geifernde Masse dem Gekreuzigten entgegendrängt, während sich mittig hinter dem hellen Leib des gemarterten Christus das feiste Zerrbild eines Geschäftsmannes die Hände reibt. Aufruhrszenen gestaltet auch der oben erwähnte Franz Sedlacek wiederholt, und er macht das Motiv der Verfolgungsjagd zu einer Konstante seiner Bildvisionen (z. B. „Der gefangene Räuber“, 1920, „Der Besessene“, 1921, „Der Sturm“, „Stadtbild“, beide 1926), ebenso andere Maler der Neuen Sachlichkeit bzw. des Magischen Realismus. Das Sujet des aufrührerischen Exzesses kann sich in der Bürgerkriegsatmosphäre der Zwischenkriegszeit zudem leicht in einer politischen Szenerie explizieren, in Österreich z. B. bei Franz Probst („Straßenschlacht“ I u. II, 1927), Otto Rudolf Schatz („Demonstration“, 1928), Herbert von Reyl-Hanisch („Die Verfolgung“, 1932) und Maximilian Florian („Die Revolution“, 1934) (vgl. Bertsch 2000: 10 ff.).

Die dritte Strophe der „Kreuzigung“ hat – bei einer über das ganze Gedicht hinweg beibehaltenen, überdies reimlos ineinandergreifenden jambischen Grundstruktur – einen anderen Duktus als die beiden vorangegangenen, sowohl satzbaulich als auch lautgestalterisch. Diese Strophe beschreibt etwas Verschlossenes, ein gegen den hoffenden Blick des von der Ermordung des Heilands ins Mark getroffenen Betrachters hin durch eine „Höhlendecke“ Abgeschlossenes und Verborgenes. Nur durch Licht und Farbe deutet sich das Wunder an. Das Gedicht durchläuft einen Steigerungsprozess der Entgegenständlichung, der hier kulminiert. Der zuvor zerspellte, unruhige, peinigende Duktus der Verse stabilisiert sich, sänftigt sich, gleicht sich aus und klingt effektberuhigt aus. Allerdings gestattet sich auch Frankes lyrische Vision nur ein Sprechen in Bildern – Gemälden und Gegengemälden – und einer charakteristisch abstrakten Metaphorik. Gottvater, der seinen Sohn zu sich holt, ist nur in einem Adverb zum Leuchten des „Wolkenbaus“ – „väterlich“ – anwesend. Und die Farbbezeichnung „Engelrot“ im Schlussvers ist eine Zuschreibung, die ausdrücklich im Blick des Betrachters liegt, und trifft keine Aussage über die reale Präsenz eines Überirdischen: ahnende Schau, nicht faktische Bekundung.²³

Der Text bietet also ebenfalls keine tröstende oder erbauliche Sentenz, sondern belässt es bei der visionären Anwesenheit einer Gnadendimension. Dieses Motiv der Gnade, des inbrünstigen Hoffens auf eine göttliche Gnadengeste, die sich in der Schlussvision des Gedichtes andeutet, ist das Pendant zu Szabos „Untrost“ und entscheidend für Frankes Weltanschauung. Mit einer ganz leisen Wendung ins Hellere entfernt es die Welt seiner Gedichte graduell von der des Freundes. Von „Gnadenarmut“, dem schwer lastenden *Mangel* an Gnade also, empfindet Franke das Schicksal des Menschen in der Zeit und des Künstlers in der Gesellschaft und sogar unter seinesgleichen erfüllt. Dass

²³ Vgl. die Gedichte „Erscheinung“ und „Anrufung des Engels“ in Franke 1933: 43, 45 sowie „Erahnte Gestalt“ in Franke 1955: 38.

das Kreuzigungsgedicht an den verstorbenen Komponisten erinnert, unterstreicht die zweite Bedeutungsverbindung.²⁴

In Frankes unveröffentlicht gebliebenem Kriegstagebuch liest man immer wieder Wendungen, die den Gedanken leitmotivisch aufnehmen, beispielsweise: „Wir sind nichts ohne Gnade.“ „Gnadenarm trauert das Herz ...“ „Gnadenarm huschen die Tage hin.“ „Gnadenarm zagte das Herz!“²⁵ Daraus folgt ein Ethos des gefassten Einstehens und demütigen Duldens, das nahe an Szabo heranrückt und doch ein etwas anderes Verhältnis zu dem für die Dichter omnipräsenten Fremdheits- und Einsamkeitsgefühl einnimmt, das mit der undurchdringlichen Wirklichkeit sowohl zwischen den Menschen als auch zwischen Mensch und Natur korrespondiert:

[...] Du mußt dich dem Schicksal gewachsen zeigen. Dank für alle Entbehrungen, die mir in meinem Leben auferlegt waren, für alle Kargheit und Not. Das hilft jetzt, Genüsse und Freuden helfen nicht in den schweren Tagen. Und es hilft die durchlittene Einsamkeit. Der Weg führt über Entsagung und Verzicht. Das Erdenleben zeigt uns sein wahres, unerbittliches Antlitz. Steh als Mann für dich allein, die letzten Dinge durchleidend. [...] O Herz, bleibe klar und wissend voll Demut, was auch kommen mag!²⁶

4. Die Präsenz des Namenlosen

Als Wilhelm Szabo in seiner Rede von den österreichischen Lyrikern, die wie er selbst seit den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren mit ihren Hauptwerken hervortraten und meist noch bis in die fünfziger und sechziger Jahre hinein mehr oder minder produktiv waren, als einer „anonymen Generation“ spricht, da steckt das kulturelle Gedächtnis der Nation bereits mitten in einem tiefgreifenden Wandel. Das frühe 20. Jahrhundert ist – wir kehren damit zu Jurij Lotman zurück – europaweit durch eine Serie von Avantgardeschüben – Avantgarde-,Explosionen‘ – strukturiert, die aber im dritten Drittel des Säkulum aus der Phase einer „Revolte an der Peripherie“ heraus- und in den Rang eines bestimmenden Zentralfaktors eingetreten sind (Lotman 2021: 178). Damit hat sich ihr transformierender Impuls auf das allgemeine Literatur- und Kulturbewusstsein, auch auf ein gewisses weltanschauliches Grundrauschen mitgeteilt, er hat sich verstetigt und zum ‚Mainstream‘ verformt. So ist ihm auch jenes fast schon natürliche Schicksal widerfahren, das sein Bedeutungspotential, wie eingangs angesprochen, gleichzeitig mit seinem Aufstieg von den Grenzen in die normative Mitte der kulturellen Identität erheblich verblassen ließ. Das macht sich in vielen Bereichen bemerkbar, u. a. überall dort, wo Literaturgeschichte – als Instrument einer in jenem Sinne konformen (bis konformistischen) Vergewisserung – heute mit den frühen Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts Umgang pflegt.

²⁴ Vgl. „Der Bildner singt“ („Der Neider kreist ums Haus ...“) in Franke 1939: 66 bzw. 1955: 20: „Flöß doch ein wenig Gnad' / Gestalt wüchs um Gestalt. / Es schlösse sich das Werk / zu einem kleinen Wald!“

²⁵ Wilhelm Franke: Tagebuch aus dem Krieg 1942–1945, Einträge von Juni 1943, 13.11.1944, 20.12.1944 u. 04.01.1945 (Gedicht „Soldat“).

²⁶ Ebd., Eintrag vom 10.04.1945.

In jene Jahrzehnte, deren kulturelles Leben aus ihrer Sicht bis in tiefste Schichten von den totalitären Experimenten im Politischen überschrieben ist, fällt das Wirken Szabos und seiner „anonymen Generation“ von Schriftstellern. In den neueren Literaturgeschichten finden wir deren Namen kaum oder gar nicht; mit diesen gemeinsam ist der von der „Gruppe“ und ähnlichen Erscheinungen repräsentierte literaturlandschaftliche Faktor beinahe inexistent. ‚Gesamtdeutsch‘ verfasste Darstellungen haben sie, mit ganz wenigen älteren Ausnahmen, nie gekannt. In den allmählich erst aus deren Schatten tretenden ‚Literaturgeschichten Österreichs‘, also in Darstellungen, die aus regionaler, kulturlandschaftlicher, territorialer Perspektive verfasst sind, verhält es sich heute kaum anders. In den fünfziger und sechziger Jahren, also in jener Konjunktur des Konzepts, die mit der Wiedererrichtung der Republik einhergeht, finden wir hingegen noch die bemerkenswerte Situation vor, dass die Vertreter der modernistischen Avantgarde mit den Vertretern der peripheren Moderne zusammen betrachtet werden können, zwar nicht ohne weiteres, aber doch mit großer Selbstverständlichkeit. Das ergibt eine Mischung aus größerer Dichte der Beschreibung und geringerer Schärfe der Unterscheidung. Dies veranschaulichen etwa Entwürfe einer ‚Literaturgeschichte Österreichs‘ von Josef Nadler (zu Szabo und Franke: Nadler 1951: 480) und dessen Schüler Kurt Adel (zu Franke, Szabo und Sachs: Adel 1967: 342 f.), ebenso die in ihrer informativen Leistung oft unterschätzte Geschichte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts von Adalbert Schmidt (zu Sachs: Schmidt 1964: Bd. 1, 427, zu Szabo und Franke: Bd. 2, 131–135) sowie die stärker auf schulische und volksbildnerische Zwecke abzielende Porträtreihe von Norbert Langer (darin zu Szabo: Langer 1958, zu Sachs: Langer 1967). Selbst einige Darstellungen aus den siebziger Jahren, die sich auf ‚Gegenwartsliteratur‘ bereits unter dem Signum der Nachkriegszeit einlassen, haben zumindest Wilhelm Szabo noch auf dem Radar, so etwa Viktor Suchy und Kurt Klinger. Suchy integriert einige Bemerkungen zur „Gruppe“ in den Rahmen eines knappen, aber ausgewogenen Abrisses des in seiner Heterogenität klar herausgestellten Spektrums der Gattung Lyrik – mit besonderem Hinweis auf die über die Zwischenkriegszeit hinausweisende Bedeutung ihrer Mitglieder Paula Ludwig, Friedrich Sacher und Wilhelm Szabo (Suchy 1973: 18). Klinger widmet Wilhelm Szabo unter der Überschrift „In die Dörfer verbannt“ ein eigenes Kapitel in seiner ausführlichen Erörterung der zeitgenössischen Lyrik für den Österreich-Band von „Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart“ (Klinger 1976: 357–360). Relativ unbeschwert verfährt man in der Betrachtung von Literatur unter der Perspektive von regionaler Landschaft und Heimat als Motivraum, ohne dabei freilich die beträchtlichen Abstände kleinzureden, die zwischen den Autoren der peripheren Moderne in ihrer nichteindeutigen, uneinsinnigen Verbindung zur Region und den Protagonisten einer programmatischen Heimatliteratur, für die die Bindung an Abstammung und Scholle zum zentralen Ideologem geworden ist, bestehen.

Heute ist diese Situation nicht mehr gegeben. Der Platz der Lyriker der „anonymen Generation“ im kulturellen Gedächtnis, wie es sich in der Historiographie manifestiert, ist, sofern es ihn überhaupt gibt, nicht mehr von dem Interesse für ihr Werk oder ihre geistige Erscheinung bestimmt, sondern fast ausschließlich von den literatursoziologischen und literaturpolitischen Informationen, die man ihnen abgewinnen kann. Wohl gemerkt: Wir sprechen hier immer von Literaturgeschichte als dem – höchst prekären,

aber immer noch einflussreichen – Projekt der großflächigen Epochenmalerei, während die lexikalische Erfassung der Autoren auch in den einschlägigen neueren Kompendien einigermaßen gewährleistet ist und es erfreulicherweise an verdienstvollen Detailstudien selbst in diesen Gegenstandsbereichen nicht gänzlich mangelt.²⁷ Solche Bemühungen, die auch vom Kanon entschieden vernachlässigte Autoren und Texte zum Objekt kritischer ‚Archäologie‘ machen, sind jedoch nicht in gleicher Weise Ausdruck bzw. selbst Agens zusammenhangsstiftender Ideen wie die für ein breiteres Publikum verfassten Darstellungen des Geschichtsverlaufs.

In der Germanistik scheint zwar zuletzt im Umgang mit der Literatur jenes Zeitraums das Interesse an „Kontinuitäten jenseits des Politischen“, die sich ‚poetologisch‘ bestimmen, wieder zu wachsen (Baßler/Roland/Schuster 2016, vgl. auch Frank/Palfreyman/Scherer 2005). Man möchte in der literaturhistorisch chronisch konturschwachen Zwischenepoche Traditionslinien einer „vergessenen Moderne“ (Schuster 2016) über die politischen Zäsuren hinweg identifizieren, jene Zäsuren also, die man in einer schon zur Routine gewordenen Verlegenheitslösung zur Periodisierung dieser Zeiträume heranzuziehen pflegt, als ob nichts anderes in Frage käme. Von einer „vergessenen Moderne“ handeln diese Projekte im Anschluss und in Wiederbelebung älterer Ansätze, wie sie sich insbesondere bei Hans-Dieter Schäfer finden (Schäfer 1982; vgl. auch Scheffel 1990), und sie haben wiederum vor allem die Literatur des sogenannten Magischen Realismus im Blick.

Dieses Interesse ist zu begrüßen. Dennoch sind auch dabei Fortschrittsaporien am Werk, deren Hermeneutik nur eine bedingte Reflexionsbereitschaft hinsichtlich ihrer toten Winkel beweist.²⁸ Eine ‚vergessene‘ Moderne interessiert eben immer noch primär als ‚Moderne‘, und wäre sie das nicht – ‚modern‘ –, bestünde ihr Vergessensein offensichtlich zu Recht. Damit scheint die binäre Codierung, welche die Literaturgeschichte ordnet und der oben angesprochenen „retrospektiven Transformation“ durch den Vergangenheitsforscher unterwirft, nicht aufgehoben, sondern allenfalls modifiziert. Immer noch – und das kommt erschwerend hinzu – sind es auch binäre Codierungen potentiell fremder, d. h. außerliterarischer Diskurssysteme, die sich darin niederschlagen. Mithin: Nicht etwa das Gegenüber von ‚schön‘ und ‚nicht schön (hässlich)‘, ‚ästhetisch anregend‘ und ‚ästhetisch nicht anregend‘ etc. bildet den Maßstab für die literarhistorische Beschreibung dieser Epoche, sondern es ist der Gegensatz von ‚demokratisch‘ und ‚undemokratisch‘, ‚faschistisch‘ und ‚antifaschistisch‘ oder gar von ‚Recht‘ und ‚Unrecht‘, ‚schuldig‘ und ‚unschuldig‘ und eben auch von ‚fortschrittlich‘ (‚progressiv‘) und ‚rückwärtlich‘ (‚reaktionär‘) bzw. ‚modern‘ und ‚unmodern‘ (oder ‚antimodern‘), und die letzte Opposition funktioniert nicht wesentlich anders als die übrigen, sondern hat diese sogar bis zu einem gewissen Grad in sich aufgenommen.

Blicken wir also auf Literaturgeschichten der jüngeren Generation, so bestätigt sich die Tendenz. Als mit den neunziger Jahren das Konzept einer ‚Literaturgeschichte Österreichs‘ einen neuen Schwung erfährt, geschieht das zu einem Zeitpunkt, zu dem einerseits die Zeitgenossenschaft der Betrachter gegenüber den Phänomenen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die ihnen zur Betrachtung anheimgestellt sind, schon weit-

²⁷ Vgl. Anm. 12.

²⁸ Zu diesem Problemaspekt ausführlicher Fackelmann 2023: 200 ff.

gehend geschwunden ist, während andererseits die Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts endgültig zu einem Austragungsort für gewaltige Hegemonialkonflikte ‚vergangenheitspolitischer‘ Art geworden ist. In deren Zuge wurden ein neues Geschichtsbild und als ein Teil davon selbstverständlich auch ein neuer Kunstbegriff implementiert und mit diskursiven Grenzziehungen befestigt.

Die neuen Entwicklungen auf dem Gebiet einer ‚Literaturgeschichte Österreichs‘ sammeln sich zunächst in dem einbändigen Handbuch, das Herbert Zeman auf Grund mannigfaltiger Vorarbeiten 1996 herausgibt. Das bahnbrechende Verdienst dieser Bemühungen besteht darin, dass sie die wesentlichen Entwicklungslinien herausarbeiten und faktengesättigt unterlegen, die es überhaupt rechtfertigen, das territoriale Paradigma ‚Österreich‘ auf die Literatur seit dem Mittelalter anzuwenden. Die Teile der einbändigen Darstellung, die die Zwischenkriegszeit betreffen (besonders Zettl 1996), hinterlassen jedoch einen noch recht unausgegorenen Eindruck. An dem durch die „Gruppe“ und Wilhelm Szabos „anonyme Generation“ beschriebenen Faktor gehen sie gänzlich vorbei. Das gilt bedauerlicherweise auch noch für die Neuauflage von 2014, die doch gerade für diese Zeiträume völlig Neubearbeitet wurde. Der 1999 erschienene Band zum 20. Jahrhundert in der von Zeman parallel eingerichteten „Geschichte der Literatur in Österreich“, deren Grundriss jene Handbuchpublikation gleichsam vorwegnehmend zu zeichnen beabsichtigte, vermittelt in der Sache ein zwar erheblich materialreicheres, aber leider nicht minder diffuses Bild. Die Namen Friedrich Sachers und Wilhelm Szabos tauchen darin, wiederum hauptsächlich in den von Walter Zettl bearbeiteten Kapiteln, ebenso auf wie anthologische und literaturkritische Bestrebungen, an denen sie beteiligt sind (bes. Zettl 1999: 85 f., 89 f., 105). Das „Gruppe“-Projekt selbst findet indes ebenso wenig Berücksichtigung, wie das von ihm auf dem Gebiet der Lyrik vertretene Gefüge, das wir als periphere Moderne beschrieben haben, als solches literarhistorisch reflektiert scheint. Hier zeigt sich deutlich das Verhängnis: In der Fokussierung auf das in großer Datenfülle, wenngleich noch wenig systematisch ausgebreitete literarische Leben erfahren die aus der Sicht der Gegenwart als *Poetae minores* Einstuften mit ihrem Werk ein Verschwinden, das sie kaum noch anders aufscheinen lässt denn als Registrierdaten in den Streifzügen des Historikers durch publizistische Karriereräume, die von Sammelbüchern, Zeitschriften, Verlagen, Interessengruppen und Literaturpreisen abgesteckt und von den politischen Fronten beherrscht werden.

Etwas anders ist das Problem des Bedeutungsschwunds bei zwei weiteren einbändigen Gesamtdarstellungen, die einen stärker deutenden Ansatz verfolgen, gelagert. In der pragmatisch als Einstieg und Einführung konzipierten „Kurzen Geschichte der Literatur in Österreich“ von Wynfrid Kriegleder erhält Wilhelm Szabo einige Zeilen, die die Kontur des Autors zu umreißen versuchen, wenn auch notgedrungen auf einer sehr stichwortartigen Ebene, aber immerhin folgerichtig im Kontext der Anthologie von 1930 (Kriegleder 2014: 362, 365). Sie betonen den sozialen Konflikt, der in Szabos Lyrik Gestalt annimmt, und thematisieren seine Stellung zum Nationalsozialismus, einerseits in der Biographie, andererseits in der Verweigerung eines verklärenden Blicks auf Dorf und Natur – jene beiden Attribute also, die schon bei Zettl einfließen (z. B. Zettl 1999: 107, 118) und sich mithin stereotyp verfestigt haben (vgl. Dienel 1991: 118). Ähnlich akzentuiert Szabos Stellung die Literaturgeschichte von Klaus Zeyringer

und Helmut Gollner. Einer anderen Schule entsprungen und auf eine explizit gesellschaftspolitisch engagierte Publizistik im Übergang zwischen Wissenschaft und Feuilleton zugeschnitten, spitzt diese sie allerdings noch stärker im Sinne einer fundamentalen Antithese zu, was schon die plakative Kapitelüberschrift zu verstehen gibt: „Lyrik: Vaganten versus Völkische“ (Zeyringer/Gollner 2012: 568–573, zu Szabo 568).

Klar ist zu erkennen, dass Szabo sein Schicksal als ‚Innerer Emigrant‘, den es in eine durch und durch feindliche Umwelt verschlagen hat, wenigstens ein gewisses Prestige in der gegenwärtigen Literaturgeschichtsschreibung bewahrt (vgl. auch Thunecke 2000, Strigl 2007), unterstützt durch den Umstand, dass sein Nachkriegswirken zumindest ansatzweise die Züge eines intellektuellen Publizisten heutigen Zuschnitts aufweist (vgl. u. a. Szabo 1947: 32–41; 1953; 1973). Das unterscheidet ihn von seinen „Gruppe“-Weggefährten Sachs, Franke und Sacher, die sich in der einen oder anderen Weise, wenngleich ohne tiefere Bedeutung auf den Nationalsozialismus eingelassen haben. Natürlich positioniert sich Szabos Außenseitertum und die bewegende Konfrontation mit dem Faktor ‚Dorf‘, die sich in seinem Schaffen abspielt – und sehr deutliche Parallelen in Frankes Werk der zwanziger und frühen dreißiger Jahre findet –, vor dem Horizont einer Sinnsuche, die zwar nur mehr bedingt konfessionell gebunden, aber doch entschieden religiös bestimmt ist und weit über das Soziale hinausweisende existentielle Fragen aufwirft. So darf, wer Szabos Leiden am ‚Dorf‘ zu der sozialkritischen Note erhebt, die die Zeit überdauert und uns heute ‚noch etwas zu sagen hat‘, nicht die versöhnende Gegenbewegung übersehen, die in den vierziger Jahren die Überhand gewinnt (deutlich abzulesen schon am Aufbau von Szabo 1940). Sie unterstreicht, dass jenes Motivgefüge sich gerade nicht mit einem Auge messen lässt, das an dem Antiheimat-Sujet des späten zwanzigsten Jahrhunderts geschult ist. Somit öffnet auch das inzwischen breit und mächtig in die Populärkultur eingedrungene Stereotyp vom Dorf als dem Ort der Niedertracht, Verdrängung und Unterdrückung, der Provinz als dem Reich der immerwährenden Rückständigkeit keine taugliche Verbindung zu jenen dunklen Randbezirken der Literaturgeschichte.

Am stärksten verändert die zusehends manichäisch strukturierte Fokussierung auf die politische Katastrophe die Wahrnehmung jener „anonymen Generation“. Was an dieser noch einen Rest von Bedeutung besitzt, gewinnt ihn fast ausschließlich im Kontext jenes Interesses. Wie in einer prismatischen Dispersion, die ganz im Zeichen der bewusstseinsprägenden antifaschistischen Einstellung zur Vergangenheit steht und mit deren alle kulturellen Lebensbereiche der Gegenwart durchdringenden Bewirtschaftung interagiert, sind die integralen Komponenten der Literatur auseinandergetrieben und lassen sich nicht mehr im Sinne einer ganzheitlichen hermeneutischen Bewegung zusammenschauen. In der zeitgenössischen Rezeption ebenso wie in der Autorreflexion selbst war dieses Moment der exorbitanten Katastrophe des eigenen Volkes mitsamt ihren Vor- und Nachgeschichten, von geistiger und moralischer Verirrung, schwerer Schuld und Verdrängung überschattet, durchaus nicht ohne Relevanz. Im Besonderen war es die Frage nach dem Totalitätsanspruch, mit dem Politik und Staat die Kunst und den Künstler konfrontierten, die zu schweren inneren und äußeren Auseinandersetzungen führte. Das alles rückte im Maßstab des literarischen Schaffens aber noch

weit in den Hintergrund, wenn es darum ging, ein begründetes Urteil über Wert und Ort eines poetischen Werkes in der Literaturgeschichte zu fällen.

Dabei kann es für die vorliegende Problemerkundung am wenigsten darum gehen, ihrerseits eine politische Bewertung des geschichtspolitischen Bewusstseinszustands vorzunehmen, der heute das kulturelle Gedächtnis formt. Sie beschäftigt ausschließlich, welche Wirkung er im Rahmen des Transformationsprozesses repräsentiert, der zum Vergessen bestimmter literarischer Hervorbringungen, Textgefüge und dichterischer Lebenswelten geführt hat. Indem er nämlich seine prismatische Funktion erfüllt, wirkt er darauf hin, dass uns das Fremde, das er in dieser nahen, d. h. stets distanzlos präsenten, ja übergriffig ‚realen‘ Vergangenheit ansiedelt, gerade *nicht fremd genug* erscheinen muss. In eine derartige trügerische Vertrautheit gezogen, nehmen wir an dem historischen Gegenstand, den die Gedichte jener Autoren darstellen, die ihm anhaftende Fremdheit der transzendenten Wirklichkeitsauffassung nicht bzw. nicht ausreichend wahr, auch nicht die Fremdheit der Geheimnisschau, die sich in seiner Natur- und Landschaftsbegegnung äußert, und nicht die Fremdheit seiner Sprach- und Formkultur, hinter welcher daher nur noch Konvention vermutet werden kann, von der uns der Fortschritt des Kunstdenkens inzwischen segensreicherweise befreit hat, und so weiter. Auf diese Weise werden die Textphänomene dieser Vergangenheitsphäre entweder belanglos – mit Begriffen aus Szabos Rede: vernachlässigbar, der genaueren Aufmerksamkeit nicht wert, allenfalls einer nachsichtigen Flüchtigkeit –, oder sie dienen als Projektionsfläche eines in Bezug auf sie selbst sekundären Interesses.

Von solchen zufälligen Rückprojektionen abgesehen, sind die Namen der „anonymen Generation“ österreichischer Lyriker also mittlerweile fast nur noch als Gegenstand von Systematisierungsbemühungen am Kollektiv zugegen, oft in Aufzählungen, Listen gesperrt, tendenziell als Registermasse behandelt – Material für nur entfernt literatureigene Befunde. Das ist eine Form der Herabstufung, aus der wohl so rasch kein Weg in die Sichtbarkeit führt. Die mit den Autoren verbundenen literarischen Ereignisse haben ihren schon zur Blütezeit relativ blassen Status als lesbare Texte weitgehend eingebüßt und sind auf dem Weg, regelrechte Palimpseste zu werden. Das von Szabo diagnostizierte Inkognito – Ausweis semiotischer Unscheinbarkeit in der Epoche („Verborgenheit, Stehen im Schatten“) – blieb damit bis heute an ihm und seinen Weggefährten haften. Es gibt wenige abweichende Fälle aus dem von ihm beschriebenen Kreis, bei denen zu klären wäre, wie gerade ihr Ausnahmecharakter zustande kam (z. B. Theodor Kramer, der allerdings auch vor seiner forcierten ‚Wiederentdeckung‘ beileibe kein Übersehener war). Meist dürfte sich herausstellen, dass auch hierbei eine Aufmerksamkeit waltet, die nicht mit der vergangenen, sondern mit der gegenwärtigen Realität korrespondiert, dass also Akzidentien den Ausschlag für eine bedingte Revitalisierung gaben.

5. Unbestimmtheit als Schicksal und Aufgabe

Um noch einen theoretischen Schluss zu ziehen: Nicht die ‚zu Unrecht Vergessenen‘ und die ‚großen Unbekannten‘, die die Nachwelt für sich entdeckt und damit für sich reklamiert, bilden das eigentliche Erkenntnisproblem für die Literaturgeschichte. In ihnen begegnet die Gegenwart in erster Linie *sich selbst*. Das eigentliche Vergessensein – nämlich das Abgleiten in die ‚Inexistenz‘, die Verbannung in die ‚Anonymität‘ (meintend: der Name ‚bedeutet‘ nichts mehr) – liegt bei den sogenannten Unbestimmten, d. h. jenen, bei denen der Grad an „Unbestimmtheit“ (vgl. Lotman 2021: 321 f.) im Verhältnis zu dem aus heutiger Sicht einzig möglichen Hergang und Fortgang der Geschichte entsprechend groß erscheint.

Das hat damit zu tun, dass das historische Gedächtnis aus dem Überfluss der vom individuellen Gedächtnis bewahrten Fakten jeweils eine „kontinuierliche Linie“ konstruiert, die „mit größter Zuverlässigkeit“ zu dem „abschließenden Punkt“ führt, der dem jeweiligen semiotischen Raum, den der Historiker in seiner Epoche repräsentiert, als „Ziel“ vorschwebt. Das konnte der Triumph einer göttlichen Vorbestimmung, die Erfüllung des Weltgeists oder auch eine säkulare (z. B. gesellschaftspolitische) Fortschrittsutopie sein – immer nimmt es die Funktion des Sinnträgers für den ganzen vorhergehenden Prozess an und führt in die Geschichte den dieser, wie Lotman betont, „objektiv vollkommen fremden Begriff des Ziels“ ein. Dieses „Ziel“ ist jedoch „Faktum“, also selbst Sinnelement der Geschichte, nicht das „Instrument ihrer Erkenntnis“. „Nicht zufällig wird jedes derartige Ereignis – ‚Salz des Salzes der Geschichte‘ – durch die nächste Explosion“, also den nächsten fundamentalen Umformungsschub des Kulturraums, „aufgehoben und dem Vergessen anheimgegeben“ (Lotman 2010: 27 f.).

Wenn dem so ist und wir außerdem wissen (vgl. Lotman 2010: 147 f.), dass jede dieser großen Kulturentitäten von zahlreichen Subsphären („Subsystemen“) durchzogen ist, oder auch ‚semiotischen Strömen‘, die teilweise zueinander in Konkurrenz stehen und auch unterschiedliche Entwicklungs- und Vollzugsgeschwindigkeiten haben können (und dennoch insgesamt einer gemeinsamen Signatur verpflichtet bleiben), dann wäre es wohl die besondere Aufgabe der Literaturgeschichte, sich gerade jenen Komplexen zuzuwenden, deren Entwicklung sich etwa aus späterer Sicht gleichsam ‚verborgen‘, ‚wellig‘ oder ‚verworfen‘ darstellen mag, die mithin als nichtlineare Faktoren der Vergangenheit erscheinen, insofern sie vom ‚Ziel der Geschichte‘ her, wie es die Gegenwart des Betrachters normativ verinnerlicht hat, nicht bzw. nicht ohne großen Aufwand einsichtig erscheinen.

Hinter einem „Dichtergeschlecht“, das sich, wie sein Fürsprecher einräumt, selbst schon als „namenlos und gesichtslos“ verstand, ehe es von der Nachwelt dazu gemacht wurde, darf ein solcher Komplex vermutet werden. Namen- bzw. Gesichtslosigkeit ließ ja ein zweideutiges Wesen vermuten: Ein stärkeres Maß des Aufgehens in der eigenen Zeit, im Zeitstil, im herrschenden Literaturbegriff verbindet sich mit einem geringeren Maß der Berührung mit den nivellierenden Dynamiken des Epochenwandels. Die hier etwas näher betrachtete Lyrik aus Österreich weist eine Modernität *in Nuancen*, nicht in Schüben oder Schocks auf. Das 20. Jahrhundert ist gewiss der Austragungsort eines gewaltigen und äußerst konfliktreichen kulturgeschichtlichen Umschwungs, und dieser

vollzieht sich bei aller Macht nicht von heute auf morgen, sondern benötigt Jahrzehnte, ist vielleicht auch jetzt noch nicht ganz abgeschlossen. Mit einem letzten Vergleich: Der nach Literaturgeschichte Fragende von heute befindet sich auf dem Wellenabschwung jener monumentalen Veränderung, auf deren Wellenaufschwung jene Lyrik sich aufhielt und sogar noch vermeintliche Rückwärtsbewegungen gestattete – zu beobachten etwa an dem Versuch, die klassische Formensprache wiederzubeleben, an einer Symbolik, die die Balance zwischen dunkler Verslossenheit und gnomischer Öffnung zum Leser zu halten trachtet, an einem Ethos, das in den Kategorien von Gnade und Trost denkt, wenn es sich auch von deren Entzug wurzeltief erschüttert weiß, und an dem Bemühen um positiven Anschluss an den bereits ins Wanken geratenen Heimatbegriff. Einen einigermaßen ungetrübten Eindruck davon zu erhalten, ja sich gar einzuleben in die überwundene Welt der verschwundenen Kunst, dürfte viel schwieriger sein, als Komponenten erheblich weiter zurückliegender Wellenbewegungen, die sich in der Distanz schon geglättet haben, zu bestimmen. Die notgedrungen von höchster Selbstbezüglichkeit erfüllte Haltung des Nachdenkens von der anderen Seite des kulturellen Wellenbergs aus, der Warte derer, die nicht mehr Nachfahren sein können oder wollen, steht angesichts solcher auf den ersten Blick wenig formidablen, relativ konturlosen Phänomene des Übergangs jedenfalls gehörig zur Disposition.

Literatur

- Adel, Kurt (1963): Gibt es eine verbindliche Interpretation von Gedichten? Dargestellt an einem Gedicht von Walter Sachs. In: Österreich in Geschichte und Literatur 7, S. 219–229.
- Adel, Kurt (1967): Geist und Wirklichkeit. Vom Werden der österreichischen Dichtung. Wien: Österreichische Verlagsanstalt.
- Baßler, Moritz/Roland, Hubert/Schuster, Jörg (Hg.) (2016): Poetologien deutschsprachiger Literatur 1930–1960. Kontinuitäten jenseits des Politischen. Berlin/Boston: de Gruyter (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 146).
- Becher, Peter/Höhne, Steffen/Krappmann, Jörg/Weinberg, Manfred (Hg.) (2017): Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Bertsch, Christoph (2000): ... wenn es um die Freiheit geht: Austria 1918–1938. Österreichische Malerei und Graphik der Zwischenkriegszeit. Wien/München: Christian Brandstätter.
- Bietak, Wilhelm (1935): Die Lyriker der „Gruppe“. In: Lebendige Dichtung 1, 11, S. 227–231.
- Dienel, Traude (1991): Dichter nicht nur des Dorfs. (Zum 90. Geburtstag Wilhelm Szabos am 30. August 1991). In: Literatur aus Österreich. Texte zeitgenössischer Autoren 36, 212, S. 116–121.
- Eder, Alois (1987): Walter Sachs – ein Klassiker der Stille. In: Sachs 1987, S. 227–253.
- Eder, Alois (1988): Der niederösterreichische Dichterstreit im Spiegel einer Dichterefreundschaft. Wilhelm Szabo und Walter Sachs. In: Twaroch, Johannes (Hg.):

- Niederösterreichische Literatur im Aufbruch. 30 Jahre Arbeitsgemeinschaft Literatur. St. Pölten/Wien: Niederösterreichisches Pressehaus (= Wissenschaftliche Schriftenreihe Niederösterreich 81/82/83), S. 63–71.
- Eder, Alois (1991): Knabenwege – Altersweisheit. Zu Walter Sachs' nachgelassener Prosa. In: Sachs 1991, S. 387–395.
- Fackelmann, Christoph (2005): Die Sprachkunst Josef Weinhebers und ihre Leser. Annäherungen an die Werkgestalt in wirkungsgeschichtlicher Perspektive. 2 Bde. Wien/Münster: LIT (= Literarhistorische Studien XI/1 u. XI/2).
- Fackelmann, Christoph (2009): Ein „Spätling der Gestalter“. Zur Einführung in die historiographisch-kritische Auseinandersetzung mit Josef Weinheber. In: Literaturwissenschaftliche Jahressgabe der Josef Weinheber-Gesellschaft N. F. 2008/2009, S. 17–124.
- Fackelmann, Christoph (2011): Symbolische Territorien – territoriale Evolutionssignaturen. Österreichische Literaturgeschichte bedenken. In: Fackelmann, Christoph/Kriegleder, Wynfrid (Hg.): Literatur – Geschichte – Österreich. Probleme, Perspektiven und Bausteine einer österreichischen Literaturgeschichte. Thematische Festschrift zur Feier des 70. Geburtstags von Herbert Zeman. Wien/Berlin: LIT (= Austria: Forschung und Wissenschaft. Literatur- und Sprachwissenschaft 18), S. IX–LXXIX.
- Fackelmann, Christoph (2018): Literatur in Österreich, dicht beschrieben? Einige Problemnotizen samt einer Probe aufs Exempel mit der „Dritten Walpurgisnacht“ von Karl Kraus. In: Hofeneder, Veronika/Perry, Nicole (Hg.): Germanistik Grenzenlos. Festschrift für Wynfrid Kriegleder zum 60. Geburtstag. Wien: Praesens, S. 116–125.
- Fackelmann, Christoph (2023): Holzwege der Literaturgeschichte? Die deutsche katholische Literaturbewegung und weitere verlorene Fahrten einer anderen Moderne – Begriffe, Ansätze, Projekte. In: Lepanto-Almanach. Jahrbuch für christliche Literatur und Geistesgeschichte 4/5, S. 193–256.
- Frank, Gustav/Palfreyman, Rachel/Scherer, Stefan (Hg.) (2005): Modern Times? German Literature and Arts Beyond Political Chronologies. Kontinuitäten der Kultur 1925–1955. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Franke, Wilhelm (1933): Wirrnis und Weg. Gedichte. Wien: Krystall-Verlag.
- Franke, Wilhelm (1937): Josef Pfandlers Anthologie „Vom Expressionismus zur neuen Klassik. Deutsche Lyrik aus Österreich“. In: Das Waldviertel. Blätter für Heimat- und Volkskunde des niederösterreichischen Waldviertels X, 10, S. 149–151.
- Franke, Wilhelm (1938): Wanderer im Waldland. Gedichte. Wien: Krystall-Verlag.
- Franke, Wilhelm (1939): In dunklen Wäldern, auf silbernen Straßen. Gedichte. Reichenberg: Sudetendeutscher Verlag Franz Kraus.
- Franke, Wilhelm (1953): Gedichte. Sechs Lithographien v. Oskar Matulla. Wien: Sezession o. J. [1953].
- Franke, Wilhelm (1955): Unter den wandernden Wolken. Gedichte. Wien: Kremayr & Scheriau bzw. Buchgemeinschaft Donauland.

- Franke, Wilhelm (1969): Wort erblüht. In: Niederösterreichisches Bildungs- und Heimatwerk (Hg.): Dichtung aus Niederösterreich. Bd. 1: Lyrik. Redigiert v. Josef Pfandler. Wien: Österreichische Verlagsanstalt, S. 126.
- Güttenberger, Heinrich (1932): Zwei Lyriker aus dem Waldviertel. Das Freundespaar Wilhelm Franke und Wilhelm Szabo. In: Das Waldviertel. Blätter für Heimat- und Volkskunde des niederösterreichischen Waldviertels 5, 4, S. 62–69.
- Gunert, Johann (1966): Einleitung. In: Szabo 1966, S. 6–20.
- Hahnl, Hans Heinz (1984): Wilhelm Franke. In: Ders.: Vergessene Literaten. 50 österreichische Lebensschicksale. Wien: Österreichischer Bundesverlag (= Ein Österreich-Thema aus dem Bundesverlag), S. 203–206.
- Hall, Murray G. (1985): Österreichische Verlagsgeschichte 1918–1938. Bd. II: Belletristische Verlage der Ersten Republik. Wien/Köln: Böhlau (=Literatur und Leben N. F. 28).
- Hintner, Elisabeth (2011): Realistische Parallelwelten. Ikonografische Kontexte: Rückblicke – Zeitgenössisches – Ausblicke. In: Spindler, Gabriele/Strohhammer, Andreas (Hg.): Franz Sedlacek 1891–1945. Monografie mit Verzeichnis der Gemälde. Wien: Christian Brandstätter (= im Kinsky editionen), S. 91–131.
- Holzner, Johann (2004): Eigenständigkeit um den Preis der Einsamkeit. Über Wilhelm Szabo. In: Brenner-Archiv. Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 23, S. 37–45.
- Kaes, Anton (Hg.) (1983): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933. Mit einer Einleitung u. Kommentaren. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Klinger, Kurt (1976): Lyrik. In: Spiel, Hilde (Hg.): Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren – Werke – Themen – Tendenzen seit 1945. Die zeitgenössische Literatur Österreichs. Zürich/München: Kindler, S. 293–476.
- Korte, Hermann (1999): Energie der Brüche. Ein diachroner Blick auf die Lyrik des 20. Jahrhunderts und ihre Zäsuren. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Lyrik des 20. Jahrhunderts. München: Edition Text + Kritik (= Text + Kritik Sonderbd. XI/99), S. 63–106.
- Krejs, Philipp (Hg.) (1958): Lyrik der Landschaft. Das Donautal. Gedichte aus unserer Zeit. Krems a. d. Donau: Buchgemeinschaft Heimatland.
- Kriegleder, Wynfrid (2014): Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen. 2., verbess. Aufl. Wien: Praesens.
- Krystall-Verlag (1937): Wiener Festwochen. Programmbuch für den Dichterwettbewerb für Lyrik 1937. Veranstaltet von der Konzertdirektion Maria Pokorny (Hugo Abel) gemeinsam mit dem Krystall-Verlag in Wien [...]. Wien: Krystall-Verlag.
- Kulturreferat der Niederösterreichischen Landesregierung (Hg.) (1955): Geliebtes Land. Niederösterreich im Spiegel des neueren Schrifttums. [Red. v. Friedrich Sacher u. Lois Schiferl.] Wien: Verlag für Jugend und Volk.
- Langer, Norbert (1958): Wilhelm Szabo. In: Ders.: Dichter aus Österreich. 3. Folge. Wien/München: Österreichischer Bundesverlag, S. 97–102.
- Langer, Norbert (1967): Walter Sachs. In: Ders.: Dichter aus Österreich. 5. Folge. Wien/München: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, S. 71–77.

- Lotman, Jurij M. (2010): Kultur und Explosion. Aus dem Russischen v. Dorothea Trottenberg. Hg. u. mit einem Nachwort v. Susi K. Frank, Cornelia Ruhe u. Alexander Schmitz. Berlin: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1896).
- Lotman, Jurij M. (2021): Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Aus dem Russischen v. Gabriele Leupold u. Olga Radetzkaja. Hg. u. mit einem Nachwort v. Susi K. Frank, Cornelia Ruhe u. Alexander Schmitz. 3. Auflage. Berlin: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1944).
- Nadler, Josef (1951): Literaturgeschichte Österreichs. 2., erweiterte Aufl. Salzburg: Otto Müller.
- Reisinger, Hermann (Hg.) (1942): Das Waldviertel im Gedicht. Ausgewählt von der Schriftleitung der „Waldviertler Heimat“. [Redigiert u. mit einer Einleitung versehen v. Wilhelm Szabo (anonym).] St. Pölten: St. Pöltner Zeitungs-Verlags-Ges. m. b. H. (= Niederdonau, Ahnengau des Führers. Schriftenreihe für Heimat und Volk 75/76).
- Roček, Roman (1988): Mit eigenen Waffen. Wilhelm Szabos Widerstand gegen die völkische Dichtung. In: Twaroch, Johannes (Hg.): Niederösterreichische Literatur im Aufbruch. 30 Jahre Arbeitsgemeinschaft Literatur. St. Pölten/Wien: Niederösterreichisches Pressehaus (= Wissenschaftliche Schriftenreihe Niederösterreich 81/82/83), S. 49–62.
- Roh, Franz (1925): Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig: Klinkhardt & Biermann.
- Sacher, Friedrich (Hg.) (1930): Anthologie junger Lyrik aus Österreich. Mit einem Geleitwort v. Richard von Schaukal. Wien: Krystall-Verlag.
- Sacher, Friedrich (Hg.) (1932a): Die Gruppe. Neun Lyriker aus Österreich. Wien: Krystall-Verlag.
- Sacher, Friedrich (1932b): Die neue Lyrik in Österreich. Wien: Krystall-Verlag.
- Sacher, Friedrich (Hg.) (1935): Die Gruppe. Zwölf Lyriker aus Österreich. Wien: Krystall-Verlag.
- Sacher, Friedrich (1937a): Österreich singt. In: Wiener Neueste Nachrichten 13, 4831 (23. 2. 1937), S. 2 f.
- Sacher, Friedrich (1937b): Nachkriegslyrik. In: Castle, Eduard (Hg.), unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen nach dem Tode v. Johann Willibald Nagl u. Jakob Zeidler: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. Bd. 4: Von 1890–1918. Wien: Carl Fromme, S. 2160–2171.
- Sacher, Friedrich (1939): Landschaft der Seele. In: Der getreue Eckart. Monatsschrift der Ostmark XVI, 4, S. 224a–d (unpag. vierseitige Kunstdruckeinlage mit Farbbildern v. Franz Sedlacek).
- Sacher, Friedrich (1940): Der Maler Franz Sedlacek. In: Der getreue Eckart. Kultur, Kunst, Politik, Wirtschaft XVIII/1, Beil. S. LVIII–LX.
- Sachs, Walter (1921): Vorfrühling. Lilienfeld: Ferdinand Wurst.
- Sachs, Walter (1933): Zwischen Wäldern und Schloten. Gedichte. Wien: Krystall-Verlag.
- Sachs, Walter (1976): Brückenbogen. Lyrik aus fünf Jahrzehnten. St. Pölten/Wien: Niederösterreichisches Pressehaus.

- Sachs, Walter (1987): Bild und Inbild. Gedichte. Hg. v. Alois Eder. Wien: Edition Maioli.
- Sachs, Walter (1991): Späte Prosa. Knabenwege – Altersweisheit. Hg. v. Alois Eder. St. Pölten: Edition Limes, Literarische Gesellschaft.
- Schäfer, Hans-Dieter (1982): Das gespaltene Bewußtsein. Deutsche Kultur- und Lebenswirklichkeit 1933–1945. 2. Aufl. München/Wien: Hanser; erweiterte Neuausgabe mit dem Untertitel „Vom Dritten Reich bis zu den langen Fünfziger Jahren“, Göttingen: Wallstein 2009 (= Mainzer Reihe N. F. 8).
- Scheffel, Michael (1990): Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen: Stauffenburg (= Stauffenburg-Colloquium 16).
- Schmidt, Adalbert (1964): Dichtung und Dichter Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert. 2 Bde. Salzburg/Stuttgart: Das Bergland-Buch.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (1981): Nachwort. In: Szabo 1981, S. 251–263.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (1998): Kontinuität, Tradition und Neubeginn. Zu Otto Basil. In: Kaukoreit, Volker/Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Otto Basil und die Literatur um 1945. Tradition – Kontinuität – Neubeginn. Wien: Paul Zsolnay (= Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs I, 2), S. 7–36.
- Schuster, Jörg (2016): Die vergessene Moderne. Deutsche Literatur 1930–1960. Stuttgart: Kröner (= Kröners Taschenausgabe 219).
- Strigl, Daniela (1997): Versuch über Wilhelm Szabo (1901–1986). In: Literatur und Kritik 317/318, S. 48–55.
- Strigl, Daniela (2007): „Fremdheiten“. Österreichische Lyrik der Zwischenkriegszeit. Jakob Haringer, Theodor Kramer, Wilhelm Szabo, Guido Zernatto. In: Kucher, Primus-Heinz (Hg.): Literatur und Kultur im Österreich der zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil. Bielefeld: Aisthesis-Verlag, S. 179–193.
- Suchy, Viktor (1973): Literatur in Österreich von 1945 bis 1970. Strömungen und Tendenzen. Hg. v. der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur. 2., überarb. Aufl. Wien: Dokumentationsstelle.
- Szabo, Wilhelm (1922): Verklärte Stunden. Lilienfeld: Ferdinand Wurst.
- Szabo, Wilhelm (1933): Das fremde Dorf. Gedichte. Wien: Krystall-Verlag.
- Szabo, Wilhelm (1934): [Rezension von Walter Sachs: „Zwischen Wäldern und Schloten“]. In: Niederösterreichisches Lehrer-Blatt XI, 13, S. 187.
- Szabo, Wilhelm (1935): Wilhelm Franke. In: Radio Wien XI, 29, S. 6.
- Szabo, Wilhelm (1940): Im Dunkel der Dörfer. Gedichte. München: Karl Alber 1940.
- Szabo, Wilhelm (1947): Das Unbefehligte. Gedichte. München: Karl Alber bzw. Wien: Herder.
- Szabo, Wilhelm (1953): Das Blut-und-Boden-Thema. In: Die Schau I, 8, S. 3 f.; danach auch in Szabo 1966, S. 113–117.
- Szabo, Wilhelm (1954): Herz in der Kelter. Gedichte. [Mit einer autobiographischen Notiz.] Salzburg: Otto Müller.
- Szabo, Wilhelm (1966): Schnee der vergangenen Winter. Eingeleitet u. ausgewählt v. Johann Gunert. Graz/Wien/Köln: Stiasny (= Stiasny-Bücherei. Das österreichische Wort 167).

- Szabo, Wilhelm (1972): Ahnenforschung. In: Niederösterreichisches Bildungs- und Heimatwerk (Hg.): Dichtung aus Niederösterreich. Bd. 3: Prosa. Redigiert v. Josef Pfandler. Wien: Österreichische Verlagsanstalt, S. 32–39.
- Szabo, Wilhelm (1973): Die anonyme Generation. Perspektiven der österreichischen Lyrik 1918–1945. Vortrag, gehalten bei einem auf Schloß Neulengbach veranstalteten Symposium „Lyrik 70“. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 67, S. 146–162.
- Szabo, Wilhelm (1981): Lob des Dunkels. Gedichte 1930–1980. St. Pölten/Wien: Niederösterreichisches Pressehaus.
- Szabo, Wilhelm (1986): Zwielight der Kindheit. Prosa. St. Pölten: Niederösterreichisches Pressehaus.
- Szabo, Wilhelm (1991): Frühe Gedichte. [Hg. v. Traude Dienel.] In: Literatur aus Österreich. Texte zeitgenössischer Autoren 36, 212, S. 122–126.
- Szabo, Wilhelm (2001a): Dorn im Himbeerschlag. Zwielight der Kindheit. Prosa. Hg. v. Richard Pils. Weitra: Verlag publication PN^o1 Bibliothek der Provinz.
- Szabo, Wilhelm (2001b): Schwärzer schatten die Wälder. Gedichte. Hg. v. Sylvia Gruber. Weitra: Verlag publication PN^o1 Bibliothek der Provinz.
- Thunecke, Jörg (1996): Negative Heimatlyrik? Zur Dichtung von Wilhelm Szabo. In: Modern Austrian Literature 29, 3/4, S. 187–202.
- Thunecke, Jörg (2000): Österreich aus der Sicht der inneren und äußeren Emigration. Wilhelm Szabo und Theodor Kramer. In: Staud, Herbert/Thunecke, Jörg, im Auftrag der Theodor Kramer-Gesellschaft (Hg.): Chronist seiner Zeit. Theodor Kramer. Klagenfurt: Drava-Verlag (= Zwischenwelt 7), S. 171–186.
- Thunecke, Jörg (2008): Landschafts-, Erlebnis- und Bekenntnislyrik. Das dichterische Werk Wilhelm Frankes zwischen 1933 und 1945 – Innerer Emigrant oder Mitläufer? In: Koepke, Wulf/Thunecke, Jörg (Hg.): Preserving the Memory of Exile. Festschrift for John M. Spalek on the Occasion of his 80th Birthday. Nottingham: Edition Refugium, S. 282–308.
- Twaroch, Johannes (1993): Literatur aus Niederösterreich von Frau Ava bis Helmut Zenker. Bibliographie. Horn/Wien: Ferdinand Berger & Söhne.
- Zeman, Herbert (Hg.) (2014): Literaturgeschichte Österreichs von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart. 2., überarbeitete u. aktualisierte Aufl. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach.
- Zettl, Walter (1996): Literarische Spuren einer Übergangsepoche. Dichtung und Schrifttum in Österreich zwischen den beiden Weltkriegen. In: Zeman, Herbert (Hg.): Literaturgeschichte Österreichs von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, S. 443–474.
- Zettl, Walter (1999): Literatur in Österreich von der Ersten zur Zweiten Republik. In: Zeman, Herbert (Hg.): Geschichte der Literatur in Österreich von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 7: Das 20. Jahrhundert. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, S. 15–222.
- Zeyringer, Klaus/Gollner, Helmut (2012): Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650. Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag.

Die Bibliothek als Aufbewahrungsort vergessener Texte, am Beispiel der Österreich-Bibliothek Pécs

Benedikt Roland (Pécs)

Wenn etwas vergessen ist, ist es schwierig darüber zu reden, denn man weiß und kennt es nicht. Vergessenes muss zuerst erschlossen werden, es liegt nicht vor.¹ Über Vergessenes zu reden setzt somit eine Findmethode voraus, die das Unbekannte auffindet. Um genau so eine Findmethode soll es in diesem Text gehen. Voraussetzung des Findens ist in meinem Fall die Bibliothek: Sie wird als Speicher verstanden, in den aus verschiedenen Gründen Bücher gekommen sein können, die gerade nicht mehr beachtet und verwendet werden – also vergessen sind. Die Bibliothek kann dabei gleichzeitig als abstrakter und konkreter Ort verstanden werden. Auf der einen Seite ist sie Metapher dessen, was gewusst ist und was aktuell relevant und anschlussfähig ist.² Andererseits als besonderer und konkreter Ort kann Wissen und Wiederfinden in einer bestimmten Bibliothek nachvollzogen und ausprobiert werden. Beide Ebenen sollen im Text behandelt werden, wobei als Beispiel einer konkreten Bibliothek die Österreich-Bibliothek Pécs herangezogen wird. In dieser wird eine Recherche durchgeführt und ein darin aufgefundener Text vorgestellt.

Ort, in dem sich Vergessenes finden kann, ist die Bibliothek deshalb, da sich Interessen verändern oder auch nie bestanden.³ Wurden nicht der mangelnden Aufmerk-

¹ Dimbarth und Wehling bestimmen Vergessen als: „Verlust, Verblässen oder auch Verdrängen von etwas bereits Gewusstem“. Vergessen unterscheidet sich von anderen Formen des Nichtwissens dadurch, dass es einmal bereits vorhanden war. Erinnern setzt Vergessen voraus (Dimbarth/Wehling 2011: 17).

² Neben der Metapher für Wissen und Relevanz wird die Bibliothek allgemeiner als Metapher für Gedächtnis und Ordnung verwendet: die Bibliothek ist der ‚Ort des Gedächtnisses‘ (Zur Verwendung der Metapher vgl. Dickhaut 2005: 306). Selbst als Metapher kann die Bibliothek nicht allumfassend gedacht werden: Einschluss bedeutet auch Ausschluss – Vergessen.

³ Vergessen wird, „weil diskursive Regeln und Routinen die Aufmerksamkeit explizit oder implizit in eine andere Richtung lenken, weil manche Aussagen nicht an den mainstream der Wissensproduktion und -kommunikation anschlussfähig sind oder deren Autoren als nicht kompetent marginalisiert werden, weil spezifische Themen als ‚uninteressant‘ und ‚irrelevant‘ etikettiert oder als ‚gefährlich‘ ausgegrenzt werden“ (Dimbarth/Wehling 18).

samkeit für die Bücher folgend diese aus der Bibliothek ausgeschieden,⁴ sind sie dort weiter vorhanden. Wenn sich etwas in der Bibliothek befindet, kann darauf zugegriffen werden, kann es wiedergefunden werden, kann Unbekanntes gefunden und wieder in Verwendung genommen werden. Indem die Bibliothek Medien (Bücher) erschließt und auf Nachfrage zugänglich hält, ermöglicht sie auch deren Inhalte erneut zu erschließen. Mit diesen zwei Ebenen kann die Bibliothek als Auslagerung des Gedächtnisses verstanden werden.⁵

Aleida Assmann ordnet die Bibliothek dem Speichergedächtnis zu.⁶ Dieses bestimmt sie damit, dass es Inhalte enthält, die nicht in aktueller Verwendung stehen, aber ausgelagert vorhanden sind und auf die zugegriffen werden kann.⁷ Darin, dass das Speichergedächtnis nicht in aktueller Verwendung steht, unterscheidet es sich vom Funktionsgedächtnis, das das für die Organisation der Gesellschaft relevante Wissen enthält.⁸ Bei beiden Gedächtnisformen ist zu beachten, dass von kulturellem,⁹ also nicht individuellem Gedächtnis, die Rede ist. Vergessen (und Erinnern) wird nicht als zufälliger persönlicher Prozess begriffen, sondern als dynamisch in gesellschaftlicher Abhängigkeit stehend und damit auch einen Ausdruck über die Gesellschaft gebend; Erinnern und Vergessen sind mit aktueller gesellschaftlicher Relevanz und Anschlussfähigkeit verbunden; Erinnern und Vergessen sind keine neutralen Prozesse, sondern vielschichtig und widersprüchlich.¹⁰ Wird sich erinnert, bedeutet das, dass sich die gesellschaft-

⁴ Wird ein Buch aus der Bibliothek ausgeschieden oder nie in diese aufgenommen, gerät es außerhalb der Bibliothek in Vergessenheit. Andere Methoden als die Bibliothek müssen gefunden werden, um Vergessenes wiederzufinden. In der Metapher von Wissen und Gedächtnis bleibend ist die Bibliothek als ‚gate keeper‘ zwischen Speichern (als Wissen und Möglichkeit zum Erinnern) und Vergessen zu sehen.

⁵ Schrift und Medien allgemein – also das in der Bibliothek Gespeicherte – stellen bereits eine Auslagerung des Gedächtnisses dar. Mittels eines äußeren, materiell fassbaren, Hilfsmittels kann das Gedächtnis entlastet werden und Inhalte außerhalb festgeschrieben werden. Unabhängig von den unterschiedlichen Eigenschaften verschiedener Medien, die selbstverständlich auf das Gespeicherte zurückwirken, kommt es zu einer Trennung von Inhalt und Suchmethode. Die Bibliothek wird zum Speicherort zweiter Ordnung (vgl. Heber 2009: 162).

⁶ Vgl. für diesen Abschnitt Assmanns Kapitel „Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis, Zwei Modi der Erinnerung“ (Assmann 2009: 130–145).

⁷ Medien als äußere Speicherorte sind Voraussetzung für das Bestehen des Speichergedächtnisses. Gibt es keine externen Speichermethoden, können keine nicht in aktueller Verwendung stehende Inhalte erhalten werden, wodurch Vergessenes zu einem späteren Zeitpunkt auch nicht erneut erschlossen werden kann. Alles, was nicht verwendet ist, geht verloren. Dieser Zustand würde etwa orale Gesellschaften beschreiben. Neben der grundsätzlichen Möglichkeit des äußeren Speicherns sind weitere Voraussetzungen auf Vergessenes zugreifen zu können Orte, in denen gesammelt wird (etwa Bibliotheken) und Institutionen, die das Gespeicherte bearbeiten und danach suchen (in erster Linie Institutionen der Wissenschaft).

⁸ Verwendete Inhalte stellen Verbindung innerhalb einer Gruppe (Identitätssicherung) her. Assmann bezeichnet die Aufgaben genauer mit Legitimation, Delegitimation und Distinktion (vgl. Assmann 2009: 138f).

⁹ Assmann spricht von ‚kulturellem Gedächtnis‘, in der Soziologie wird auch auf Maurice Halbwachs zurückgehend der Begriff ‚kollektives Gedächtnis‘ verwendet (vgl. Sebald 2014: 27).

¹⁰ Für eine Überblicksdarstellung zu Erinnern und Vergessen aus soziologischer Perspektive vgl. Dimbath/Heinlein (2014: 1–23). Ausgangspunkt der soziologischen Reflexion zum Bündel Erinnern/

liche Situation verändert hat, der Inhalt macht in der neuen Umgebung Sinn und findet Verwendung.¹¹

Das Vorhandensein und die Möglichkeit auf die Inhalte des Speichergedächtnis zuzugreifen bietet die Möglichkeit das Funktionsgedächtnis zu ändern,¹² womit die Möglichkeit zu Veränderung grundsätzlich aufgezeigt wird (es kann anders sein, als es jetzt ist).¹³ Aus der Rekonstruktion von gespeichertem Vergessenen ergeben sich auch konk-

Vergessen stellt meist Maurice Halbwachs (1877–1945) dar. Zentraler Verbindungspunkt ist, dass Erinnern und Vergessen in Verbindung mit (persönlicher oder gesellschaftlicher) Relevanz zu einem bestimmten Zeitpunkt gesehen wird. Erinnern ist kein Zugriff auf einen neutralen Speicher, sondern ein Mechanismus, der Inhalte verarbeitet, anwesend hält, wiedererkennt (generalisiert, wiederholt) und zurückführt, aber auch vergisst. Es handelt sich (da zeitabhängig) um sich verändernde (dynamisch) Prozesse, die Vergangenes in die Perspektive der Gegenwart einordnen, vergegenwärtigen. Als solche wird Relevanz für die Zukunft behauptet: Erinnern ist eine Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sowohl auf die Gegenwart als auch auf die Zukunft (angesichts der Unsicherheit der Zukunft für diese nur behauptend und fordernd) gibt das Erinnerte gesellschaftliche Vorgabe: es kommt zu Formierung, die auf den einzelnen wirken. In der Verbindung von Zeiten, Relevanz und Organisation ist Erinnern der ebenfalls sinnvoll verknüpfenden Technik des Erzählens ähnlich und bedient sich ihrer auch (vgl. Dimbath/Heinlein 2014: 34).

¹¹ Wird in der metaphorischen Bibliothek etwas nicht verwendet, kann es als nicht in Gebrauch stehend bezeichnet werden. Inhalte des Funktionsgedächtnisses (also nicht Vergessenes) stehen in (kommunikativer) Verwendung, so dass sie relevant und anschlussfähig bleiben. Die Verwendung und somit die Frage, ob ein Buch ausgeborgt wird, wird zum Kriterium, um Vergessens ausmachen zu können. Auf die konkrete Ebene übertragen bedeutet das, dass Ausleihzahlen zum Unterscheidungsmittel werden.

¹² Neben dem hier implizierten bewussten Erinnern muss auch auf unbewusste Erinnerungsvorgänge eingegangen werden. Szene dieser unbewussten Erinnerung ist Prousts ‚Madeleine‘, die eine Erinnerung an die Kindheit auslöst. Für Walter Benjamin ist Prousts ‚*mémoire involontaire*‘ Ausgangspunkt weiterer Überlegungen. In den geschichtsphilosophischen Thesen meint er, dass der Stellenwert der unbewussten Erinnerung gegenüber der offiziellen Geschichtsschreibung geringer ist, sie aus der Geschichtsschreibung ausgeschlossen ist. Allerdings gerade wegen der Ausgeschlossenheit ist mit ihr eine besondere Erkenntniskraft verbunden (vgl. Alberth 2014: 119). Sie ordnet sich nicht in die Herrschaftslegitimation der Geschichtsschreibung ein, steht quer zu ihr – sie bietet die Möglichkeit unterdrückte Vergangenheiten zu erschließen. Ihr ist allgemein kein ‚sinnvoller‘ Charakter zuzurechnen. Indem Benjamin die unwillkürliche Erinnerung mit Erkenntnis und revolutionärem Potential verbindet, ordnet er ihr einen überindividuellen (gesellschaftlichen) Stellenwert zu, der das Potential zur Veränderung hat – und so zur Einwirkung auf das Funktionsgedächtnis. Trotz gesellschaftlicher Bedeutung bleibt das Private Ausgangspunkt, in das die unwillkürliche und widerständige Erinnerung verdrängt ist. Die unwillkürliche Erinnerung und Benjamin zeigen auf, dass Erinnerung (und Vergessen) in Zusammenhang mit Herrschaft steht. Für Alberths Zusammenfassung (vgl. 2014: 129f). Neben Proust sind Freuds Texte weiterer Bezugspunkte für Benjamin. Bei Freud sind ebenfalls unbewusste Prozesse in Verbindung mit Erinnerung zentral, die ermöglichen verfügbaren Spuren zu nicht bewussten Erlebnissen zu folgen. Mit Freud, Proust und Benjamin können auch persönliche Erinnerungsprozesse – etwa an vergessene Literatur – beschrieben werden. Eine Spur zieht sich zurück, zu der nicht im Bewusstsein befindlichen Information. Die Plötzlichkeit des unbewussten Erinnerns löst einen Erkenntnisprozess aus, der das Ereignis auch in seinem Kontext als Erfahrung erneut erscheinen lässt (vgl. Denschlag 2014: 157f).

¹³ Autoritäre Regime versuchen den Zugriff auf das Speichergedächtnis auszuschließen bzw. zu manipulieren. Der Erhalt der Autorität, die eine geschlossene Gesellschaft ist, will das Veränderungspotential des Speichergedächtnisses ausschließen – nur das aktuell Erinnerte (Funktionsgedächtnis)

rete Aussagen: etwa über den Unterschied zwischen Vergangenheit und Gegenwart (Veränderung); im Vergleich kommt es zu (gesellschaftlicher) Selbstreflexion, Selbstbeschreibung,¹⁴ allgemeiner ein gesellschaftlicher Bezugsrahmen¹⁵ wird gebildet (Vergangenheit als Voraussetzung der Gegenwart);¹⁶ die Gegenwart kann vielschichtiger betrachtet werden (Meinungsppluralität).

Das Vorhandensein des Speichergedächtnisses, und somit der Bibliothek, hat trotz der oberflächlichen Abwesenheit seiner Inhalte eine wichtige Rolle in der Gegenwart. Assmann fasst zusammen: „[Das] Speichergedächtnis [enthält] das unbrauchbar, obsolet und fremd Gewordene, das neutrale, identitäts-abstrakte Sachwissen, aber auch das Repertoire verpaßter Möglichkeiten, alternativer Optionen und ungenutzter Chancen.“ (Assmann 2009: 137)

Allgemein

Die Bibliothek als Speicher funktioniert dann, wenn falsche Entscheidungen getroffen wurden. Falsch bedeutet, dass solche Bücher ausgewählt wurden, die nicht verwendet werden, sondern einzig gespeichert sind. Sie sind innerhalb der Bibliothek vergessen. Im Rahmen der Metapher Bibliothek bedeutet das, dass es sich um mögliches Wissen handelt – darauf zugegriffen werden kann – die Verwendung aktuell aber nicht relevant und anschlussfähig ist. Wie kann es zu diesem auf den ersten Blick überflüssigen und verschwenderischen Zustand kommen?

Bücher für Bibliotheken werden Beschaffungsrichtlinien folgend ausgewählt. In Beschaffungsrichtlinien gibt der Träger der Bibliothek vor, was er mit der Bibliothek erreichen mag, welches Ziel die Bibliothek hat. Beschaffungsrichtlinien können enger und weiter formuliert sein, mehr oder weniger eine genaue Vorgabe zur Auswahl an Büchern geben. Umgedreht formuliert ergibt sich ein engerer oder weiterer Spielraum der Bibliothek. Gleiches kann über das Verhältnis zu den Benutzern gesagt werden: Spielraum für die Bibliothek ergibt sich dann, wenn der Bestand nicht ausschließlich auf die unmittelbaren Bedürfnisse angepasst sein muss, nicht Popularität über Auswahl entscheidet. Falsche Entscheidungen werden bei weiten Beschaffungsrichtlinien wahrscheinlicher. Weite Richtlinien können etwa so formuliert sein, dass die Bibliothek allgemeine Ziele wie Meinungsppluralität und Meinungsbildung unterstützen soll.¹⁷ Bei

soll bestehen. Assmann bringt als Beispiele die stalinistische Sowjetunion und Georg Orwells Roman „1984“ (vgl. Assmann 2009: 140).

¹⁴ Für Freud ist die durch Erinnerung vermittelte Vergangenheit Voraussetzung für Erfahrung und die Herausbildung von Persönlichkeit (vgl. Denschlag 2014: 157).

¹⁵ Sebald sieht ‚Sinngeneses‘ – also was zu einem bestimmten gesellschaftlichen Zeitpunkt relevant und für die Gesellschaft einen Rahmen vorgibt – in Verbindung mit der Vergangenheit, vor deren Horizont läuft in der Gegenwart die Herausbildung dessen ab, was sich in das soziale System einordnen kann; womit ein Bezug auf die Zukunft hergestellt wird (vgl. Sebald 2014: 34).

¹⁶ Neben Erinnern spielt auch Vergessen eine Rolle in der Herausbildung gesellschaftlicher Rahmen. Zur Etablierung einer (friedlichen) Gegenwart werden vergangene Konflikte vergessen (vgl. Dimbarth/Wehling 2011: 22).

¹⁷ In Grundgesetzen oder Verfassungen sind häufig diese Ziele formuliert (vgl. Heber 2009: 43).

weiten Richtlinien kann nicht gesagt werden, mit welchem Buch genau der Auftrag erfüllt ist – unterschiedliche Entscheidungen erfüllen jeweils den Auftrag. Vielfältigkeit und so Abweichung ist gerade das Ziel (um Pluralität zu erreichen) und so auch die Wahrscheinlichkeit Bücher auszuwählen, die (unmittelbar) nicht in Verwendung genommen werden. Die weitest formulierte Beschaffungsrichtlinie ist das Pflichtexemplarsystem. Bei diesem kommen vorerst alle Neuerscheinungen ohne weitere Prüfung der Relevanz in die Bibliothek. Folge ist, dass jeweils momentan nicht benötigtes Material in die Bibliothek kommt.

Die perfekte Erfüllung des Auftrages und dessen Umsetzung für die Nutzer stellt auch beim Versuch der perfekten Umsetzung der Beschaffungsrichtlinien eine Unmöglichkeit dar. 1) Bedürfnisse verändern sich. Die perfekte Bibliothek müsste somit ständig ihren Bestand aktualisieren und nicht mehr benötigtes ausscheiden. 2) Wichtiger zu beachten ist allerdings, dass Aufnahmeentscheidungen in der Gegenwart für eine Verwendung in der Zukunft getroffen werden – die Bibliothek transportiert Informationen aus der Gegenwart in die Zukunft. Im Unwissen über die Zukunft liegt das Risiko der Fehlentscheidung; man kann nicht wissen, welche Materialien von Relevanz sein werden.¹⁸ Die perfekte Bibliothek stellt eine Unmöglichkeit dar und Abweichung und nicht benötigtes Material in der Bibliothek den Normalfall. Die Bibliothek wird zum Speicher von Vergessenem.

Der Fehler kann auch positiv als Teil des Auftrages formuliert sein. Sammeln und das Sich-Wegentwickeln vom aktuell Benötigten ist Teil der Beschaffungsrichtlinie; dass Vergessenes (nicht Gebrauchtes) in der Bibliothek ist, ist Ziel. Somit wird Material für eine mögliche zukünftige Verwendung aufbewahrt. In diesem Fall hat die Bibliothek einen Speicherauftrag. Mit dem Speicherauftrag bekommt die Bibliothek den Auftrag gegen die Ungewissheit aktueller Entscheidungen vorzugehen: Auch das, was aktuell als irrelevant erscheint, kann seine Bedeutung ändern.

Entscheidend ist, dass trotz der Vergessenheit das Vergessene in der Bibliothek auffindbar bleibt. Durch Katalog und systematische Aufstellung kann das, das nicht benannt werden kann, gefunden werden¹⁹ und somit theoretisch wieder in Benutzung genommen werden.

¹⁸ Die digitale Bibliothek kann sich der Übereinstimmung zwischen Angebot und Bedarf damit annähern, dass digitale Medien ohne Lieferzeit zur Verfügung gestellt werden können: Bedarf kann sich unmittelbar in Bereitstellung durch die Bibliothek umwandeln – es entsteht kein überschüssiges Material. Bei einer Annäherung an die perfekte Bibliothek bleibt es deswegen, denn in der Frage auf welches Material zeitgleich zugegriffen werden kann, Entscheidungen getroffen und somit Aussagen in der Gegenwart über die Zukunft getroffen werden, womit die Fehlentscheidung und die Abweichung wiederum zum Normalfall wird.

¹⁹ Bekannt muss allerdings sein, wie die Bibliothek benutzt werden kann, wie Katalog und Aufstellung funktionieren, wie darin gesucht werden kann. Eine gewisse Spur zu dem Vergessenen muss bestehen. Als Voraussetzung zum Finden kommt hinzu, dass das Buch sich an dem vorgesehenen Platz befindet und nicht verloren ging. Ist das nicht der Fall, versagt das System Bibliothek, der Inhalt ist vergessen.

Österreich-Bibliothek

Geht man von der Metapher zur konkreten Bibliothek über, stellt sich die Frage, wie die Beschaffungsrichtlinien formuliert sind, unter welchen Vorgaben Bücher ausgewählt werden. Bei der Österreich-Bibliothek finden wir weit formulierte Beschaffungsrichtlinien. Die Österreich-Bibliothek steht zwar im Rahmen der österreichischen Kulturaußenpolitik und ihrer Ziele, allerdings sind diese einerseits selbst weit formuliert und andererseits auch nicht als Vorgabe. Als Vorgabe bleibt eine Verbindung zu Österreich²⁰ und diese wird in der aktuellen auf allgemeine ‚Zukunftsthemen‘ fokussierenden Konzeption relativiert: Ökologie, Digitalisierung, Wissenschaftskooperation, interkulturelle Kompetenz, Menschenrechte, kulturelle Kooperation und Sichtbarmachung von Frauen sind die sieben Punkte,²¹ auf die die österreichische Auslandskulturpolitik besonderen Wert legen soll.²² Interessant dabei ist, dass sich damit nicht nur von der erwartbaren Ausrichtung auf die Vergangenheit (Mozart, Habsburg, Beethoven) abgewandt wird,²³ sondern dass mit diesen allgemeinen Punkten auch nichts formuliert wird, das in einem notwendigen Zusammenhang mit Österreich stehen würde: Die sieben Punkte sind von allgemeiner Gültigkeit.²⁴ Die Zuordnung zu Kulturaußenpolitik erscheint auch fraglich, sind es doch Themenbereiche, die vorerst im politischen Bereich zwischen den Staaten geregelt werden.²⁵ Auf jeden Fall wird selbstbewusst ein Inhalt vertreten und der Welt mitgeteilt – so als ob es sich beim österreichischen Außenministerium um eine Art Weltregierung handeln würde, die im ‚Imperativ des 21. Jahrhunderts‘²⁶ die ‚Kreislaufwirtschaft‘ als Ausweg aus der ‚Erderhitzung‘ präsentiert (ent-

²⁰ Auf der Homepage der Österreich-Bibliotheken ist zu lesen, dass „österreichische Literatur sowie Informationen über Geschichte und Gegenwart Österreichs zugänglich“ gemacht werden sollen (<https://oesterreich-bibliotheken.at/oesterreich-bibliotheken/ueber-uns/>; letzter Zugriff: 18.07.2023). Frage ist, ob sich die Selbstbeschreibung auf der Homepage der Österreich-Bibliothek der neuen Konzeption von Kulturaußenpolitik anpassen wird: aktuell scheint ein Teil der Kulturaußenpolitik nicht an die eigene Konzeption angepasst zu sein.

²¹ Ein weiteres Ziel ist, dass die Kulturszene in Österreichs unterstützt werden soll, also kulturelle Exportunterstützung geleistet werden soll (vgl. etwa Indjein/Mikl/Autengruber 2020: 8).

²² Formuliert werden sie in einem ‚Grundlagenprogramm‘ aus dem Jahr 2020 (Indjein/Mikl/Autengruber 2020); im „Bundesfinanzgesetz für das Jahr 2023“ (https://www.parlament.gv.at/dokument/XXVII/I/1669/imfname_1474559.pdf: 122 (letzter Zugriff: 18.07.2023); und zugespitzt von Christoph Thun-Hohenstein im Text „Kreislaufkultur als Herzstück humanistischer Erneuerung“ (2022).

²³ Diese Ausrichtung auf die Vergangenheit war bis vor nicht so langer Zeit noch Bestandteil der Konzeption der Kulturaußenpolitik, wie etwa an dem Motto aus dem Jahr 2001 abzulesen ist: ‚Innovation aus Tradition‘ (vgl. Schlögl 2019: 104).

²⁴ Es entsteht ein gewisser Widerspruch zur im Budget formulierten ‚Prägung eines innovativ-kreativen Österreichbildes‘, ist doch nicht mehr von einem solchen die Rede, das als Besonderheit Österreichs festgemacht werden könnte.

²⁵ Die Zuständigkeit der Kultur wird aus der Umfassendheit des Problems erklärt und außerdem dadurch, dass Kulturprodukte sich für Vermittlung und Popularisierung eignen würden (vgl. Thun-Hohnstein 2022: 25 und 34f). Nicht mehr als Inhalt ist Kunst relevant, sondern als Mittel.

²⁶ Der Imperativ lautet: „Wir müssen die umfassende Achtung menschlicher Würde mit ganzheitlicher Achtung der Erde und ihrer Ressourcen und Demut vor der Natur und ihrer Flora und Fauna verbinden.“ (Vgl. Thun-Hohnstein 2022: 27)

sprechend kommt das Wort ‚Dialog‘ im Text Thun-Hohnsteins nicht vor). Selbst wenn unmittelbar kein Bild von Österreich dargestellt wird, würde sich in der Umsetzung des Konzepts erneut ein (Werbe)Bild von Österreich ergeben: Es würde ein Land dargestellt werden, das die wichtigen Herausforderungen anpackt und international vertritt.

Ob nun ein klassischeres Österreich-Bild oder allgemeine Zukunftsfragen die programmatischen Vorgaben der Kulturaußenpolitik ausmachen, jeweils werden relativ unkonkrete Leitlinien dargestellt, die in ihrer Allgemeinheit Spielraum und Entscheidungsmöglichkeiten lassen: Die einzelnen Bibliotheken müssen die Frage beantworten, wie sie die Konzeption (welche?) in Büchern umsetzen. Ganz alleine sind die Bibliotheken darin aber nicht, denn ihnen stehen Entscheidungshilfen zur Verfügung, die aus der großen Menge des Buchangebots auswählen helfen sollen: Aus der Zentrale in Wien wird ein wöchentlicher Überblick über Feuilleton-Artikel verschickt und jährlich Listen von Neuerscheinungen zusammengestellt.²⁷

Für die einzelne Bibliothek bedeutet der große Entscheidungsspielraum, dass die Wahrscheinlichkeit höher ist, dass Publikationen angeschafft werden, die nicht den unmittelbaren Erwartungen entsprechen; es wird zu ‚Fehlentscheidungen‘ kommen: Die also nicht in andauernder Verwendung durch Leser stehen, bzw. die nicht einem allgemeinen Bild entsprechen, mit dem sich Österreich vorstellen will. (Würde das Außenministerium die Auswahlentscheidungen treffen, wäre zumindest der zweite Punkt ausgeschlossen, in den Bibliotheken würden sich Publikationen finden, die außenpolitische Ziele direkt umsetzen.²⁸) Die Abweichung von der perfekten Bibliothek bedeuten aber gleichzeitig auch, dass vergessene Literatur sich in den Bibliotheken befinden wird, und auch weiter in sie aufgenommen wird.²⁹

²⁷ Die Österreichische Akademie der Wissenschaften erstellt den Feuilletonüberblick ‚Kaffeehaus Feuilleton‘ (<https://www.bmeia.gv.at/oesterreich-bibliotheken/kaffeehaus-feuilleton/>), die Österreichische Gesellschaft für Literatur die Neuerscheinungsliste.

²⁸ Entscheidungsfreiheit und somit Abweichung von der Konzeption des Außenministeriums können aber nicht als Fehlplanung der Österreich-Bibliotheken (etwa wegen notwendigen Kompromissen mit den lokalen Institutionen) angesehen werden, sondern sorgen dafür, dass eine außenpolitische Maßnahme erreicht wird, ohne dass diese als solche erscheinen würde. Eine streng auf ein offizielles Österreich-Bild oder Kreislaufwirtschaft ausgerichtete Bibliothek würde als zwanghaft erscheinen und uninteressant werden und entsprechend weniger benutzt werden. Gerade im indirekten Charakter, der die Verbindung zum Außenministerium kaum sichtbar werden lässt, entsteht die Möglichkeit, dass die Österreich-Bibliotheken einen außenpolitischen Effekt erreichen, der ganz allgemein in der Beschäftigung (und so Sichtbarkeit) mit Österreich gesehen werden kann. Ganz abgesehen, dass sich durch die Kooperation mit lokalen Institutionen ein geringerer finanzieller Aufwand für das Außenministerium ergibt, da die ständigen Kosten (Personal, Raum, Infrastruktur) nicht getragen werden: Das Außenministerium stellt ein jährliches Bücherbudget zur Verfügung.

²⁹ Ein weiterer Grund ist, dass es den Österreich-Bibliotheken nicht erlaubt ist Bücher auszuschneiden. Die Bücher gehen als Geschenk an die jeweilige Institution über mit der Bedingung in der Bibliothek verfügbar zu bleiben. Eine nachträgliche Anpassung an die Bedürfnisse wird unmöglich.

Konkret – Pécs

Die Suche nach dem Vergessenen wird mit einem Katalog-Schlagwort durchgeführt, die Bibliothek nach solchen Büchern durchsucht, die unter ‚osztrák irodalom antológia‘³⁰ eingeordnet sind. Die Suche liefert 85 Einträge und so eine überschaubare Menge, die alle literarische Texte sind. Weitere Vorteile dieser Suche sind, dass man es mit Sammlungen von kurzen Texten zu tun hat, was die Bearbeitbarkeit erhöht, sowie, dass Anthologien einen unmittelbareren Einblick in die literarische Produktion geben; eine Veröffentlichung in einer Anthologie wird einfacher sein als die eines ganzen Romans.

Bei Anthologien müssen zwei Arten unterschieden werden. Solche, die einen zeitlichen Rückblick geben und so bereits veröffentlichte Texte erneut veröffentlichen. Bei diesen Texten wird es sich in den meisten Fällen um bekannte und kanonisierte Texte handelt, anders würde eine Wiederveröffentlichung kaum Sinn machen.³¹ Diese Gruppe an Anthologien ist entsprechend für die Suche nach vergessenen Texten weniger interessant. Interessanter ist die zweite Art, die gegenwärtige Texte versammelt, also solche Texte, von denen nicht gesagt werden kann, wie ihre Rezeption verlaufen wird. Diese Anthologien werden mit dem gleichen Risiko zusammengestellt, das auch die Bibliothek mit der Aufnahme eines Buches eingeht; mit dem Risiko, ob der Band in der Zukunft interessante Texte enthalten wird – es muss eine Aussage über die Zukunft getroffen werden. In die Gegenrichtung geschaut – aus der aktuellen Gegenwart in die vergangene Gegenwart des Erscheinens (oder Erwerbs) – bietet die zweite Gruppe an Anthologien eine gute Chance einen Zugriff auf Vergessenes zu erhalten. Zwischen den beiden Typen an Anthologien kann im Katalog nur händisch unterschieden werden, mittels Titel und Inhaltsverzeichnis kann eine entsprechende Zuordnung getroffen werden.

Fügt man die Erscheinungszeit als Kriterium hinzu und fragt sich, ob Aufnahme in die Bibliothek und Erscheinen zeitlich nahe sein können, fällt eine weitere Gruppe der anfangs 85 Anthologien weg: Mit den beiden Einschränkungen bleiben zwei Texte.³² Die beiden Anthologien versammeln meist junge Autorinnen und Autoren, haben das Programm den literarischen Nachwuchs zu unterstützen, zu dokumentieren und deren Texten zu einer größeren Verbreitung zu helfen. In dieser Ausrichtung auf junge Autorinnen und Autoren steigert sich das Potential auf solche Texte zu treffen, von denen schon wenige Jahre später kein Wissen mehr besteht. Man wird diese Texte als vergessene bezeichnen können auch wenn auf der anderen Seite sie als solche bezeichnet wer-

³⁰ Österreichische Literatur, Anthologie

³¹ Beispiele für diese Gruppe wären etwa: „Die schönsten Liebesgeschichten aus Österreich: von Adalbert Stifter bis Heimito von Doderer“ (Eisenreich/Eisenreich 1984); „Kaleidoskop: Texte von Mitgliedern des Österreichischen Schriftstellerverbandes aus den Jahren 1945–2005“ (Zuzak 2005).

³² „Zeichensetzung. Zeilensprünge, Junge Literatur aus Österreich“ (Hilber/Ballhausen/Zwiefelhofer 2009); „Schriftstellerinnen sehen ihr Land: Österreich aus dem Blick seiner Autorinnen“ (Neuwirth 1995) Bei der zweiten Sammlung handelt es sich um eine Mischung an Essay- und Erzählband, in dem die 29 Autorinnen über ihre ‚Gefühle zu Österreich‘ – wie es in dem Vorwort heißt – berichten. Da das Erzählende in ihm weniger im Vordergrund steht, wurde die erste Anthologie als Beispiel ausgewählt.

den könnten, die nie bekannt wurden, die nie eine größere Öffentlichkeit erreichten: Man könnte sagen, die nie den Bereich des Unbekannten verließen. Der Grund für die Betrachtung als Vergessenes liegt im zeitverzögerten Lesen: Es handelt sich um Texte, die in und für eine frühere Zeit geschrieben wurden (auch 30 Jahre bedeuten Veränderung). Das Vergessen von einmal Bekanntgewesenem wird ein seltenes Phänomen in der Österreich-Bibliothek sein, da die Sammlungstätigkeit mit 30 Jahren³³ einen relativ kurzen Bereich abdeckt, somit ein geringer Zeitraum zur Verfügung steht, in dem sich der meist langwierige Prozess des Vergessens und Erinnerns abgespielt haben müsste.

Abgesehen von der Frage, ob man es mit Vergessen zu tun hat und ob man bei relativ jungen Texten von diesem Phänomen sprechen kann, lohnt es sich durchaus die aus der Bibliothek ausgesuchte Anthologie („Zeichensetzung. Zeilensprünge“ aus dem Jahr 2009)³⁴ durchzusehen und Texte darin zu entdecken. Aus dieser Sammlung soll der Text „Wie alles verloren ging in den Jahren“ von Peter Landerl³⁵ besprochen werden, in dem man zufällig auf eine Reflexion über das Thema vergessene Literatur stößt.

„Interessant, wie viel sie [!] aus Andersch herausgeholt haben, diesem Andersch, der nicht immer die Wahrheit über seine Vergangenheit gesagt hat. Dessen Bücher doch sehr nahe an Kitsch und Kolportage sind. Der seine Leser betrogen hat. Der doch eigentlich vergessen ist und abgehakt von der Germanistik. Dass es an dem etwas zu entdecken gibt. Und jetzt, wie geht's weiter? Holen Sie Böll vom Dachboden? Holen sie [!] uns, Gott behüte!, Böll wieder vom Dachboden?“ (Landerl 2009: 31) Der Ich-Erzähler schrieb seine Habilitation zu Alfred Andersch. In der zitierten Redewiedergabe wer-

³³ Die Bibliothek wurde 1993 gegründet, gehört somit zu den frühen Gründungen an Österreich-Bibliotheken kurz auf den Fall des Eisernen Vorhanges folgend. Die ersten Österreich-Bibliotheken wurden 1990 in Brno und Bratislava eröffnet. Für die Geschichte des Konzepts Österreich-Bibliothek (vgl. Maurer 2020: 209–217; Schlögl 2019: 51–58).

³⁴ Inwiefern es sich bei diesem Buch um ein verwendetes Buch handelt, kann nicht mit vollständiger Sicherheit gesagt werden. Ein Indiz dazu ist, dass das Blatt in dem Buch, auf dem die Bibliothek das Rückgabedatum vermerkt, leer war. Man kann also davon ausgehen, dass es nicht zu häufigen Entlehnungen kam. Auch die anderen Anthologien, die nicht genau den gestellten Vorgaben entsprachen, wiesen ein leeres Entlehnblatt auf. Die Aufnahmeentscheidung führte somit zu einem Buch, das jenseits der Bedürfnisse blieb – in der Bibliothek in Vergessenheit geriet.

³⁵ (Landerl 2009: 27–38) Auf der Seite des Literaturhauses Wien werden folgende Angaben zur Person des Autors getroffen: „Geboren 1974 in Steyr / Oberösterreich. Studium der Germanistik und Geografie in Wien, Dr. phil. von 2004 bis 2010 Deutsch-Lektor an der Université de Strasbourg, seither Gymnasiallehrer in Oberkirch im Schwarzwald. Autor von Erzählungen und Romanen, Veröffentlichungen in Literaturzeitschriften (*kolik*, *Literatur und Kritik*, *Facetten*, *Die Rampe*) und Anthologien.“ (Peter Landerl, *Kurzbiografie*: <https://www.literaturhaus.at/index.php?id=5548> (letzter Zugriff: 26.03.2023).) Als Veröffentlichungen werden sieben Romane angeführt, von denen der letzte 2018 erschien. Dieser Roman („Vier mal ich“) erzählt in der ersten Person die Geschichte eines Mannes: dessen Kindheit im Elsass (zwischen den Sprachen), Scheidung und deren Folgen auf die Beziehung zum gemeinsamen Kind, auf das Berufsleben und das Aufbauen einer neuen Beziehung, die im letzten Kapitel in eine berührende Krankheitsgeschichte führt. Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit den Auswirkungen auf das berufliche Leben und ist wie die Kurzgeschichte aus der Anthologie übertitelt: Text in Roman und Kurzgeschichte sind auch darüber hinaus – trotz des größeren zeitlichen Abstands – deckungsgleich (vgl. Landerl 2018: 19–34). Die konkrete Situation und die offenen Punkte der Kurzgeschichte führen sich auch im Roman nicht fort, da die vier Kapiteln – die im Titel angesprochenen *vier mal ich* – in einer losen Verbindung stehen, die sich nicht einmal zwingend aus der Figur des Ich-Erzählers ergibt. Für eine Rezension (vgl. Stöckler 2018).

den Reaktionen von Professoren bei der Feier nach der Verteidigung der Arbeit zu einer Redewiedergabe zusammengefasst wiedergegeben und Andersch als Autor bezeichnet, den die Germanistik fertig behandelt hat³⁶ und folglich vergessen hat und auch durfte. Damit wird eine Erklärung geliefert, wann vergessen wird, aber gleichzeitig auch dafür, dass sich der erneute Blick auf das Vergessene lohnt. Nicht zuletzt auch für die Professoren, die aus dem Blick zurück ein moralisches Urteil ableiten, dass für die heutige Leserschaft das Verhalten Anderschs nicht akzeptabel sei.

Nicht nur auf der allgemeinen Ebene des akademischen Faches findet sich Vergessen, sondern auch auf der persönlichen des Ich-Erzählers. Er beschäftigte sich am Anfang seines Studiums mit Andersch, vergaß ihn, nur um ihn für die Habilitation wiederzuentdecken – um ihn während der Arbeit an der Habilitation wieder zu vergessen: „Seine Bücher sind mir im Laufe der Arbeit an der Habilitation zum Gräuel geworden, naturgemäß, ich habe seine Bücher in der Mülltonne entsorgt, weil ich wusste, du bringst die Arbeit nur zu Ende, wenn du dich auf deinen Text konzentrierst, auf deine Gedanken und Anderschs Texte in die Mülltonne schmeißt und ich weiß, in drei, vier Jahren, mit vierzig dann, werde ich mir Anderschs Bücher wieder kaufen und werde sie wieder lesen und sie werden mir wieder gefallen.“ (Landerl 2009: 32) Beim persönlichen Vergessen des Erzählers handelt es sich um einen Wellenartigenprozess, dessen Motivation nicht weiter erklärt wird; nur dass um die Habilitation beenden zu können, der Gegenstand der Habilitation vergessen werden muss, erklärt einen Schritt des Vergessens. Das Vergessen selbst wird mit der Entsorgung der Bücher drastisch als physische Entfernung dargestellt; Vergessen ist nicht nur geistiger Prozess, sondern findet materielle Repräsentation. Vergessen und Entsorgung hört nicht bei den Büchern Anderschs auf, sondern überträgt sich auf Zeitschriften, Handbücher und Sekundärliteratur – die ‚Reihen lichten sich‘ in der Bibliothek des Erzählers. Auch seinen Kartei-kasten ‚stellt er auf die Straße‘ und somit die private Parallele des Bibliothekskataloges; das Auffinden wird grundsätzlich unmöglich gemacht, Vergessen strukturell. Mit der physischen Entsorgung als Vergessen wird auf die Sammlungsfunktion der Bibliothek hingewiesen – also ein Bezug auf die gesellschaftliche Ebene hergestellt: Findet sich ein Buch in der metaphorischen Bibliothek nicht, ist es vergessen.

Dieses radikale Vergessen ist Symptom der Krise des Erzählers, der keinen Sinn weder in seinem privaten noch in seinem akademisch-beruflichen Leben findet.³⁷ Die Reaktionen der Professoren auf dem Empfang nach der Verteidigung der Habilitation ist entsprechend als eine Karikatur des akademischen Betriebes dargestellt, der in erster Linie aus Buffet und Besserwisserei besteht. Am Anfang des Textes scheint das Auffinden eines Musikalbums einen Ausweg bieten zu können, doch Text und Figur kommen darauf nicht zurück. Am Ende steht schlicht die Erkenntnis, dass der Ich-Erzähler für alle anderen Tätigkeiten ungeeignet sei, was nur das Weitermachen im akademischen Betrieb (und somit in der Depression) bedeuten kann; das Eingestehen, dass persönlich und inhaltlich im akademischen Betrieb nichts erreicht werden kann – und doch darin weitergemacht wird.

³⁶ Als Begründung wird von den Professoren W.G. Sebalds Essay zu Andersch angeführt.

³⁷ Besteht kein Sinn ist Vergessen (hier als Entsorgung von Büchern) wegen der mangelnden Anschlussfähigkeit die Folge. Individuelle psychische Krise und Vergessen stehen im Zusammenhang.

Vergessen und Wiederauffinden als private und akademische Krisenerscheinung kommen in der Erzählung „Wie alles verloren ging in den Jahren“ zur Darstellung: Vergessen als Kanonbildung und Ausdruck von Entwicklungen innerhalb der Germanistik; Wiederauffinden als entgegenstehende Erkenntnismöglichkeit. Die private Rolle des Vergessens ist Folge der Depression, die in beruflicher und privater Aussichtslosigkeit die Vergangenheit als Last entsorgt und vergessen mag und gleichzeitig die Zukunft als egal und ohne Erkenntnismöglichkeit erklärt. Die Erzählung stellt somit nicht nur eine Selbstreflexion auf das Phänomen Vergessen dar, sondern ist selbst Beispiel dafür, wie eine Bibliothek als Speicher vergessener Texte verwendet werden kann, stellt er doch das Resultat einer Suche nach vergessenen Texten in der Österreich-Bibliothek Pécs dar. Die weiten (und so unkonkreten) Beschaffungsvorgaben der Österreich-Bibliothek erlauben einen weiten Blick (Auswahlentscheidungen) und bieten ein Untersuchungsfeld für Vergessenes an – was natürlich etwas ist, das in größerer zeitlicher Entfernung (nach längerem als 30 jährigem Bestehen) nur mehr an Bedeutung gewinnen kann. Also hoffentlich fand auch aus dieser Hinsicht nicht das letzte Jubiläum dieser Bibliothek statt.

Literatur

„Bundesfinanzgesetz für das Jahr 2023“. S. 122.

https://www.parlament.gv.at/dokument/XXVII/I/1669/imfname_1474559.pdf
(letzter Zugriff: 18.07.2023).

Alberth, Lars (2014): Sich einer Erinnerung bemächtigen, Zum Zusammenhang von Kultur, Herrschaft und Erinnern bei Walter Benjamin. In: Dimbath, Oliver/Heinlein, Michael (Hg.): Die Sozialität des Erinnerns, Beiträge zur Arbeit an einer Theorie des sozialen Gedächtnisses. Wiesbaden: Springer VS, S. 117–134.

Assmann, Aleida (2009): Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C. H. Beck.

Denschlag, Felix (2014): Erinnern und Vergessen als Momente einer kritischen Theorie der Weltverhältnisse, Hartmut Rosa und Walter Benjamin. In: Dimbath, Oliver/Heinlein, Michael (Hg.): Die Sozialität des Erinnerns, Beiträge zur Arbeit an einer Theorie des sozialen Gedächtnisses. Wiesbaden: Springer VS, S. 149–164.

Dickhaut, Kirsten (2005): Das Paradox der Bibliothek Metapher, Gedächtnisort, Heterotopie. In: Oesterle, Günter (Hg.): Erinnerung, Gedächtnis, Wissen: Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 297–331.

Dimbarth, Oliver/Wehling, Peter (2011): Soziologie des Vergessens, Konturen, Themen und Perspektiven. In: Dimbarth, Oliver/Wehling, Peter (Hg.): Soziologie des Vergessens, Theoretische Zugänge und empirische Forschungsfelder. Konstanz: UVK, S. 7–36.

Dimbarth, Oliver/Wehling, Peter (2014): Arbeit an der Implementierung des Gedächtniskonzepts in die soziologische Theorie, eine Einleitung. In: Dimbath, Oliver/Heinlein, Michael (Hg.): Die Sozialität des Erinnerns, Beiträge zur Arbeit an einer Theorie des sozialen Gedächtnisses. Wiesbaden: Springer VS, S. 1–23.

- Eisenreich, Maria/Herbert (Hg.)(2005): Die schönsten Liebesgeschichten aus Österreich: von Adalbert Stifter bis Heimito von Doderer. Zürich: Diogenes.
- Heber, Tanja (2009): Die Bibliothek als Speichersystem des kulturellen Gedächtnisses. Marburg: Tectum.
- Hilber, Regina/Ballhausen, Thomas/Zwiefelhofer, Barbara (Hg.)(2009): Zeichensetzung. Zeilensprünge, Junge Literatur aus Österreich. Wien: luftschacht.
- Indjein, Teresa/Mikl, Peter/Autengruber, Christian (Hg.)(2020): Die kulturellen Auslandsbeziehungen des Bundesministeriums für europäische und internationale Angelegenheiten, Grundlagen, Schwerpunkte und Programme. Wien.
https://www.bmeia.gv.at/fileadmin/user_upload/Zentrale/Kultur/Publicationen/Grundlegendokument.pdf (letzter Zugriff: 18.07.2023).
- Landerl, Peter (2009): Wie alles verloren ging in den Jahren. In: Hilber, Regina/Ballhausen, Thomas/Zwiefelhofer, Barbara (Hg.): Zeichensetzung. Zeilensprünge, Junge Literatur aus Österreich. Wien: luftschacht, S. 27–38.
- Landerl, Peter (2018): Vier mal ich: Innsbruck: laurin.
Literaturhaus Wien: Peter Landerl, Kurzbiografie.
<https://www.literaturhaus.at/index.php?id=5548> (letzter Zugriff: 26.03.2023).
- Maurer, Stefan (2020): „Die Räume der Bibliothek vorbildlich, das Interesse enorm“. Die Gründung der Österreich-Bibliotheken aus dem Geist des Kalten Krieges. In: Kemper, Dirk/Bakshi, Natalia/Cheauré, Elisabeth/Zajas, Paweł (Hg.): Literatur und Auswärtige Kulturpolitik. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 209–217.
- Neuwirth, Barbara (Hg.)(1995): Schriftstellerinnen sehen ihr Land: Österreich aus dem Blick seiner Autorinnen. Wien: Wiener Frauenverlag.
- Österreich-Bibliotheken: Über uns: <https://oesterreich-bibliotheken.at/oesterreich-bibliotheken/ueber-uns/> (letzter Zugriff: 18.07.2023).
- Schlögl, Julius (2019): Die Österreich-Bibliotheken als Instrument der österreichischen Auslandskulturpolitik, Identitätskonstruktionen und Österreichbilder. Masterarbeit Universität Wien. <https://theses.univie.ac.at/detail/53666> (letzter Zugriff: 16.08.2023).
- Sebald, Gerd (2014): Sinn und Gedächtnis. In: Dimbath, Oliver/Heinlein, Michael (Hg.): Die Sozialität des Erinnerns, Beiträge zur Arbeit an einer Theorie des sozialen Gedächtnisses. Wiesbaden: Springer VS, S. 27–38.
- Stöckler, Eva Maria (2018): Peter Landerl, Vier mal ich.
<https://www.literaturhaus.at/index.php?id=11935> (letzter Zugriff: 21.07.2023).
- Thun-Hohenstein, Christoph (2022): Kreislaufkultur als Herzstück humanistischer Erneuerung. In: Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten – Sektion für Internationale Kulturangelegenheiten (Hg.): Austria Kultur International, Jahrbuch der Österreichischen Auslandskultur. Wien.
https://www.bmeia.gv.at/fileadmin/user_upload/Zentrale/Kultur/Publicationen/A_KJ_2021_kleine_Datei.pdf (letzter Zugriff: 18.07.2023).
- Zuzak, Eleonore (Hg.)(2005): Kaleidoskop: Texte von Mitgliedern des Österreichischen Schriftstellerverbandes aus den Jahren 1945–2005. Wien: Edition Atelier.

Orient-Bilder in Barbara Frischmuths „Vergiss Ägypten“

Andrea Horváth (Debrecen)

Barbara Frischmuth hat in den 70er Jahren viel über die Frage der weiblichen Identität geschrieben. Den verschiedenen Richtungen der Frauenbewegung gegenüber nimmt sie eine eher distanzierte Haltung ein, die starke Ideologisierung bleibt ihr verdächtig. In ihrer Trilogie versucht sie Möglichkeiten, Beispiele, Modelle weiblichen Lebens durchzudenken, Versuche aufzuzeigen, wie Emanzipation verwirklicht werden könnte.

1973 erschien ihr erster Orient-Roman, „Das Verschwinden des Schattens in der Sonne“, in dem die Ich-Erzählerin auf einer Reise in der Türkei der unaufhebbaren Fremdheit begegnet. Immer mehr kommt ihr Interesse für den Islam zum Vorschein. Die neueren Romane behandeln ein komplexes Thema: Geschlechterdifferenz und kulturelle Identität. In diesem neuen Schreiben, einer Art Schreiben zwischen Kulturen, wird die Literatur, der literarische Text jenes Medium sein, das als spezifische Form des individuellen und kollektiven Wahrnehmens von Welt und als Reflexion dieser Wahrnehmung zwischen verschiedenen Kulturen und Identitäten vermitteln kann. Durch die fortschreitende Internationalisierung persönlicher Erfahrungsräume stehen heute gerade auch Schriftstellerinnen und Schriftsteller „in einer ganz *neuen Erlebnissituation kultureller und religiöser Pluralität*“ (Gellner 2001: 213). Ein Gemisch verschiedenster Identitäten und Kulturen, Lebensformen und Ideen, Regeln und Wertsysteme prägt nicht nur die kulturwissenschaftlichen Theorien, sondern auch den multireligiös-multikulturellen Alltag Anfang des 21. Jahrhunderts. Laut Frischmuth kann die Literatur in dieser polarisierten und polarisierenden Phase Wichtiges leisten: Gerade Schriftstellerinnen und Schriftsteller sind „die geeignetsten Verbündeten“ beim Versuch einer Annäherung an das Fremde und das Andere – sagt sie in ihrer „Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele“ im Juli 1999 programmatisch.

Obwohl das Erscheinen von Edward Saids Werk „Orientalismus“ mittlerweile 24 Jahre zurückliegt, dauern die Kontroversen um seine Thesen bis heute an. Unbestritten ist, dass Said zu einem wichtigen Vertreter des *Post-Colonialism* wurde. *Orientalismus* als Methode formuliert er folgendermaßen: „Der Orientalismus ist [...] ein bestimmter Wille oder eine Absicht, das zu verstehen oder in einigen Fällen zu kontrollieren, zu manipulieren und sich selbst einzuverleiben, was eine deutlich andere (oder alternative oder neue) Welt ist.“ (Said 1981: 28) Zwar bezieht sich Said hauptsächlich auf den wissenschaftlichen universitären Zweig der Orientalistik, wenn er seine These histo-

risch belegt, doch sind neben sämtlichen wissenschaftlichen Disziplinen auch politische Diskurse sowie literarische Fiktionen dem Orientalismus zuzuordnen, wenn sie die „andere“ Welt in einer autoritären Weise zu repräsentieren oder zu dominieren versuchen. Saida Orientalismus-Konzept liegen einige Thesen von Michel Foucault zugrunde, die hier knapp dargelegt werden sollen. Foucault sieht das Abendland durch eine Reihe grundlegender Dichotomien charakterisiert, die vielfältige gesellschaftliche Bereiche gestalten und strukturieren. So nennt er „Wahnsinn“ das „Anderere“ der „abendländischen Vernunft“. In diesen Bereich gehören auch Traum und Sexualität (Foucault 1969: 10); sie wiederzufinden, sei das Ziel der „großen nietzscheanischen Forschung“. Wie der Wahnsinn das Andere der Vernunft darstelle, so sei der Orient topografisch der Ort des „Gegenübers“ des Abendlandes.¹

Die abendländische Vernunft und der Wahnsinn als ihr „Anderere“ stehen nach Foucault im Verhältnis eines wechselseitigen Ausschlusses. Ausschluss des „Andereren“ kann aber nicht seine Zerstörung bedeuten, denn er ist zugleich, wie Said es im oben angeführten Zitat andeutet, „Kontrolle“, „Manipulation“ oder „Einverleibung“ durch die „Wissenschaft“. Die Kontrolle des Wahnsinns findet ihren Ausdruck in der Institution der Klinik, die Kontrolle des topografischen „Andereren“, des Orients, im Kulturapparat der Orientalistik. Hier gilt die Nietzsche-Formel: „Der Wille zum Wissen ist ein Wille zur Macht“. Wissen und Wissenschaft gibt es nicht um ihrer selbst willen, vielmehr dienen sie der Orientierung in einer komplexen Welt, der Durchsetzung von Interessen, der Täuschung, der Bosheit, der Herrschaft über das „Anderere“, das zum Objekt gemacht wird. Dabei findet eine Form von Exklusion statt, die allerdings in die Form einer Inklusion gekleidet ist, „weil das moderne utilitaristische Ethos verlangt, Folgen unter Kontrolle zu halten“ (Luhmann 1994: 15–45).

Zwar hat Foucault seit der „Archäologie des Wissens“ mit der Romantik einer „tiefen“ Bedeutung des Wahnsinns, der das „ganz Andere“ gegenüber der eigenen Kultur sein soll, aufgeräumt, doch gründet Saida „Orientalismus“ auf diesem frühen Konzept. Die Vorstellung des Orients als das „Anderere“ des Okzidents – und daraus folgend die Geschichte der wissenschaftlichen wie literarischen Beschäftigung mit dem Orient als Geschichte der Machtergreifung, Kontrolle und Unterwerfung² – sind die Grundpfeiler von Saida Werk.

Said bemängelt, dass der Orientalismus von Anbeginn bis in die Gegenwart eine Denkweise über das Fremde gezeigt habe, die sich auf die fundamentale Unterscheidung zwischen „Osten“ und „Westen“ gründe: Denken werde in eine östliche und eine westliche Abteilung geleitet (Said 1981: 56). Nicht anders – so Said – verfahren die Dichter, die sich fiktional mit dem Orient beschäftigen. Im Zentrum ihrer literarischen Umsetzung bleibe die Dichotomie zwischen Eigenem und Fremdem bestehen, ja sie werde sogar immer wieder aufs Neue fiktiv konstruiert. Die imaginative und geografische Teilung ist nicht wertneutral, vielmehr beschreibt sie ein Machtverhältnis. Die

¹ Der Begriff „Orient“ wird in dieser Arbeit nicht mehr in Anführungszeichen gesetzt werden, er bezeichnet sowohl einen geografischen Raum als auch sämtliche Konnotationen und Assoziationen, die mit dem Begriff in Verbindung gebracht werden können.

² Vgl. Said 1981: 229 „Als Kulturapparat ist der Orientalismus ganz Aggression, Aktivität, Urteil, Wahrheitsanspruch und Wissen.“

Überzeugung von der westlichen Überlegenheit über den Orient wird als wissenschaftlich erwiesene Wahrheit angesehen.

Häufig wird zur Beschreibung des Verhältnisses von Eigenem und Fremdem die Metapher des Spiegels gebraucht. Nach Waardenburg fungiert der Orient als Spiegel der eigenen negativen Aspekte: Jeder westliche Orientalist, so meint er, zeige eine tendenziöse Sicht des Islam, als sehe er ihn als Reflex eigener spezifischer Schwächen. Daneben existiert jene Spiegelung, die im Fremden das jeweilige Defizit des Eigenen sieht und als durchaus reizvoll wahrnimmt. Eine dritte Spielart der Spiegelung ist die Wahrnehmung des Eigenen im Fremden, das die Gleichheit betont und faktische Diskrepanzen negiert (vgl. Waardenburg 1963).

Said weist darauf hin, dass im 18. und 19. Jahrhundert der Orient als Idee geprägt wurde, die eine Tradition und ein – zumal für den Westen – feststehendes, mit einer bestimmten Bildwelt verbundenes Vokabular besaß (Said 1981: 9). Seiner Meinung nach ist im „Wissenssystem über den Orient [...] der Orient weniger ein (geographischer) Ort als ein Topos, ein Satz von Referenzen, eine Anhäufung von Charakteristiken“ (Said 1981: 201). Wer immer über den Orient schreibt, übernimmt eine orientalistische Präzedenz. Jedes Werk über den Orient stellt sich in einen Zusammenhang mit anderen Werken. Daraus entsteht ein Ensemble von Beziehungen, die eine analysierbare Formation ergeben.

Eine Hauptthese Suids lautet, dass jedes neue Werk über den Orient den grundlegenden Konsens, der die orientalische Minderwertigkeit zum Inhalt hat, bestätigt:

Der Orientalismus bildete eine Art von Konsensus heraus: bestimmte Dinge, bestimmte Feststellungsweisen, bestimmte Arbeitstypen scheinen dem Orientalisten korrekt. Er baute sein Werk und seine Forschung darauf auf, und diese wiederum hat neue Schriftsteller und Wissenschaftler sehr beeinflusst. Der Orientalismus kann somit als eine Art regulierten Schreibens, der Vision und des Studiums gesehen werden, das durch Imperative, Perspektiven und ideologische Vorurteile geprägt ist, die offensichtlich dem Orientalismus angepaßt waren. (Said 1981: 227)

Zu fragen ist, ob der Gebrauch orientalisierender Formeln tatsächlich eine Art „regulierten Schreibens“ darstellt. Hat Frischmuth den bereits vorhandenen Diskurs nur repräsentiert, bestätigt und bestenfalls variiert, oder hat sie ihn gesprengt? Reproduktion des Altbekanntes bedeutet ja nicht, dass auf ausschweifendes Fabulieren und Fantasieren verzichtet werden muss: So verweist Said darauf, dass der thematisierte Ort real unbekannt bleibt. Kaum einer der Autoren, die im 18. und 19. Jahrhundert über den Orient geschrieben haben, hat ihn selbst bereist. Der unbekannte Ort scheint in der Literatur mit jeder Art von Aberglauben, Fiktion oder Assoziation belegt werden zu können (vgl. Said 1981: 66).

Gilt dieses Urteil auch für Frischmuth? Sie hat den Orient bereist, sie war also nicht (nur) auf Texte und (eigene) Fantasien angewiesen. Der Realitätsgehalt der Quellentexte ist begrenzt, denn die Realitäten, auf die die Autoren sich berufen, haben sie größtenteils selbst erschaffen, so Said (1981: 110). Der aus der Dialektik von textueller Vorlage und Fiktion entstandene Orient war für Said „vor allem ein wissenschaftlicher oder zumindest ein klassischer Orient; er wurde Thema der Wissenschaft, von Lyrik, von Phantasien und von Romanen, aber nicht politisch aktuell“ (Said 1981: 28). Der Traum-

Charakter des Orients als Kontrastbild zur eigenen Realität ist offensichtlich. Poesie-Orient? Verlorener Traum? Said beschreibt den Zyklus von Illusion und Desillusionierung folgendermaßen:

Die Erinnerung des modernen Orients streitet mit der Imagination, schickt ihn zur Imagination zurück als den Ort, der für die europäische Sensibilität vorzuziehen sei. Für jemanden, der nie den Orient gesehen hat, sagte Nerval einmal zu Gautier, ist eine Lotusblüte immer noch eine Lotusblüte, für mich ist sie nur eine Art Zwiebel. (Said 1981: 117)

Said geht davon aus, dass ein System intensiver Schematisierung notwendig ist, um einen Diskurs führen zu können. Auch dem Diskurs über den Orient, sei er wissenschaftlicher Art, liege ein Set von Verallgemeinerungen zugrunde, das immer wieder aufs Neue vorausgesetzt und bestätigt werde. Dabei unterscheidet Said zwischen „manifestem“ und „latentem“ Orientalismus; die Unterschiede der orientalisierenden Autoren des 19. Jahrhunderts bezeichnet er als „manifest“ und konstatiert, dass diese die gleichen orientalischen Klischees festschreiben. Manifeste Unterschiede sind „Unterschiede von Form und persönlichem Stil, selten im grundlegenden Inhalt“ (Said 1981: 231), also Unterschiede syntaktischer Art.

Im Folgenden sollen ausgewählte Themen und Motive, die das Orient-Bild Frischmuths kennzeichnen, untersucht werden. Zentrale Themen, die nach Said immer wieder in Zusammenhang mit dem europäischen Fantasie-Orient auftauchen, sind „Despotie“, „Glanz“, „Grausamkeit“ und „Sinnlichkeit“ (Said 1981: 11). Ob sie auch den Orient Frischmuths charakterisieren, ist zu überprüfen.

Said nennt das Klassifizieren die typische wissenschaftliche Vorgehensweise des 18. und 19. Jahrhunderts: Natur und Mensch werden bestimmten „Typen“ zugeordnet und die untersuchten Objekte auf eine Anzahl beschreibbarer Kategorien reduziert (Said 1981: 137). Was Said als Charakteristikum des Orientalismus beschreibt, liegt jeglicher Form wissenschaftlichen Arbeitens zugrunde. Entscheidend ist jedoch die Verknüpfung des jeweiligen „Typus“ mit einem bestimmten Charakter und weiteren unwandelbar feststehenden Eigenschaften. Said erklärt das Bedürfnis nach Kategorisierung des Orientalischen mit dem Bedürfnis nach „Domestizierung des Exotischen“ (Said 1981: 72). Dabei thematisiert er die Ambivalenz von Verführung und Bedrohung in der Wahrnehmung des Orients. Kategorisierung, Klassifizierung und Reduzierung schaffen Überschaubarkeit und erlauben gleichzeitig, sich dem Exotischen aus einem gewissen Sicherheitsabstand zu nähern. Um sich leichter Zugang zu verschaffen, hielt jeder Autor des 19. Jahrhunderts „die Andersartigkeit des Orients aufrecht, seine stille Gleichgültigkeit, seine weibliche Durchdringbarkeit, seine träge Formbarkeit“ (Said 1981: 231). Verallgemeinerung und Klassifizierung nach Typen, Tropen und Figuren als allgemeine Kategorien setzen sich über Ausnahmen hinweg. Ein Orientale ist „zunächst ein Orientale, dann erst ein Mensch, und schließlich wieder Orientale“. Das Klischee des Orientalen ist so selbstverständlich, dass seine Eigenschaften nicht näher beschrieben zu werden brauchen: „Orientalisch“ ist ein jedermann verständliches Attribut: „Ein Orientale lebt im Orient, er lebt ein Leben in orientalischer Bequemlichkeit, in einem Zustand orientalischen Despotismus und orientalischer Sinnlichkeit, getränkt mit einem Gefühl orientalischen Fatalismus.“ (Said 1981: 119)

Frischmuth zeigt in mehreren Erzählwerken, dass die islamische und die christliche Kultur nebeneinander leben können, einander sogar viel zu verdanken haben. Freilich stimmt aber auch ihre anderweitig ausgerichtete Bemerkung: „Wir [sind] im Hinblick auf eine literarische Wahrnehmung des ‚Orientalischen‘ weit hinter die Standards des neunzehnten Jahrhunderts zurückgefallen.“ (Frischmuth 1999: 39) Im Folgenden wird versucht, das Orient-Bild von Frischmuths neuestem Roman „Vergiss Ägypten“ (2008) mit den Thesen Saids zu vergleichen bzw. ihnen gegenüberzustellen.

Barbara Frischmuth, deren Werk sich seit langem mit der Frage nach Identität und Fremdheit beschäftigt, verlegt den Schauplatz nach ihrem frühen Roman „Das Verschwinden des Schattens in der Sonne“ (1973) nun wieder auf orientalischen Boden. Diesen Boden befühlt ihre Protagonistin Valerie nicht nur mit den Erfahrungen, die sie auf ihren Vortragsreisen in Ägypten macht. Sie nähert sich auch durch eine unbestimmte Sehnsucht nach ihrer Jugendliebe, dem Ägypter Abbas, dem sie in den Gesichtern und Geschichten ihrer Begegnungen nachzuspüren sucht, an die Wirklichkeiten des Landes an. Wie hätte ein Leben für Abbas und sie – vor allem für sie – aussehen können? Auf diese Frage geben Stimmen von Europäerinnen, denen die Suchende auf ihrer Reise begegnet, vielgestaltige Antworten.

In dem Roman entwirft die Autorin das Bild einer traumhaft schönen Stadt. Der Schauplatz ist Kairo, der Orient, der – wenn ich mich schon mit Saids These auseinanderzusetzen suche – „wahre“ Orient, in all seiner Farbenpracht, mit seinem Zauber und seinen Rätseln, was Abu Khaled zu der enthusiastischen Feststellung veranlasst, mit diesem Roman sei „ein wertvoller Beitrag zur Vertiefung der kulturellen Beziehungen zwischen Okzident und Orient erbracht worden“ (Khaled 1978: 35).

Die Ich-Erzählerin, eine österreichische Schriftstellerin namens Valerie Kutzer, kommt für einige Zeit nach Kairo. Sie kennt das Land, sie trifft alte Freunde und hält Vorträge an Universitäten. Und sie erinnert sich an Abbas, einen Ägypter, der in Wien Hoch- und Tiefbau studiert hatte. Diese Jugendliebesgeschichte war irgendwann einfach im Sand verlaufen. Ihrer Freundin Lamis, einer ebenso witzigen wie klugen Kairoer Wissenschaftlerin, gesteht sie, dass sie darüber nachdenkt, „wie es hätte sein können, wenn ich seinerzeit mit Abbas nach Ägypten gekommen wäre und nicht als jemand, der Vorträge über Literatur hält“ (Frischmuth 2008: 54).

Frischmuths Roman erzählt vom ganzen Reichtum des Orients: einerseits vom Land mit den Teestuben und Basaren, den Bettlern und Gauklern, als ob alles im Kostüm aus „Tausendundeiner Nacht“ erscheinen würde, in einer Geschichte, die von einer Märchenerzählerin übertragen scheint. Andererseits erscheint Kairo als ein uraltes Haus: verfallen, hundertfach übermalt, für Fremde kaum begehbar. Die vielen unübersetzten orientalischen Vokabeln und religiösen Riten sowie die islamische Mystik weben „einen Teppich aus orientalischem Muster, der zum Hinüberschreiten in eine exotische Kultur“ (Brokoph-Mauch 1991: 86) einlädt, eine Grenzüberschreitung, bei der man oft nicht entscheiden kann, ob es um Märchentraum oder um Wirklichkeit geht. Mit Saids Worten stellt die imaginäre Orient-Reise die Erfüllung eines sehr persönlich motivierten Projektes dar. Die Unterschiede wie die unübersetzten Vokabeln als intertextuelle Elemente und die märchenhaften Kulissen zeigen sich im persönlichen Stil, nicht aber im grundsätzlichen Inhalt.

Frischmuth setzt ein Zitat aus Flauberts „Reise in den Orient“ als Motto, in dem es heißt, er habe in Ägypten die Manie entwickelt, zu jedem Passanten eine Lebensgeschichte, einen Roman zu entwerfen. So versucht auch sie in den Geschichten der Frauen, denen sie die Schriftstellerin Valerie Kutzer in den Clubs und Cafés von Kairo begegnet, ägyptische Geschichte von Hatschepsut und Nofretete bis heute zu erzählen.

Auf der ersten Ebene wird folgende Frage aufgeworfen: Wie nähert sich der Europäer (in diesem Fall die Europäerin) einem orientalischen Land, seinen Menschen, seinen Sitten und seinen Lebensbedingungen, die so verschieden von den eigenen sind? Said meint, dass die Orient-Okzident-Dichotomie als binäre Struktur in jedem Text enthalten ist. Zu untersuchen ist, ob sich im Roman die Gegenüberstellung in das Verhältnis vom Eigenen zum Fremden (vom Orient zum Okzident) ‚übersetzen‘ lässt. Neben den Vorträgen versucht die Ich-Erzählerin in diese ihr fremd-bekannte Welt auf zweierlei Weise einzudringen: einmal durch die wertfreie Anpassung und zum andern durch das Studium der Vergangenheit, das ihr den Weg zum Verständnis der Gegenwart ebnet soll.

Auf der einen Ebene forscht die Ich-Erzählerin für ihr Schreiben nach der Vergangenheit und vertieft sich in die ägyptisch-islamische Geschichte, Religion und Kultur. Man erfährt so bei Tee und Häppchen beiläufig und unsystematisch viel über Beschneidungsriten und Trauerposen, koptische Hymnen und islamische Mystik, den zotigen Mutterwitz der Ägypterinnen und „schweinigelnde aufgeblasene Möchtegern-Paschas“ (Frischmuth 2008: 98). Die Schriftstellerin sieht in jeder Straßenszene das Große und Ganze, zieht Linien vom Pyramidenbau bis zur Süße des Daseins in Nassers Ancien Régime, von den Pharaonen bis zum Präsidenten und seiner allmächtigen Geheimpolizei. Die offene Gesellschaft ist offensichtlich auf dem Rückzug. Valerie verleugnet nicht ihr Unbehagen, wenn sie verschleierte Frauen und Männer mit Gebetsschwielen auf der Stirn sieht, auch nicht ihre vage Angst vor Terroranschlägen. Sie reagiert auf die atmosphärischen Veränderungen besorgt und befremdet, auch berührt oder be-lustigt, aber immer frei von moralischem Hochmut und Besserwisserei.

Hier lässt sich bemerken, dass der Untertitel „Reiseroman“ ein wenig in die Irre führt. Kenntnisreich und ironisch erzählt eine Beobachterin, die mehr als Touristin und weniger als Ägyptologin unterwegs ist, was ihr bei ihrem fünften Ägyptenbesuch auf- und einfiel. Das kann ein toter Esel auf der Straße sein, eine Sykomore oder ein Satz von Jan Assmann, Museen und Mausoleen, Schleier und Kopftücher, wo einmal Mini-röcke und Pariser Chic waren (Frischmuth 2008: 50).

Die Begegnung mit der fremden Welt im Roman bleibt in der Gestaltung aus der Erinnerung heraus wertfrei. Die sich anbietende Gegenüberstellung von der eigenen Welt der österreichischen Orientalistin mit der anderen exotischen Welt wird nirgends ausgelotet. Vielmehr beschreibt der Roman den Versuch, sich vergangenheitslos dem Anderen auszuliefern und sich bedingungslos anzupassen. Aber die Anpassung vollzieht sich nicht, denn ohne es zu merken, spielt die Ich-Erzählerin bald eine von den anderen zugeteilte Rolle. Deren Funktion durchschaut sie aber nicht, sodass sie, da sie immer nur bemüht ist, sich unhinterfragt anzupassen, bald von Spielregeln beherrscht wird, ohne zu wissen, zu welchem Spiel sie gehören. Valeries Sinne, die dem Anderen begegnen, verlieren sich in einem Detail und wandern weiter, um sich von neuem im

Meer der möglichen Geschichten zu versenken. Die Chronistin gibt sich dem Land am Nil mit seinen Bewohnern, Einwanderern und Mythen hin. Dennoch ist ihr Bemühen, in die fremde Welt einzudringen, nicht ohne Erfolg.

Die andere Ebene des Romans bezieht sich auf Valeries Erlebnisse. Sie versucht, sich den anderen Menschen sowie der muslimisch-orientalischen Kultur anzunähern. „Vergiss Ägypten, wenn du über Ägypten schreiben willst“, sagt Valeries Freundin Lamis gleich zur Begrüßung: „Denk lieber an die Ägypter“ (Frischmuth 2008: 50). An einen denkt Valerie immer noch: Abbas. Er ist so unvergessen, dass sie alle Ägypter Abbas nennt und in allen Männern Spuren des einen zu finden hofft. Die junge Orientalistin muss gerade hier erleben, wie schwierig es ist, das Anderssein zu erleben. Die Freunde akzeptieren sie: ihre Persönlichkeit, ihre ganz andere Art, wie sie glaubt, wie sie lebt, wie sie spricht, wie sie die Geschichte des Landes aus Büchern kennt. Es gibt sogar Momente, in denen sie fühlen kann oder will, dass sie ein neues Zuhause gefunden hat. Aber ihr Wohlgefühl ist nur eine von ihr selbst genährte Illusion: „Doch gab es immer wieder Tage, an denen ich mein Einbezogenheit für Schein hielt und mir vorkam, als würde ich nackt unter lauter Angezogenen stehen.“ (Frischmuth 2008: 21)

In ihrem Versuch, das Fremdsein zu überwinden, geht die Ich-Erzählerin durch zwei Phasen: Die erste Phase ist durch den Verlust jeglicher Orientierungshilfen und der daraus entstehenden Verwirrung und Unsicherheit gekennzeichnet. Sie bezieht den Beobachterposten und versucht auf diese Weise, die Regeln des gesellschaftlichen Umgangs so schnell wie möglich zu lernen, ohne sich zu blamieren. Sie „möchte dieses Land begreifen, das funktioniert nur über Menschen“ (Frischmuth 2008: 51). Es erstaunt und verwirrt sie, dass ihr niemand etwas erklärt, dass man auf ihre Fragen wartet, bevor man ihr zu Hilfe kommt. Sie weiß aufgrund ihres Fremdseins nicht, welche Fragen sie stellen soll, und wagt aus Angst vor Bloßstellung keine Fragen nach Abbas, die sie der Lächerlichkeit preisgeben könnten. Aber all die Abbas-Geschichten, die Bekannte erzählen (Männer kommen selten zu Wort), sind eben auch verpasste oder verworfene Lebensentwürfe, die unerfüllten Träume und Alpträume Valeries.

Aber die Ich-Erzählerin hat sich zu diesem Zeitpunkt schon so sehr in die Vergangenheit, in die Geschichte und Mystik eingelesen, dass sie ihr zur Zuflucht wird vor der verwirrenden Gegenwart. Das Ergebnis ist, dass sie wie eine Traumwandlerin in der hellen Sonne herumwandert, ohne rechten Bezug zu ihrer Umgebung. Hier finden wir eine Übereinstimmung mit Suids Thesen, der meint, im Zentrum der literarischen ‚Übersetzung‘ bleibe die Dichotomie zwischen Eigenem und Fremdem bestehen, ja sie werde immer wieder aufs Neue fiktiv konstruiert (Said 1981: 56).

Valeries Beobachterposition ist ungenügend, was das Verständnis des zwischenmenschlichen Bereichs betrifft. Da sie kaum Fragen zu stellen wagt, fällt es ihr auch schwer, die Verhältnisse der weiblichen Ausgewanderten, die sie in Kairo trifft, zu verstehen. Manche haben europäisch-ägyptische Familien gegründet und führen ein gediegenes Dasein mit Club-Kränzchen (die meisten sind Mitglieder des Österreich-Clubs) und Botschaftsempfängen. Manche sind Wissenschaftlerinnen, geprägt vom sozialen Leben der Universität. Am interessantesten ist die Geschichte einer alternden Tänzerin, die als Mätresse eines reichen Ägypters kam und jetzt abgeschieden mit ihrer Katze verdammt. Und eine ebenfalls nicht mehr junge Malerin lebt spartanisch vom Geld

der österreichischen Künstlerversicherung in einer kleinen Wohnung bei Gizeh. Valeries schon erwähntes Bemühen, sich unhinterfragt dem gegenwärtigen Ägypten anzupassen, hält sie somit von einem echten Einbezogenwerden in die zwischenmenschlichen Bezüge zurück. Auch hat ihre Anpassung ganz bestimmte Grenzen. Sie macht nämlich vor früh eingeimpften Tabus und Konditionierungen ihrer Heimat halt, wie aus der Szene hervorgeht, in der ihre orientalischen Freundinnen auf harten Widerspruch stoßen, wenn sie sie nach der dortigen Sitte von Kopf bis Fuß von Körperhaaren befreien wollen. Die unklaren Verhältnisse in einem Land, das sich fundamental von dem der sechziger Jahre unterscheidet und in dem neben den Resten der restlichen Parallelwelt auch die Vergangenheit des alten Ägypten mächtig in die Gegenwart ausstrahlt, machen es für Valerie unmöglich, sich völlig anzupassen.

So stellen sich die Gesellschaften und die ihnen anhaftenden Lebensentwürfe immer wieder als doppelbödig heraus: Die Kopftücher, die als neue Freiheit oder alter Zwang betrachtet werden können; die Ausgrenzung von Einwanderern sowohl in Westeuropa als auch in Ägypten; die eingeschränkte Rolle der Frauen im Orient und die Möglichkeit, sich als Frau zu behaupten; das Verlassen eines gesellschaftlichen Lebenskontextes zugunsten einer anderen Kultur sowie die mögliche Bereicherung dadurch werden in mehreren Episoden diskutiert. Was es abseits des Milieus, in dem sich die Hauptfigur bewegt, an Schicksalen von Auswanderinnen zu erlauschen gäbe, abseits der Österreich-Clubs in Ägypten, kann Valerie nur erahnen: „Und die anderen, bei denen die Entscheidung sich gegen sie gekehrt hat? Für die die ägyptische Familie ein Inferno bedeutete? Die sind nicht im Club.“ (Frischmuth 2008: 193)

Im gleichen Maße, wie die Attraktion ihres Ausländerstatus verblasst, fangen die Einheimischen an, sie wie eine von ihnen zu behandeln. Gleichzeitig verliert sie mehr und mehr ihren Platz auf dem Beobachtungsposten, findet sich in ihre Umgebung einbezogen, wenngleich sie die Beziehungen, in denen sie steht, immer noch nicht ganz durchschaut. Hier beginnt ihre zweite Phase, die durch die eigenartige Mischung von Dazugehören und Ausgeschlossenein gekennzeichnet ist. Sie gehört dazu, indem man sie nicht mehr als Fremde behandelt, da sie eine wesentliche Position in den verschiedenen zwischenmenschlichen Konstellationen eingenommen hat. Sie lernt zum Beispiel eine Professorin kennen, an der die Verschleierungsfrage augenfällig wird und deren Bekehrung die Freundin Lamis ziemlich spöttisch kommentiert. Andererseits kommt eine junge, zum Islam konvertierte Wienerin zu Wort, die erklärt, warum sie sich vom Konsumterror der westlichen Welt abgewendet hat. Bei aller Differenziertheit klingt zwischen den Zeilen die leise Wehmut der Erzählerin durch, die auch ein bisschen der eigenen Jugend und ihren Chancen nachtrauert:

So gesehen reicht mein persönliches Gedächtnis über mehr als drei Generationen zurück. Das ist doch schon was. Aber was lässt sich damit beweisen? Dass die Ägypterinnen in den sechziger Jahren [...] sich die Haare toupierten? Kein Mensch erinnert sich daran, nicht einmal Nagib Machfus. (Frischmuth 2008: 55)

Ägypten zeigt sich als Lebensland dieser starken Frauen, die die eigene wie die andere Kultur aus einer besonderen Position betrachten und über Glauben, Mentalitäten und ägyptische Gegenwart reflektieren. „[...] der westliche ist nicht der einzige Blickwin-

kel, der zur Beurteilung taugt“, erklärt die zum Islam konvertierte Andrea Narbi, und Marie Nur erzählt: „Ich habe hier in Ägypten so viel Schönes, aber auch so viel Hässliches erlebt, und das Schöne war unvorstellbar schön und das Hässliche abgrundtief hässlich“ (Frischmuth 2008: 135). Die verschiedenen Welten, Orient und Okzident, beide mit Vorurteilen und Klischees behaftet, halten sich gegenseitig einen Spiegel vor und lassen Schicksale immer wieder an inner- und außerkulturelle Grenzen stoßen. Auch Valerie ist nicht frei von Vorstellungen, die tief im Gedächtnis verwurzelt sind und die wie von selbst an die Oberfläche treiben: Terrorangst ist als Auswirkung kultureller Zuschreibung, aber auch als mögliche Realität präsent.

Aber ihre Dazugehörigkeit wird von ihr und den anderen nicht als Dauerzustand gepflegt, denn das Bewusstsein davon, dass sie sich jederzeit von den Dingen um sie durch eine Fahrkarte absetzen kann, schließt sie von den wirklich wichtigen Geschehnissen aus. Ihre Gastgeberin scheint die Zukunft bereits zu kennen: dass die junge Studentin in ihre Heimat zurückkehren wird, weil der Schein, nicht mehr Ausländerin zu sein unter den anderen, sich nicht mehr aufrechterhalten lässt. Das Problem des Andersseins bleibt unlösbar. Wenn sie wieder dort leben wird, wo sie bisher gelebt hat, wird alles nur Erinnerung sein, da „es wohl nichts Schöneres [gibt], als sich in einem Wiener Café nach Ägypten zu sehnen“ (Frischmuth 2008: 220). Sie wird die Ereignisse nicht mehr als erlebt wahrnehmen, sondern versuchen, sie als das eine oder andere Zeichen zu deuten, über das sie in den Büchern gelesen hat. Die anderen hingegen, „die wieder Fremden“, werden weiter ihre unerreichbare Realität leben.

Obwohl sich die Ich-Erzählerin um ein tieferes Verständnis im Theoretischen und im Historischen bemüht hat, bleibt das Problem der Fremdheit gerade im Persönlichen und im Zwischenmenschlichen bestehen – eine Fremdheit, die sich gerade nicht historisch verstehen und deshalb auch nicht auflösen lässt. Sie merkt zum ersten Mal, was sie versäumt hat: Fragen zu stellen an alle und über alles.

Wenn sie das Fazit ihres Aufenthaltes in Ägypten zieht, kommt wenig Konkretes dabei heraus. Dennoch trägt sie etwas Wesentliches mit sich nach Hause: Ein verändertes Lebensgefühl, das ihr Menschen und Dinge so nahe zu bringen vermag, dass die Grenzen oft verschwinden, sowie eine gesteigerte Sinnlichkeit und die Fähigkeit, ihre Gefühle besser auszudrücken. Das Erleben einer exotischen Kultur hat ihr den Blick für die Mannigfaltigkeit des Lebens und die Variabilität gültiger Interpretationsmöglichkeiten von Verganem und Gegenwärtigem, von Gelesenem und Erfahrenem geöffnet. Sie lernt den Orient kennen als eine Wirklichkeit in einem anderen Aggregatzustand als der ihr bekannte. In diesem Sinn reist die Ich-Erzählerin mit einer großen Bewusstseinsweiterung und geschärfter Sensibilität für existentielle und gesellschaftliche Fragen zurück nach Österreich.

Durch die Linse einer Reisenden, die sich zwischen den Kulturen bewegt, führt Barbara Frischmuth den Leser nicht wertend, aber immer kritisch durch das Land. In bestechend einfacher Sprache, mit der sie zu einem leidenschaftlich fortschreitenden Rhythmus findet, entsteht eine reiche Bilderlandschaft Ägyptens. Die Suche nach dem Anderen, untrennbar verknüpft mit der Suche nach dem Eigenen, verweist Valerie letztendlich auf sich selbst, bis der Blick wieder zurückwandert auf die so genannten kleinen Dinge: die Geräusche, die Kühle der Nächte, den Sand, die Farben und Stoffe Ägyptens.

Der Roman ist zwar ein Reiseroman und der Leser begibt sich auf die Reise in den Orient, die an konkrete Räumlichkeiten gebunden ist, doch schließlich führt sie immer wieder zu Valerie. Diese kann nicht völlig in Ägypten verortet werden, sich der muslimischen Kultur anpassen, sie selbst wird zum kosmopolitischen Zentrum, wo die Ausflüge zwischen Orient und Okzident geplant werden und die Zeiten zusammenlaufen.

Literatur

- Brokoph-Mauch, Gudrun (1991): Die Begegnung mit dem Orient in Barbara Frischmuths Roman „Das Verschwinden des Schattens in der Sonne“. In: Iwasaki, Eijiro (Hg.): Begegnung mit dem „Fremden“. Grenzen, Traditionen, Vergleiche. Band 9: Erfahrene und imaginierte Fremde. Hg. von Yoshinori Shichiji. München: Iudicium, (= Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990), S. 85–90.
- Foucault, Michel (1969): Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Frischmuth, Barbara (1999): Das Heimliche und das Unheimliche. Von den Asylanten der Literatur. Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele. Berlin: Aufbau.
- Frischmuth, Barbara (2008): Vergiss Ägypten. Berlin: Aufbau.
- Gellner, Christoph (2001): Grenzüberschreitungen zwischen Orient und Okzident. Literatur, Multikulturalität und Religionsdialog. In: Bartens, Daniela/Spörk, Ingrid (Hg.): Barbara Frischmuth. Fremdgänge. Ein illustrierter Streifzug durch einen literarischen Kosmos. Salzburg: Residenz, 2001, S. 211–239.
- Khaled, Mohammed Abu Hatab (1978): Das Orientbild in Barbara Frischmuths Roman ‚Das Verschwinden des Schattens in der Sonne‘. Deutschabteilung der Al Azhar Universität. Kairo.
- Luhmann, Niklas (1994): Inklusion und Exklusion. In: Berding, Helmut (Hg.): Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit. Bd. II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 15–45.
- Said, Edward W. (1981): Orientalismus. Frankfurt a. M.: Fischer, 1981.
- Waardenburg, Jacques (1963): L’islam dans le miroir de l’Occident. Paris: La Haye.

Vergessen und wiederentdeckt. Andreas Latzko als Autor zwischen Sprachen und Kulturen¹

Magdolna Orosz (Budapest)

1. Andreas Latzko – ein (fast) vergessener Autor

Andreas Latzko, der österreichisch-ungarische Schriftsteller, der 1876 in Budapest geboren wurde und zuerst auf Ungarisch publizierte, schrieb nach seinem Orts- und Sprachwechsel nur auf Deutsch und versuchte sich in der deutschsprachigen Literatur zu etablieren. Heute gilt er als fast vergessener Autor, der nur während des Ersten Weltkriegs und kurz danach mit seiner Novellensammlung „Menschen im Krieg“ zu großer internationaler Bekanntheit und Anerkennung gelangte. Seine späteren Werke, die teils die Kriegsthematik weiterführten, teils soziale und historische Themen aufgriffen, hatten kaum Erfolg und Latzko starb trotz seiner verschiedenen literarischen und publizistischen Bemühungen und seines seinerzeit breiten literarisch-kulturellen Netzwerks im September 1943 ohne viel Nachhall im Exil in Amsterdam.

Latzkos Werk konnte zur Zeit seines Erscheinens eben wegen der unmittelbaren Verarbeitung der Kriegsproblematik von großer Wirkung sein, die Texte mit den einfachen, reduzierten Handlungen und Figurenkonstellationen, mit den unmittelbar suggerierten ethisch-moralischen Problemen und sozialen Gegensätzen konnten, trotz ihren kompositorisch-stilistischen Schwächen, einem breiteren Publikum zugänglich werden. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs kam es zwar zu neuen Ausgaben und Übersetzungen seiner Bücher mit Kriegsthematik, aber seine Werke konnten – nach der Flut der deutsch- und anderssprachigen Texte zu diesem Thema – keine wirklich anhaltende Wirkung mehr erreichen. Latzko bleibt, obwohl einige seiner Werke sowie seine Selbstbiographie und seine Briefwechsel mit Hermann Bahr und Stefan Zweig in den letzten Jahren herausgegeben wurden, eher im Hintergrund der Literaturgeschichte; immerhin können neue verfeinerte Einsichten zu seiner Stellung gewonnen werden, wenn dieses Œuvre und seine Rezeptionsgeschichte und seine Beurteilung in einem verzweigten breiteren literatur- und kulturwissenschaftlichen Kontext erneut positioniert werden.

¹ Der Aufsatz ist durch die Unterstützung eines Collegium Hungaricum-Stipendiums (CoHu 2023-24 – 183138) in Wien entstanden.

2. Autor zwischen Sprachen und Kulturen

Latzko ist ein österreichisch-ungarischer Autor, ein „ostmitteleuropäischer Schriftsteller“ (Szabó 1993: 219), der heute kaum noch bekannt ist, dessen Schaffen jedoch durch die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg in den letzten Jahren wieder mehr Aufmerksamkeit zuteilwird.² Andreas Latzko, der als Latzkó Andor 1876 in Budapest geboren wurde und seine ersten literarischen Arbeiten noch auf Ungarisch schrieb, wurde, nachdem er 1901 nach Deutschland zog, zu einem deutschsprachigen Schriftsteller, dessen weitere Werke (Dramen, Romane, Erzählungen, publizistische Schriften) in deutscher Sprache verfasst und publiziert wurden. Besondere Aufmerksamkeit und großen Erfolg brachte ihm das Erscheinen des Novellenbandes „Menschen im Krieg“, den er 1917 während des Ersten Weltkriegs in Zürich (zuerst anonym) veröffentlichte; das Buch wurde schnell verbreitet und in viele Sprachen übersetzt. Seine entschiedene Einstellung gegen den Krieg, seine pazifistische Auffassung hat er sein ganzes Leben lang bis zu seinem Tode 1943 in Amsterdam konsequent aufrechterhalten und in seinen weiteren Werken erkennen lassen.

Latzkos Biographie zeugt von einem unsteten Leben, das einerseits von seinen literarisch-künstlerischen Bestrebungen, andererseits von historischen, politischen und kulturellen Entwicklungen, vor allem durch den Ersten Weltkrieg, bestimmt wurde. 1876 in Budapest geboren, wuchs er in einer wohlhabenden jüdischen Familie zweisprachig auf, schrieb seine ersten Werke in ungarischer Sprache, seine ersten zwei Dramen („Tíz év“ [Zehn Jahre] und „Testvérek“ [Geschwister]) wurden im Ungarischen Theater (1898) beziehungsweise im Nationaltheater (1901) in Budapest aufgeführt. Bereits 1901 wechselte er aber die Sprache und mit seiner Übersiedlung nach Berlin auch das Land; danach schrieb er nur deutschsprachige Texte.

1905 wechselt Latzko nach Bern, ab 1909 lebt er in München, arbeitet als Feuilletonist für verschiedene Zeitungen und schreibt seinen ersten Roman „Der wilde Mann“. 1913 unternimmt er „eine Reise in den Fernen Osten“ (Deutsch 2021: 364).³ Eine entscheidende Phase seines Lebens bedeuten die Jahre des Ersten Weltkriegs, an dem er nach dem Kriegsantritt Italiens – trotz seiner pazifistischen Einstellung – 1915 an der Isonzofront teilnahm, wo er verwundet wurde und einen Nervenschock erlitt. Während seiner langen Krankenhaus- und Kuraufenthalte in Innsbruck und der Schweiz (Davos, Zürich) beginnt er „wohl als eine Art der Selbsttherapie“ (Deutsch 2021: 365) Novellen zu schreiben und veröffentlicht sie zuerst anonym in der Zeitschrift „Die Weißen Blätter“ und 1917 unter dem Titel „Menschen im Krieg“ beim Züricher Rascher Verlag. Das Buch wurde zwar in den kriegsführenden Ländern verboten, trotzdem „rasch ein durchschlagender Erfolg“ (Deutsch 2021: 365); in mehrere Sprachen übersetzt machte es Latzko in weiten Kreisen bekannt. In Zürich machte er auch Bekanntschaften und

² So wurde 2017 in Toulouse eine Konferenz über Latzkos Werk organisiert, deren Beiträge 2021 in einem Sammelband publiziert wurden, vgl. Lajarrige 2021. Ein weiterer Beweis einer neuen Rezeption bedeutet auch die Herausgabe der Briefwechsel von Latzko mit Stefan Zweig (Latzko-Zweig 2018) bzw. mit Hermann Bahr (Latzko-Bahr 2021).

³ Zu den Lebensdaten vgl. auch Szabó 1993; Deutsch wie auch andere Latzko-Forscher stützen sich weitgehend auf diesen von János Szabó herausgegebenen Band, auf sein Nachwort und die Zeittafel (Szabó 1993: 235 f.).

Freundschaften mit ähnlich gesinnten Intellektuellen dieser Zeit (u. a. Stefan Zweig, Romain Rolland, Henri Barbusse, Frans Masereel). Nach Kriegsende übersiedelte er – nach einer kurzen Zwischenphase in München – nach Salzburg, wo er bis 1931 lebte. Er versuchte auch seine literarische Karriere fortzusetzen, sein 1918 veröffentlichtes zweites Kriegsbuch „Friedensgericht“ hatte aber viel weniger Erfolg; danach war er vor allem publizistisch tätig, publizierte aber auch Novellen und zwei Romane („Sieben Tage“; „Lafayette“). 1931 übersiedelte er mit seiner Familie nach Amsterdam (er hatte früher schon rege Verbindungen zu niederländischen Intellektuellen und Literaten), dort starb er im September 1943.⁴

Latzko selbst hat eine deutschsprachige Autobiographie mit dem Titel „Lebensfahrt“ geschrieben, die eine „ungewöhnliche Publikationsgeschichte“ (Deutsch 2017: 341)⁵ hat: Latzko hat seine als „Erinnerungen“ bezeichnete Lebensgeschichte schon 1932 beendet, wie er das mit der Bemerkung „Amsterdam, Weihnachten 1932“ (Latzko/Latzko-Otaroff 2017: 172) genau datiert. Latzko hoffte wegen der sich verschärfenden damaligen politischen Atmosphäre nicht auf eine Publikation in der Originalfassung, so wurde das Buch 1932 „in niederländischer Übersetzung als gekürzte Fassung“ (Deutsch 2017: 341) unter dem Titel „Onderweg“ [Unterwegs] veröffentlicht. Eine zweite niederländische Publikation folgte 1950 „in einer ausführlicheren Fassung und überarbeiteten Übersetzung“ (Deutsch 2017: 341), diesmal auch ergänzt mit einem zweiten Teil, der „Biographie 1919–1943“, nach Latzkos Tod verfasst von seiner zweiten Frau Stella Latzko-Otaroff, die Latzkos Leben bis zu seinem Tod weiterverfolgt. Die 2017 erschienene deutschsprachige Ausgabe enthält beide Teile und rekonstruiert das Buch auf Grund der erhaltenen Versionen aus dem Nachlass⁶ bzw. der niederländischen Ausgabe und dokumentiert auch die Entstehungs- und Publikationsgeschichte.

Der erste, von Latzko selbst geschriebene Teil seiner „Lebensfahrt“ umfasst die Zeitspanne von seiner Geburt bis 1919, bzw. bis zu den Wirren am Ende des Ersten Weltkriegs, bis zur Publikation von „Menschen im Krieg“ und seiner Wirkung. Latzko lässt seine Jahre nach dem Weltkrieg einfach aus, er konzentriert sich auf seinen Werdegang zum Schriftsteller, auf die Herausbildung seiner Weltauffassung, seine Teilnahme am Krieg, seinen literarischen Protest mit dem Novellenband und deren Folgen, die für ihn entscheidend waren. 1876 in Budapest in die wohlhabende Familie eines jüdischen Bankiers geboren, hatte er schon seit seinen Jugendjahren ein starkes Gerechtigkeitsgefühl und ein offenes Ohr für soziale Probleme, Armut, Antisemitismus, sprachliche Konflikte in der ungarischen Hälfte der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, worüber er ausführlich berichtet. Auffallend ist hier, wie allgemein und kaum datiert seine Schilderungen gehalten werden, wodurch er weniger eine richtige, detailliert dokumentierte Autobiographie als eher ein Panorama seiner Zeit zu beschreiben bestrebt scheint. Das bekräftigt er selbst, indem er betont, „es soll hier persönlichen Erlebnissen nur Raum gewährt werden, wenn der Einzelfall als Beispiel Geltung für die Allgemeinheit hat“ (Latzko/Latzko-Otaroff 2017: 69). Aus einer solchen Überlegung sollen die Na-

⁴ Zu Latzkos niederländischem Leben vgl. Els Andringas Darstellung (Andringa 2014: 100 ff.).

⁵ Zu der Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte von Latzkos Lebensgeschichte vgl. das Nachwort des Herausgebers Georg B. Deutsch (Deutsch 2017: 341–348).

⁶ Der Nachlass von Latzko befindet sich in der Universitätsbibliothek der Universität Amsterdam.

men und die genauen Umstände meistens unerwähnt geblieben sein (so z. B. erfährt der Leser nicht, wer der Theaterdirektor war, der seinem ersten ungarischsprachigen Stück auf die Bühne half) und eben damit begründet er, dass er fünfzehn Jahre „zwischen seiner Jugend und der Entlassung aus dem Kriegsdienst (1902–1916)“ (Deutsch 2017: 342) einfach überspringt: „Ich übergehe die wichtigsten fünfzehn Jahre der Entwicklung, weil alles eigene Erlebnis des Schriftstellers ohnehin auf sein Werk abfärbt“ (Latzko/Latzko-Otaroff 2017: 91). Das erschwert auch die Lektüre sowie die Orientierung in den Ereignissen, und die entpersonalisierten, immer wieder (teils längeren) moralisierend-belehrenden Passagen führen zu einem etwas befremdend-holprigen Stil. Umso wortreicher schildert Latzko seine Kriegsverwundung, seine Krankheit und Behandlung, seine ablehnenden Ansichten über den Krieg sowie die Entstehung, Veröffentlichung, Rezeption und die Wirkung des Bandes „Menschen im Krieg“ (Latzko/Latzko-Otaroff 2017: 130–137). Es entsteht dadurch der Eindruck, als habe er damit den Gipfel seiner Laufbahn und eine internationale Berühmtheit erlangt, die er danach – trotz weiterer Publikationen – nicht mehr erreichen konnte.

Stella Latzko-Otaroff⁷ hat ihren Bericht nach dem Tod ihres Mannes begonnen und wahrscheinlich vor der Publikation 1950 beendet. Hier schildert sie Latzkos Leben ab 1919 bis zu seinem Tod. Sie beschreibt die Lebens- und Familienverhältnisse, den Umzug nach Salzburg, später nach Amsterdam, die Begegnungen mit wichtigen Figuren der damaligen Kultur und Literatur (u. a. Romain Rolland, Georg Brandes, Hermann Bahr, Heinrich Mann, Stefan Zweig), die literarischen und journalistischen Tätigkeiten Latzkos, seine wachsende Erbitterung wegen der politischen Entwicklungen in Österreich und Deutschland sowie in ganz Europa. Latzko-Otaroff schreibt Deutsch, ihr Stil ist aber – da sie keine Muttersprachlerin war – oft fehlerhaft. Trotzdem gelingt es ihr, nicht zuletzt auch durch die eingefügten längeren Zitate ihres Mannes bzw. aus Briefen von und an Latzko, „möglichst authentisch über ihren Mann zu berichten und selbst weitgehend im Hintergrund zu bleiben“ (Deutsch 2017: 344). Sie ist damit bemüht, Latzko ins kulturell-literarische Bewusstsein zurückzuholen, jedoch bleibt „[s]eine einstige große Bedeutung als Pazifist und gesellschaftlich engagierter Schriftsteller [...] wieder zu entdecken“ (Deutsch 2017: 341).

3. Kriegsliteratur als Antikriegsliteratur: „Menschen im Krieg“

Der Erste Weltkrieg bedeutete für Latzko – wie er in der „Lebensfahrt“ selbst bemerkt – nicht nur in existenzieller, sondern auch in künstlerischer Hinsicht einen entscheidenden Einschnitt: Er vertrat auf Grund der Erlebnisse der Schrecken des Krieges einen antikriegsgerischen und entschieden pazifistischen Standpunkt.⁸ Seine Werke während

⁷ Sie war Latzkos zweite Frau georgischer Abstammung. Er lernte sie nach dem Tod seiner ersten Frau kennen und heiratete sie 1923 während der Salzburger Jahre.

⁸ Zu Latzkos Pazifismus vgl. Kuhn-Osius 2010. Latzkos Werk wird auch Ernst Jünger gegenübergestellt: „was z. B. der Offizier Ernst Jünger ‚In Stahlgewittern‘ ausblendete zugunsten seiner ‚Abenteuer‘ und Aktionen, aber Realisten wie Henri Barbusse (Le Feu, 1916), Fritz von Unruh (Opfergang

und nach dem Krieg zeugen davon: „Menschen im Krieg“ wurde unmittelbar nach dem Erscheinen zu einem großen Erfolg. Die unmittelbare literarische Verarbeitung der Leiden nicht nur von Latzko selbst, sondern vieler Menschen, Soldaten und Leidtragenden im Hinterland⁹ konnte in verschiedene Sprachen übersetzt ein breiteres Publikum ansprechen. Die zuerst anonym erschienenen Erzählungen bzw. das Buch selbst, dessen Autor erst in der dritten Auflage namentlich angegeben wurde (Barker 2012: 25), blieben in der kriegsführenden Monarchie verständlicherweise verboten, es wurde aber dort auch in bestimmten Kreisen rezipiert. Der große Erfolg von „Menschen im Krieg“ erreichte die ungarische Monarchie-Hälfte bzw. Ungarn jedoch erst 1920 in ungarischer Übersetzung.¹⁰ Die ungarische Kritik nahm das Buch positiv auf: In einem 1928 erschienenen Übersichtsbeitrag zur Kriegsliteratur bezeichnet Zoltán Fábry den Autor als ‚Ungarn‘, er lobt Latzkos Werk „als schönstes Ergebnis [des Kriegsromans]“ und tadelt die ungarische literarische Öffentlichkeit, die von dem „einzig anständigen Buch und dem Autor keine Kenntnis nimmt, der die Schande der kriegerischen Tintenleckser vergessen lasse“, denn „das Buch von Latzko ist mehr als ein Dokument und wird die Aktualität der Kriegsbücher überleben (bzw. hat sie bereits überlebt)“ (Fábry 1928: 740)¹¹ – die spätere Rezeption von Latzkos Werk konnte aber diese Voraussage nicht bestätigen.

Latzkos „Menschen im Krieg“ ist eine Novellensammlung mit sechs Texten: „Der Abmarsch“, „Feuertaufe“, „Der Sieger“, „Der Kamerad“, „Heldentod“ und „Heimkehr“.¹² Sie hängen eher locker zusammen, ihre Verbindung ist durch die Thematisierung verschiedener Erfahrungen, Figuren und Erscheinungen des Krieges hergestellt, indem sie jeweils andere Aspekte in den Vordergrund stellen und damit einen Bogen vom Anfang zum Ende ziehen: Sie haben vor allem „das elende Sterben im Trommelfeuer, nicht die heroische Aufopferung in der persönlichen Aktion“ (Schubert 2013: 26) zum Thema, und sie haben damit die Kriegserlebnisse des Autors „auf unmittelbare Weise literarisch verwertet“ (Barker 2003: 87)¹³ – das kann als Stärke, aber gleichzeitig auch als Schwäche des Buches betrachtet werden.

1916, verboten, publiziert 1919) und Andreas Latzko (Menschen im Kriege, Zürich 1918) in ihren frühen Schilderungen gaben [...]“ (Schubert 2013: 26).

⁹ So sind die Novellen von „Menschen im Krieg“ „in mehrfacher Hinsicht als realitätsgesättigte Zeugnisse der Weltkriegslandschaft und ihrer unterschiedlichen Zonen der Verwüstung zu lesen“ (Pilz 2014).

¹⁰ Vgl. Latzko, Andreas: Emberek s a háboru (ung. Übersetzung Tamás Moly). Budapest: Franklin Társulat 1920. Ein früherer Roman von Latzko, „Der wilde Mann“, der 1913 noch vor dem Krieg in Berlin erschienen ist, wurde von Géza Tabéry in der Zeitschrift „Nyugat“ (Jahrgang 1913, H. 9) besprochen.

¹¹ Latzkos Buch ist – die ungarische Variante und Schreibweise seines Namens benutzend – in einer neuen ungarischen Übersetzung erschienen (vgl. Latzko 2017).

¹² Zwei Erzählungen („Feuertaufe“ und „Der Kamerad“) fehlen in der Anthologie von Szabó, wie dies Barker kritisch bemerkt (Barker 2003: 94).

¹³ Barker meint dazu sogar, „[...] außer Latzko scheint aber nur Kafkas problematischer Freund Ernst Weiss seine Kriegserlebnisse auf so unmittelbare Weise literarisch verwertet zu haben“ (Barker 2003: 87).

Die erste Erzählung, „Der Abmarsch“ stellt den Krieg nicht direkt dar, sie spielt im Spätherbst des zweiten Kriegsjahres, im Lazarettgarten einer kleinen österreichischen Provinzstadt, die am Fuße bewaldeter Hügel, wie hinter einer spanischen Wand verkrochen, ihr verschlafenen friedfertiges Dreinschauen noch immer nicht abgelegt hatte. (Latzko 1918a: 8)¹⁴

Das friedliche Bild der Stadt „kaum fünfzig Kilometer hinter dem Gemetzel“ (MiK, 9) steht im Gegensatz zum Krieg, der hier mit dem „Garnisonsspital“ (MiK, 12) bzw. mit seinen Insassen präsent ist: mit den drei schwer verstümmelten Soldaten, die „zu dritt, auf zusammen zwei Füßen und sechs klappernden Krücken [krochen]“ (MiK, 14), und den vier verletzten Offizieren, deren jeder „nun, im Schutze seiner Wunde, in molliger Erwartung auf Heimaturlaub, Wiedersehen, Gefeierte werden und wenigstens zwei ganze Wochen als unnumerierter Mensch [saß]“ (MiK, 15). Ihre Unterhaltung mit den zwei Besucherinnen wird aber gestört durch den vierten verwundeten Offizier, der im Zivilleben ein erfolgreicher Komponist war und jetzt „mit einer schweren Nervenerschütterung, die er sich auf dem Doberdo-Plateau geholt [hat]“¹⁵ (MiK, 17), im Spital behandelt wird. Das Kriegstrauma wirkt bei ihm tiefgreifend nach:

In seinem Blick kauerte noch das Grauen. Finster vor sich hinbrütend ließ er willenlos alles mit sich geschehen, ging zu Bett, oder saß im Garten, von den anderen wie durch eine unsichtbare Wand getrennt, auf die er stierte. Selbst die unverhoffte Ankunft seiner hübschen, blonden Frau hatte die Vision des grausigen Erlebnisses [...] für keinen Augenblick verscheuchen können. (MiK, 17)

Er wird für einigermaßen verrückt gehalten und in einem Anfall verklagt er die Frauen, dass sie ihre Männer und Söhne in den Krieg gehen ließen und sich nicht dagegen auflehnten:

Was das Gräßlichste war, willst du wissen? [...] [D]ie Enttäuschung war das Gräßlichste, der Abmarsch. Der Krieg nicht! Der Krieg ist, wie er sein muß. Hat's dich überrascht, daß er grausam ist? Nur der Abmarsch war eine Überraschung. Daß die Frauen grausam sind, das war die Überraschung! Daß sie lächeln können und Rosen werfen; daß sie ihre Männer hergeben, ihre Kinder hergeben, ihre Buben [...], das war die Überraschung! [...] Weil jede sich geniert hätt' ohne einen Helden dazustehen; das war die große Enttäuschung, mein Lieber. (MiK, 35 f.)

In ihrem verzweifelten Wutausbruch verkennt die Figur den Kriegsmechanismus sowie die breiteren politisch-sozialen Hintergründe,¹⁶ und die in traumatischer Verschiebung geäußerte Schuldzuweisung trifft eigentlich die Opfer des Kriegshinterlandes. Die emotionale Kraft lässt jedoch das Grauen des Krieges eher nachvollziehen als nüchterne

¹⁴ Die Texte aus diesem Buch werden im Folgenden mit der Sigle MiK und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

¹⁵ Es ergibt sich damit ein autobiographischer Bezug zu Latzkos Nervenerschütterung im Krieg, die seine ganze weitere Laufbahn bestimmte.

¹⁶ Vgl. dazu auch Barkers Bemerkung: „in his madness he unleashes a criticism not against the war as such, but against those who let it happen“ (Barker 1996: 104).

Erörterungen: So „[läßt Latzko] [m]it einer grotesken Umkehrung der Situation von Aristophanes' *Lysistrate* seinen wahnsinnigen Offizier den Frauen die Schuld am Krieg in die Schuhe schieben“ (Barker 2003: 91).¹⁷

Die impulsive Sicht auf die erzählten Ereignisse und Figuren bestimmt auch die weiteren Stücke des Bandes. Die zweite Erzählung, „Feuertaufe“, führt zum Schlachtfeld, im Zentrum steht die etwas unheimliche Gestalt von Leutnant Weixler, einem Kriegsbegeisterten, der nach fast einem Jahr Kriegsdienst vor seinem ersten richtigen Einsatz steht. Sein Vorgesetzter, Hauptmann Marschner, hat viel mehr Empathie mit den Soldaten, die vor ihrer Feuertaufe stehen:

Für eine Landsturmkompanie, für ehrwürdige Familienväter, die seit wenigen Stunden im Felde standen, jetzt erst ihre Feuertaufe erhalten, zum erstenmal Pulver riechen sollten, wahrlich keine kleine Aufgabe. Für den Weixler, der nichts anderes im Kopf hatte, als das Verdienstkreuz, das er sich je eher holen wollte [...], mochte das nur ein aufregender Spaziergang sein, [...] bei der man sich so richtig fühlen, seine Unerschrockenheit ins rechte Licht setzen konnte. Im Stillen machte der sich wohl längst schon lustig über die Unentschlossenheit seines alten Hauptmanns [...]. (MiK, 47 f.)

Der Gegensatz zwischen den beiden Figuren vertieft sich durch ihre Einstellung zum bevorstehenden Gefecht, in dem der Hauptmann „sein Gewissen, seine Rührseligkeit, sein ewig waches Mitgefühl“ (MiK, 53) beweist, wogegen der Leutnant „noch gar nicht richtig Mensch geworden war, die Welt noch gar nicht anders gesehen hatte, als vom Hofe der Kadettenschule und der Kaserne aus“ (MiK, 58). Marschner weigert sich auch, allzu kriegerisch-patriotische Losungen zu verkünden, denn „[n]ichts war ihm so zuwider, als dieses Klimpern mit dem Opfertod, dieser Marktschreierkniff“ (MiK, 61), und er hat Mitleid mit den Soldaten, den „einfachen Leuten“, die ihr Zivilleben aufgeben mussten. Angesichts der Verluste und des grässlichen Sterbens erscheint im Hauptmann ein Gefühl, dass er doch Recht hat gegenüber dem Leutnant und anderen, die „lachten über einen, der töten sollte ohne Haß, und sterben ohne Begeisterung, für einen Sieg, der ihm nichts war als Gewalt [...]. Möchten diese nur über ihn spotten; – er hatte keinen Grund sich zu verkriechen vor ihrem Mut!“ (MiK, 95). Die Schlacht ebnet jedoch die Gegensätze gnadenlos ein, der Leutnant ist (möglicherweise tödlich) verwundet und Marschner stirbt einen schrecklichen Tod, aber im seelischen Frieden: „um seinen Mund schwebte, trotz der gräßlichen Verwundung, ein zufriedenes, fast glückliches Lächeln“ (MiK, 119) – als Ausdruck moralischer Überlegenheit: „Latzko läßt ihn in der moralisch überlegenen Haltung dessen, der keine Schuld auf sich lädt, zugrundegehen, neben dem [...] kriegerischen Weixler, dessen Tod daneben als gerechte Strafe erscheint“ (Noe 1986: 189).¹⁸

¹⁷ Barker meint in der Erzählung außerdem auch einen Widerhall von Otto Weiningers „Geschlecht und Charakter“ zu entdecken (Barker 2012: 27).

¹⁸ Zur Rolle der Zeitschrift „Die Weissen Blätter“ für die pazifistische Literatur im Ersten Weltkrieg hebt Kramer (neben Barbusse) auch Latzkos Erzählungen hervor, „die sich mit der Wirklichkeit des Krieges an der Front und ihren unmittelbaren Folgen befassen“ (Kramer 2018: 250).

Die dritte Novelle des Sammelbandes, „Der Sieger“, führt in das Hinterland zurück und stellt die Figur der „Exzellenz an der Spitze [des Generalstabes]“ (MiK, 120) in den Mittelpunkt. Eine friedliche Stimmung kennzeichnet die Stadt, wo

[a]uf dem großen Platz vor dem alten Rathaus, das jetzt dem Armee-Oberkommando als Amtsgebäude diene, und die drei zauberkräftigen Buchstaben A.O.K. wie ein kabalistisches Zeichen auf der Stirne trug, auf Befehl seiner Exzellenz, von drei bis vier Uhr nachmittags, täglich eine Militärkapelle [konzertierte]. (MiK, 120)

Die Szene, die intertextuell auf Joseph Roths „Radetzky marsch“ und das sonntags den Radetzky marsch spielende Orchester verweist,¹⁹ täuscht eine zur Zeit der erzählten Ereignisse eigentlich schon versunkene Friedenszeit vor, als wäre der Krieg nur ein fernes Spiel:

Der ganze Krieg präsentierte sich, von hier aus gesehen, wie ein lebenspendender Strom, der Musikkapellen heranschwemmt, Geld und Frohsinn unter die Leute bringt, und von promenierenden Offizieren betrieben, von gemächlich verdauenden Generalstäblern dirigiert wird. Von seiner blutigen Seite war nichts zu sehen! [...] [K]ein Verwundeter trug sein persönliches Elend als störende Note in die allgemeine Lebenslust hinein. (MiK, 125 f.)

Der hohe Befehlshaber, „unbeschränkter Herr über hunderttausende von Menschenleben“, der „in den Zeitungen mit Vorliebe ‚Der Sieger von ***‘ genannt“ (MiK, 127) wurde, ist ein Nutznießer des Krieges,²⁰ der angesichts der friedlichen Stadt und seines eigenen Wohlergehens „die segensreiche Wirkung des Krieges“ lobt und „sich in witzigen Bemerkungen über das Schreiber geschwätz der Friedensfreunde“ (MiK, 129) ergeht. Wie es aus der Begegnung mit dem wahnsinnigen Kriegsverwundeten und dem ausländischen Journalisten hervorgeht, setzt der Befehlshaber gar nicht auf das Ende des Krieges und den Frieden, sondern er ist an der Fortsetzung des Krieges interessiert: Der Erzähler demaskiert sein Verhalten und sein „moralische[s] Defizit“ (Barker 2003: 92) mit sarkastisch-ironischer Empörung, die zugleich „eine bittere Anklage“ (Noe 1986: 189) darstellt.

Die vierte Erzählung, „Der Kamerad“, spielt erneut auf dem Schlachtfeld und basiert wiederum auf eigenen Erlebnissen des Autors. Der Text trägt den Untertitel „Ein Tagebuch“ und „besteht aus den Bekenntnissen eines Offiziers, der infolge seiner Erlebnisse an der Isonzo-Front geisteskrank geworden ist“ (Barker 2003: 95). Die Tagebuchform bedingt die innere Perspektive der Figur, seine Aufzeichnungen nähern sich einem inneren Monolog an,²¹ in dem der wahnsinnige Offizier den gespenstischen toten

¹⁹ Barker vergleicht Latzkos „Der Sieger“ mit Roths „Radetzky marsch“ und der „liebvollen Skizze ‚Der General‘, die Joseph Roth 1919 veröffentlichte“ (Barker 2003: 93), und er hebt hervor, dass bei Latzko „ein anderes musikalisches Symbol des alten Österreich ertönt, der Walzer ‚An der schönen blauen Donau‘“ (Barker 2003: 93).

²⁰ Barker entdeckt hier auch eine intertextuelle Ähnlichkeit bzw. einen Gegensatz zwischen fiktiven Figuren: „Unschwer erkennt man in der Figur von Joseph Trotta, dem unbestechlichen ‚Helden von Solferino‘ in Roths Roman, eine Gegenfigur zu Latzkos anonymem ‚Sieger von ***‘, der in dieser Erzählung [= ‚Der Sieger‘] die verlogene Hybris der Doppelmonarchie vertritt“ (Barker 2003: 93).

²¹ Noe spricht in dieser Beziehung von einer „Stream-of-Consciousness-Technik“ (Noe 1986: 179).

„Kameraden“ beschreibt, der „sich in mich hineingefressen, sich häuslich in mir niedergelassen [hat]“ (MiK, 154). Das Bild des Kameraden überlagert auch die Erinnerungen aus der friedlichen Vorkriegszeit, seine Präsenz läßt sich nicht durch die rationalen Argumente der Ärzte vertreiben, die Obsession bleibt: „Mein Hirn liefert das Bild, meine Augen besorgen die Projektion, – an der Kurbel aber sitzt der Tote! Er ist der Filmarrangeur“ (MiK, 157). In fieberhafter Umkehrung dehnt er die Krankheit auf die kriegsführende Welt aus:

Krank sind die andern. Krank sind jene, die mit strahlenden Augen Siegesnachrichten lesen [...], jene, die zwischen sich und ihre Menschlichkeit eine Wand aus buntem Fahmentuch gespannt, um nicht zu wissen, was in dem Jenseits, das sie »Die Front« nennen, an ihresgleichen verbrochen wird. Krank ist jeder, der noch denken, sprechen, streiten, schlafen kann, wissend daß andere, mit den eigenen Eingeweiden in den Händen, wie halbzertratene Würmer über Ackerschollen kriechen, um auf halbem Wege zum Verbandplatz, wie ein Tier zu verenden, während weit, irgendwo, ein Weib mit heißem Leibe neben einem leeren Bette träumt. [...] Krank sind die Tauben und Blinden, nicht ich! (MiK, 160 f.)

Geheilt werden könnte er durch Vergessen, dazu kommt es aber nicht, weil seine Kriegserinnerungen all das verhindern: „Ja, wo soll ich denn mit dem Vergessen anfangen, meine Herrn Doktoren? Soll ich vergessen, daß ich im Kriege gewesen?“ (MiK, 163). In langen Tiraden zählt der Wahnsinnige die Greuel des Krieges auf, gestaltet diese zur Anklage gegenüber den Anderen, er appelliert an das Gewissen der Menschen:

Es ist ehrenvoll, der Tobsucht bezichtigt zu werden diesen Hallunken gegenüber, die um den Kopf aus der Schlinge zu ziehen, die Menschheit so herrlich abgehärtet, das Mitleiden abgeschafft und den Stolz auf fremdes Leid eingebürgert haben, statt, – als einzige Mittler zwischen Not und Macht, – das Gewissen der Welt zu wecken (MiK, 174).

Fast wie ein alttestamentarischer Prophet hält der Kranke – nach der Beschreibung seiner grauenhaften Kriegstraumata – an seinem Vorhaben fest, sich von seiner warnenden Schilderung nicht abbringen, abschrecken zu lassen: „So muß ich hier harren, als Seher über den Blinden, – [...] und kann nichts weiter tun, als diese Blätter dem Winde übergeben, – Tag für Tag von neuem niederschreiben und immer wieder hinausstreuen auf die Straße“ (MiK, 189).

In „Heldentod“, dieser „bitteren Erzählung“ in „hyperrealistische[m] Stil“ (Barker 2003: 94), geht es wiederum um den Wahnsinn eines ungarischen Oberleutnants, der selbst die Hälfte seines Kopfes verlor und in seinem Delirium immer nur das Bild seines toten Kameraden sieht, der durch seine tödliche Verwundung entstellt wurde: „Der Kopf war weg, ganz weg, nur die schwarze Grammophonplatte stand, auch an die Wand gelehnt, direkt auf dem blutigen Kragen. Das war schauderhaft gewesen!“ (MiK, 193). Das Grammophon mit der Schallplatte, die beim Einschlag der Granate eben den Rákócymarsch spielte, und der kopflose Tote quälen den Oberleutnant als Vexierbilder

und überschatten alle Erinnerungen,²² und indem er in letzter Erkenntnis den symbolhaft als Aufgabe des gesunden Menschenverstandes verstehbaren Kopfverlust verkünden will, betrachtet und missversteht der Assistenzarzt den toten Oberleutnant als „echte[n] Ungar“, der „mit dem Rákóczymarsch auf den Lippen“ (MiK, 204) gestorben sei, was somit als „additional proof of unswerving patriotism“ (Barker 1996: 108) betrachtet werden könnte.

Die letzte Novelle, *Heimkehr*, schildert die Folgen des Krieges. Der frühere Herrschaftskutscher Bogdán kehrt nach seiner schweren Kriegsverwundung, die sein Gesicht entstellt hat, aus Russland zurück und erwartet angstvoll das Wiedersehen mit seiner Braut:

Johann Bogdán tat einen tiefen, schweren Atemzug, fischte seinen winzigen runden Spiegel aus der Tasche, und besah sich noch ein letztes Mal vor dem Aussteigen sein Gesicht. Es schien ihm mit jeder Station häßlicher zu werden. [...] Und dafür hatte er sich so quälen lassen? [...] Ein heißer Schauer lief ihm heute noch über den Rücken bei der Erinnerung an die Qualen, die er zähneknirschend ertragen hatte, nur um wieder ein menschliches Aussehen zu kriegen, und heimkehren zu können zu seiner Braut. (MiK, 207 ff.)

Der Gegensatz zwischen seinem vergangenen Leben, in dem er „hier als fescher Herrschaftskutscher bekannt war“ (MiK, 212) und dem „Krüppel, der jetzt mit einem Auge, zertrümmerter Kinnbacke, zerstücktem Gesicht und halbierter Nase vor demselben Stationsgebäude stand“ (MiK, 212 f.), lässt sich nicht überbrücken. Seine Kriegserinnerungen verfolgen ihn und sein Dorf hat sich durch den Krieg ebenfalls verändert: In der alten Ziegelei werden „Granathülsen fabriziert“ (MiK, 225), seine Braut ist die Geliebte des Barons geworden. Die Freude an der Rückkehr verfliegt schnell, die Enttäuschung wird durch die Erkenntnis sozialer Ungerechtigkeit zwischen dem Gutsbesitzer, der Oberklasse, den Nutznießern des Krieges und den Arbeitern und Bauern des Dorfes, die die Kriegsmaschinerie als Mitwirker an der Rüstungsindustrie oder als Soldaten bedienen müssen, weiter vertieft. Soziale Empörung und die Wut über den Betrug seiner Braut bringen ihn letztlich dazu, dass er sich gegen den Herrn, der sowohl die Kriegstreiberei als auch den Zerfall seines Privatlebens verkörpert, offen auflehnt:

Gehen der gnädige Herr doch erst selber hinaus! Ich war schon beim Teufel! Ich bin acht Monate draußen gelegen in der Hölle. Da ist mein Gesicht, da können der gnädige Herr sehen, daß ich aus der Hölle komme. Hier den Beschützer spielen, sich die Taschen vollpfropfen, und die anderen sterben schicken, das ist bequem. Wer sich zu Hause herumdrückt, der sollte nicht andere zum Teufel schicken, die schon für ihn in der Hölle gewesen sind! (MiK, 242)

²² Als filmische Bilder wahrgenommene innere Bilder sowie Grammophon und Schallplatten geben eine besondere mediale Metaphorik, die in „Menschen im Krieg“ mehrfach erscheint und Latzkos expressionistisch gefärbten Stil in „einer ebenso nüchternen wie ernüchternden Medien-Metaphorik der technisierten Welt“ (Pilz 2014) ergänzt.

Seine im Krieg „erlernte“ Praxis gegen den Herrn wendend, tötet er ihn – die Auflehnung des sozial Unterworfenen bleibt jedoch im Bereich eines Eifersuchtsdramas, da seine Geliebte gleich darauf Bogdán ermordet.

Latzkos „Menschen im Krieg“ konnte zur Zeit seines Erscheinens gerade wegen der unmittelbaren Verarbeitung der Kriegsproblematik von großer Wirkung sein, da der Krieg schon zwei bis drei Jahre dauerte und die Erfahrungen der Menschen mit den in den erzählten Welten geschilderten Ereignissen und Erlebnissen übereinstimmten. Latzkos Novellen, diese „aus der inneren Not heraus geschriebenen Texte“ (Szabó 1993: 225) mit ihren einfachen, reduzierten Handlungen und überschaubaren Figurenkonstellationen, die unmittelbar und unverschlüsselt suggerierten ethisch-moralischen Probleme und sozialen Gegensätze machten das Buch einem ähnlichen Erfahrungen und Enttäuschungen erlebenden breiteren Publikum zugänglich. In deutscher Sprache „[steht] ‚Menschen im Krieg‘ neben Leonhard Franks ‚Der Mensch ist gut‘ als frühestes Beispiel für die Antikriegsbücher exilierter Pazifisten“, meint Barker (2003: 88), der Latzkos literarische Leistung damit in einen breiteren Kontext stellt.

4. Kriegsthematik reloaded: „Friedensgericht“

Der große Erfolg von „Menschen im Krieg“, der schon zur Erscheinungszeit bei Zeitgenossen wie Karl Kraus und Stefan Zweig zwiespältig war (Barker 2012: 25), war nicht von Dauer und nach dem Ende des Krieges konnte es – wegen der allzu direkten Aktualitätsbezogenheit und der sich daraus ergebenden kompositorisch-stilistischen Schwächen (Barker 2012: 25) – keine wirklich anhaltende Wirkung erreichen.

Nach „Menschen im Krieg“ veröffentlicht Latzko, wohl angeregt durch den Erfolg, 1918 unter dem Titel „Friedensgericht“ ein weiteres Buch. Latzko widmet das Werk Romain Rolland, den er in der Schweiz kennengelernt hat und den er als gleichgesinnt betrachtet: „Meinem großen Landsmann in Menschenliebe: Romain Rolland zu eigen“ (Latzko 1918b: Widmungsseite)²³ – damit situiert er das Buch im von Rolland seit dem Ausbruch des Krieges konsequent vertretenen pazifistischen Kontext.²⁴

„Friedensgericht“ besteht wiederum aus sechs Erzählungen, die jedoch durch ihre engeren Beziehungen und die Konzentration auf eine Hauptfigur eher Kapitel eines Romans sind: Es wird das Schicksal der Hauptfigur Georg Gadsy, eines aus einfachen Verhältnissen stammenden berühmten und gefeierten Pianisten erzählt, der – um seiner adeligen Geliebten Mathilde, einer Opernsängerin, einem „Freifräulein von Moellnitz“

²³ „Friedensgericht“ wird im Weiteren mit der Sigle FG und der entsprechenden Seitenzahl dieser Ausgabe zitiert.

²⁴ Rolland war eine wichtige Bezugsperson für Latzko, die seine Sicht auf den Krieg prägte: „Für mich bedeutete das Erscheinen der Flugschrift Romain Rollands ‚Au-dessus de la mêlée‘ die Botschaft des Sehers, der unbeirrt von den Leidenschaften der Gegenwart schon die Sprache der vom Fieber befreiten Menschen sprach“ (Latzko/Latzko-Otaroff 2017: 118). Rolland selbst kannte und beurteilte Latzkos „Menschen im Krieg“ in einer Rezension positiv: „ses visions le poursuivent, il porte incrustée en lui la griffe de la douleur. Andreas Latzko restera, dans l’avenir, au premier rang des témoins, qui ont laissé le récit véridique de la Passion de l’Homme, en l’an de disgrâce 1914“ (Rolland 1920: 129).

(KG, 7) zu gefallen – sich zum Kriegsdienst gemeldet hatte, da „er sich hatte anstecken lassen von ihrem Rausch“ (KG, 7), von dem sie sich mittlerweile selbst abgewendet hatte. Neben Gadschy gibt es (teilweise als ergänzende oder Gegenstimmen fungierende) weitere Figuren, sie können auch als verschiedene Typen betrachtet werden.²⁵

Im ersten Kapitel „Feldgrau“ lässt sie der Erzähler auftreten: Fröbel, den „devoten, verängstigten kleinen Volksschullehrer“ (FG, 10), Weiler, „den feinen, eigenwilligen Dichter“ (FG, 10) und Fähnrich von Krülow, „der Maler werden wollte, und nichts so verabscheute, als die Gewalt in jeder Form“ (FG, 25 f.), der aber die Familientradition fortsetzend Offizier werden muss. In der Kaserne und bei Besuchen bei Mathilde geraten Gadschy, Weiler und Krülow in Diskussionen mit anderen Gästen, vor allem mit Mathildes „Onkel“ Dorndorf, der „seit den Augusttagen, sozusagen militärisch übergeschnappt [war]; [er] prahlte unausgesetzt, als hätte er mit höchsteigener Faust die Tore Lüttichs gesprengt“ (FG, 20). Sie geraten dabei in einen heftigen Streit über die Kriegsvoraussetzungen und die Folgen, über den deutschen/preußischen Militarismus, unter dem alle, vor allem aber Krülow, der wider Willen eine Offizierslaufbahn verfolgen musste, leiden und den sie aus unterschiedlichen Einstellungen ablehnen. Auf dem Weg zurück in die Kaserne regt sich Gadschy über das kriegsbejahende Verhalten einer Tischgesellschaft in der Kneipe und des Publikums im Kino auf, wogegen Weiler eine Entschuldigung dafür findet, indem er die Einstellung dieser Leute der Kriegsdemagogie zuschreibt:

Ich frage mich lieber, ob diese gleiche Menge nicht gutherzig, und gerecht, und bescheiden geworden wäre, wenn in der Schule, von der Kanzel, in den Zeitungen, und im Kino, immer das Gegenteil dessen gelehrt und mundgerecht gemacht worden wäre, als bisher. (FG, 55)

Gadschy nimmt dagegen eine elitäre Einstellung ein, da er sich seine Karriere hart erarbeitet hatte und sich deshalb über die Menge erhaben fühlt; seine Kriegsablehnung wird vor allem dadurch bestimmt.

Die Diskussionen und die in erlebter Rede oder an inneren Monolog grenzend gehaltenen Gedankengänge der Figuren, in erster Linie Gadschys, nehmen lange Partien im Erzählten ein und überwuchern die folgenden Kapitel,²⁶ in denen das weitere Schicksal der Figuren verfolgt wird. Das Kapitel „Meuterer“ führt die Figuren auf das Schlachtfeld in Frankreich, wo sie eingesetzt werden sollten und hier die Schrecken der Kriegshandlungen durch die Konfrontation mit den Verwundeten und Toten aus aller nächster Nähe erleben, aber auch den Verlust der Individualität des Menschen im Krieg erfahren, die ihnen ein Sanitäter vorführt:

So wenig es drüben einen bestimmten Franzosen, oder bei uns einen Karl Schulze oder Ernst Müller gibt. Es gibt nur Verwundete, und Tote, und Feinde, und Kameraden; alles

²⁵ Vgl. dazu Kuhn-Osius' Bemerkung: „Most of the characters are types, introduced to represent a wide spectrum of attitudes towards war and militarism and to show how people suffer from the culture of war“ (Kuhn-Osius 2010: 28).

²⁶ Dadurch unterscheidet sich „Friedensgericht“ von Latzkos früherem Buch, wie Weichselbaum bemerkt, weil hier „die Reflexionen einen breiteren Raum einnehmen als in ‚Menschen im Krieg‘“ (Weichselbaum 2014: 464).

in Mehrzahl. [...] [U]nd das geht so seit sieben Monaten. Nur die Landschaft hat sich geändert. Einmal war's in Polen, einmal in Flandern, heute ist's bei Verdun und übermorgen vielleicht schon in den Karpathen. [...] Für mich gibt's nur Ziffern. Heute waren's siebenunddreißig mit sechs Schweren, sonst weiß ich nichts. (FG, 76)

Die Ansichten von Gadsky, Weiler und ihren Gesprächspartnern werden wiederum detailliert erörtert, die Nähe der kommenden Schlacht treibt sie an, sie verteidigen ihre Einstellungen in langen Erörterungen.²⁷ Im dritten Kapitel „Nachhut“ wird die blutige Schlacht vorwiegend aus der Innensicht von Gadsky in expressionistischen filmischen Bildern geschildert:

Aber nun war der Kinematograph entfesselt, jagte, von den rasend pochenden Adern getrieben, unaufhaltsam, die tollsten Bilder vorbei. Alle Phasen eines verzweiferten Kampfes [...] alle Schauer märchen, die er im Vorbeigehen aufgefangen und hochnäsiger belächelt hatte, verdichteten sich zu greifbarer Deutlichkeit, und die Vernunft kam nicht auf gegen die aufgepeitschten Sinne. (FG, 113)²⁸

Erinnerungsbilder seines vorigen friedlichen Lebens mit seinen musikalischen Erfolgen tauchen in einer Mischung mit Schreckensbildern des Kriegs auf und entfalten Gadskys Furcht, Empörung, Hoffnung und Hoffnungslosigkeit; seine Gespräche mit Fröbel und Krülow lassen verschiedene vergrabene Aspekte seines Selbst auftauchen, er durchlebt Wut und Hass, sieht erstarrt den Tod von Kameraden (auch von Fröbel), bis er schwer verwundet zusammenbricht: „ein Donnern hinter der Stirne, in der Gehirnschale drinn, – – – dann legte er den Kopf müde auf die rechte Schulter, und sank zurück in die finstere Nacht“ (FG, 194).

Das vierte Kapitel „Der Verräter“ wechselt zur Geschichte von Krülow, der nicht töten und deshalb nicht kämpfen wollte und nach der Schlacht schwer verwundet in einer zum Kriegslazarett umfunktionierten zerschossenen Kirche der Pflege einer französischen Schwester anvertraut liegend „mit einem schweren Schuß im Unterleib, seit zehn Tagen schon mit dem Tode rang“ (FG, 205). Im Fiebertraum gegen sein erzwungenes Soldatenleben laut aufbegehrend provoziert er die Missbilligung der anderen verwundeten deutschen Soldaten, die ihm seinen unsoldatischen Aufschrei vorwerfen – er stirbt in ihren Augen als „Verräter“ preußischer Tugenden und wird neben der Kirche begraben.

Das vorletzte fünfte Kapitel „Kriegsgefangen“ erzählt Gadskys weiteres Schicksal: Im Gefangenenlager am Vierwaldstättersee wird ihm eine besondere Behandlung zuteil, weil er durch den musikbegeisterten „guten, schlampigen Territorialmajor Dutrecy, der wie ein Vater für ihn gesorgt hatte“ (FG, 220) besondere Vorteile genießen und eine Freundschaft mit dem der deutschen Kultur zugeneigten Franzosen Merlier schließen kann. Mit Merlier teilen beide eine Akzeptanz des anderen, „mutual tolerance and

²⁷ Hier wie für die anderen Kapitel gilt Kuhn-Osius' Meinung: „Latzko evidently wants to develop a variety of points of view without speaking with his authorial voice. Thus, most evaluations of events are carried out in conversations or streams of consciousness while the narrator (with variously restricted points of view) refrains from evaluative political comment“ (Kuhn-Osius 2010: 28).

²⁸ Es ist anzumerken, dass Latzko auch in „Menschen im Krieg“ mediale Elemente (Grammophon, Schallplatte) zur Schilderung seelischer Vorgänge der Figuren einsetzt.

understanding, despite intellectual positions which are poles apart“ (Barker 1996: 115). Ihre Gespräche stehen für eine Verständigung von Völkern und weisen auf die Möglichkeit eines friedlichen Zusammenlebens hin, die sich allerdings als utopisch erweist, wie es aus Gadskeys Gedanken über Merlier (in Erinnerung auch an Weiler und Krülow) ebenfalls hervorgeht:²⁹

Gadsky seufzte. Er dachte an seine Debatten mit Weiler und Fähnrich v. Krülow, und sah gerührt in das flammende Gesicht Merliers. Sie waren doch alle gleich, diese Träumer und Schwärmer! Erbauten sich in Gedanken eine Welt nach ihrem Sinn, und verwechselten dann die Sehnsucht mit der Wirklichkeit. (FG, 236 f.)

Der Krieg geht weiter, und Gadsky muss wieder zur Armee nach Deutschland zurückkehren. Auf dem Schiff auf dem Bodensee durchlebt er noch einmal, wie in einem Traum, seine Kriegserfahrungen, die Gefangenschaft, den Verlust der ihm nahestehenden Kameraden, er spürt nur Haß gegenüber den Kriegstreibenden und will sich, aufbegehrend, dem Schicksal nicht fügen: „Er trat an die Reeling, um von der Schweiz Abschied zu nehmen. Aber das Ufer war schon versunken; [...] Deutschland kam näher!“ (FG, 255) Auf dem Schiff ereilt ihn aber der Tod, er stürzt ins Wasser und ertrinkt im Bodensee – der Unfall kann tiefenpsychologisch als eine Art Selbstmord, ein Aussteigen aus der Kriegswirklichkeit gedeutet werden.

Das Buch endet aber nicht hier, obwohl es mit Gadskeys Tod, einen Bogen um das Schicksal der dominant fokussierten Figur zeichnend, einen Abschluss suggeriert:³⁰ Das sechste Kapitel „Die Rache“ funktioniert als Zusatz, in dem der einzige Überlebende, Weiler, der geistesgestört in einer Irrenanstalt vegetiert, in einer skurril-rührseligen Szene, „not lacking in elements bordering on kitsch“ (Barker 1996: 115), von der falschen Nachricht vom Kriegsende angeregt, ein ‚Friedensgericht‘ zusammenruft, um den deutschen Militarismus auf die Anklagebank zu setzen, bis er von den Ärzten einer weiteren Zwangsbehandlung unterzogen wird und damit in einem dem Tod ähnlichen Zustand existiert: „Noch kein Frieden?... Kein Frieden?... [...] sein Blick bohrte sich durch die Mauer, blieb weit, irgendwo haften, und die violetten Lippen murmelten trotzig: ‚Warten!‘ ... ‚Nur warten!‘“ (FG, 278).

Latzkos zweites kriegsliterarisches Werk „Friedensgericht“ ist thematisch mit „Menschen im Krieg“ eng verbunden. Strukturell mit den Kapiteleinteilungen sowie stilistisch zeigt es auch ähnliche Züge: Die krassen, expressionistisch gefärbten, auf die innere Perspektive fokussierten Figurencharakterisierungen³¹ nehmen hier aber ein überbordendes Ausmaß an; es grenzt an eine Übertreibung, die das Erzählte schwer belastet,³² alles wird auch durch die endlosen Diskussionen der Figuren zu umständlich, schwerfällig und repetitiv erzählt. Latzko gelingt es nicht, das Niveau von „Menschen

²⁹ Dieses Kapitel zeigt auch manche Einflüsse von Romain Rolland, wie auch Barker auf „Latzko’s Rollandesque belief in the reconciliation of France and Germany“ (Barker 1996: 114) hinweist.

³⁰ Barker bemängelt auch diese Tatsache: „Aesthetically speaking it would have been more satisfactory had Latzko ended his novel with the death of Gadsky“ (Barker 1996: 115).

³¹ Krause bemerkt dazu, dass „this expressionistic technique is only employed *locally* to illuminate *traumatized* consciousness“ (Krause 2018: 168).

³² Billeter bemerkt auch dazu: „Viel wird in diesen Büchern auch diskutiert und überlegt; wobei das Philosophieren – besonders in ‚Friedensgericht‘ – etwas geschwätzig wirkt“ (Billeter 2005: 197).

im Krieg“ zu erreichen; „Friedensgericht“ zeigt einen „Wiederholungszwang“ und ein „krampfhaftes Fortschreiben, das keine Erneuerung bringt“ (Szabó 1993: 229).³³ Schon einige Zeitgenossen haben „Friedensgericht“ (im Gegensatz zu „Menschen im Krieg“) ziemlich kritisch betrachtet, so unter den ersten Stefan Zweig, der am 9. Oktober 1918 in seinem Tagebuch bemerkt: „Vormittags Aufsatz über das (ganz schlechte) Buch von Latzko. Mich ekeln diese Kriegsschreibereien schon“ (Zweig 1984: 326).

5. Latzko als Vertreter der Kriegsliteratur

Das Œuvre von Latzko ist viel breiter als auf Grund seiner Rezeption anzunehmen wäre: Die Dramen und Romane vor und nach dem Ersten Weltkrieg sowie seine publizistischen Texte gehören ebenfalls dazu, sie wurden aber eher sporadisch zur Kenntnis genommen und eine umfassende Darstellung seines Schaffens steht weiterhin aus. Dies ist allem Anschein nach kein Zufall, denn eben seine Kriegsbücher „Menschen im Krieg“ und „Friedensgericht“ (am Rande noch sein schmales Buch „Frauen im Krieg“) haben ihm kurzfristig eine Bekanntheit und Anerkennung gebracht, die er später nicht mehr erreichen konnte. Die intensive internationale Rezeption beider Werke³⁴ in der und kurz nach der Entstehungszeit war bestimmt der Aktualität ihrer Thematik und ihrer Antikriegstendenz zuzuschreiben: Seine Zeitgenossen lasen „Menschen im Krieg“ nach der Erscheinung und viele haben das Buch positiv aufgenommen. Außer Rolland und Karl Kraus war Stefan Zweig unter ihnen, dem Latzko bei ihrer Begegnung in der Schweiz „sehr gefällt“ (Zweig 1984: 302), und auch Arthur Schnitzler äußert sich in seinem Tagebuch am 9. Oktober 1917 anerkennend über „Menschen im Krieg“: „Las ‚Menschen im Kriege‘ von Latzko; sehr erlebt und, ohne literar. Allüren, doch mit Qualitäten, Grauen über Grauen“ (Schnitzler 1984: 82). Der Erfolg von „Menschen im Krieg“ war für Latzko sehr wichtig. Er verstand ihn sozusagen als Kompensation für seine nicht sehr erfolgreiche frühere Karriere, wie Zweig scharfsinnig berichtet: „Man sieht, wie er sich am Ruhme volltrinkt, dem seit Jahrzehnten ersehnten. Briefordner mit Recensionen und Anerkennungen, alles kunterbunter [sic]“ (Zweig 1984: 302).

Seine Kriegsbücher waren unter den ersten entschieden kriegsabweisenden Publikationen zum Weltkrieg; ihre Popularität ist zu einem großen Teil dieser Tatsache zu verdanken: „Latzko scheint durch sie zu einer zentralen Figur der Kriegsgegnerschaft zu werden, und er versteht es auch, sich und seine Schriften dazu zu stilisieren“ (Billeter 2005: 195). Mit dem Erscheinen weiterer Kriegsbücher in den 1920er Jahren sind Latzkos Werke – nicht zuletzt aus stilistischen, ästhetischen Gründen – allmählich in

³³ Barker sieht es auch ähnlich: „Latzko’s (anti-)war fiction is most concise and hard-edged in ‚Menschen im Krieg‘. To a large extent ‚Friedensgericht‘ merely recapitulates, at greater length, the motifs and devices already encountered in the earlier collection“ (Barker 1996: 115 f.).

³⁴ Zur österreichischen Rezeption vgl. Terler 2021; zur Rezeption in Belgien vgl. Beck 2021; zur linksgerichteten französischen Rezeption vgl. Prédhumeau 2021; zu Latzkos niederländischen Beziehungen vgl. Andringa 2021.

den Hintergrund geraten,³⁵ und ab den 1930er Jahren brachten die veränderten politischen, sozialen und kulturellen Umstände und Umbrüche auch in der Literatur andere Themen und Annäherungen hervor; zusammen mit Latzkos krankheitsbedingter Lebensweise und seine Konzentration auf die zum Broterwerb gewordenen publizistischen Veröffentlichungen erklären sie Latzkos allmähliches Verschwinden aus der literarischen Öffentlichkeit. Das Jubiläum des Ersten Weltkriegs 2014 brachte zwar einen Aufschwung der damaligen Kriegsliteratur, so wurden Latzkos Kriegsbücher auch neu aufgelegt und weiter übersetzt,³⁶ aber Latzko bleibt, trotz aller Bemühungen, eher eine Randfigur der Literaturgeschichte, die nur vorübergehend ins Zentrum der Aufmerksamkeit geraten konnte, dessen Œuvre jedoch zu untersuchen ist, da es durch seine Kontextualisierung zum Aufdecken der komplexen kulturell-literarischen Vernetzungen seiner Epoche beitragen kann.

Literatur

- Andringa, Els (2014): *Deutsche Exilliteratur im niederländisch-deutschen Beziehungsgeflecht: Eine Geschichte der Kommunikation und Rezeption 1933–2013*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- Andringa, Els (2021): Andreas Latzko und seine niederländischen Verleger. In: Lajarrige, Jacques (Hg.)(2021): *Andreas Latzko (1876–1943) – Ein vergessener Klassiker der Kriegsliteratur? Unter Mitwirkung von Kerstin Terler*. Berlin: Frank & Timme (= Forum: Österreich 15), S. 337–358.
- Barker, Andrew (1996): *The First World War Fiction of Andreas Latzko*. In: Timms, E./Robertson, R.(eds.): *Gender and Politics in Austrian Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 100–117.
- Barker, Andrew (2003): „Ein Schrei, vor dem kunstrichterliche Einwendungen gern verstummen“. *Andreas Latzko: Menschen im Krieg (1917)*. In: Schneider, Th. F./Wagener, Hans (Hg.): *Von Richthofen bis Remarque: deutschsprachige Prosa zum I. Weltkrieg*. Amsterdam/New York: Rodopi, S. 85–96.
- Barker, Andrew (2012): *Fictions from an Orphan State. Literary Reflections of Austria between Habsburg and Hitler*. Rochester/New York: Camden House.
- Beck, Philippe (2021): *La réception de l'œuvre d'Andreas Latzko in Belgique – Réseaux, contacts, publications*. In: Lajarrige, J. (Hg.)(2021): *Andreas Latzko (1876–1943) – Ein vergessener Klassiker der Kriegsliteratur?* Berlin: Frank & Timme (= Forum: Österreich 15), S. 163–195.

³⁵ In der Würdigung von Karl Kraus über Latzkos „Menschen im Krieg“ in der „Fackel“ am 9. Oktober 1917 bezeichnet Kraus das Werk als „dieses als Kriegsdokument wichtigstes Buch“, denn „[e]s ist ein Schrei, vor dem kunstrichterliche Einwendungen gern verstummen“ (Kraus 1917: 175). Das spätere Schicksal des Buches müssen eben „kunstrichterliche Einwendungen“ in großem Maße geprägt haben.

³⁶ Vgl. dazu Charrier über die neuen Editionen und Übersetzungen: „En Allemagne et en Autriche, deux éditeurs (Elektrischer Verlag et Milena) viennent de le (re)découvrir. En France, Agone, une maison indépendante basée à Marseille, en a elle aussi effectué un nouveau tirage“ (Charrier 2014).

- Billeter, Nicole (2005): „Worte machen gegen die Schändung des Geistes!“ Kriegsansichten von Literaten in der Schweizer Emigration 1914/1918. Bern u.a.: Peter Lang Verlag.
- Charrier, Landry (2014): A l'arrière et sur le front. Andreas Latzko: Hommes en guerre. In: Nouvelle Quinzaine littéraire 1109 (15–21 juillet 2014).
- Deutsch, Georg B. (2017): Nachwort. In: Latzko, Andreas/Stella Latzko-Otaroff: Lebensfahrt. Erinnerungen. Hg. und kommentiert von Georg B. Deutsch. Berlin: Frank & Timme (= Forum: Österreich 5), S. 341–348.
- Deutsch, Georg B. (2021): Andreas Latzko und seine „Lebensfahrt“. In: Lajarrige, J. (Hg.): Andreas Latzko (1876–1943) – Ein vergessener Klassiker der Kriegsliteratur?. Berlin: Frank & Timme (= Forum: Österreich 15), S. 359–374.
- Fábry, Zoltán (1928): Emberek a háborúban. Az új háborus regény [Menschen im Krieg. Der neue Kriegsroman]. In: Korunk 3 (1928), 10, S. 740–744.
- Kramer, Andreas (2018): Eine pazifistische Internationale. René Schickele und *Die Weissen Blätter*. In: Kramer, A./Robertson, R. (eds.): Pacifist and Anti-Militarist Writing in German, 1889–1928: From Bertha von Suttner to Erich Maria Remarque. München: Iudicium, S. 241–253.
- Kraus, Karl (1917): Der Krieg und das lettische Mädchen. Von Ferdinand Kürnberger (1870). In: Die Fackel 462, 9. Oktober 1917, S. 175.
- Krause, Frank (2018): Family Virtues and Social Critique. Andreas Latzko's Anti-War Prose (1917–1918). In: Kramer, A./Robertson, R. (eds.): Pacifist and Anti-Militarist Writing in German, 1889–1928: From Bertha von Suttner to Erich Maria Remarque. München: Iudicium, S. 160–171.
- Kuhn-Osius, K. Eckhard (2010): Germany's Lessons From the Lost „Great War“: Pacifist Andreas Latzko and Bellicist Walter Flex. In: Peace Research, Vol. 42: 1–2, S. 23–51.
- Lajarrige, Jacques (Hg.)(2021): Andreas Latzko (1876–1943). – Ein vergessener Klassiker der Kriegsliteratur? Berlin: Frank & Timme (= Forum: Österreich 15).
- Latzkó, Andor (2017): Emberek a háborúban. Ung. Übersetzung Zoltán Kállay Kotász. Budapest: Napkút Kiadó.
- Latzko, Andreas (1918a): Menschen im Krieg. Zürich: Max Rascher Verlag (als Gutenberg-eBook erschienen 2011).
- Latzko, Andreas (2018b): Friedensgericht. Zürich: Max Rascher Verlag (Europäische Bücher).
- Latzko, Andreas/Latzko-Otaroff, Stella (2017): Lebensfahrt. Erinnerungen. Hg. und kommentiert von Georg B. Deutsch. Berlin: Frank & Timme (= Forum: Österreich 5).
- Latzko, Andreas/Zweig, Stefan (2018): Eine schwierige Freundschaft. Der Briefwechsel 1918–1939. Hg. und kommentiert von Hans Weichselbaum. Berlin: Frank & Timme (= Forum: Österreich 8).
- Latzko, Andreas/Bahr, Hermann (2021): Eine Freundschaft aus rebellischem Geist. Der Briefwechsel 1919–1933. Hg. und kommentiert von Hans Weichselbaum. Berlin: Frank & Timme 2021 (= Forum: Österreich 13).

- Noe, Helga (1986): Die literarische Kritik am Ersten Weltkrieg in der Zeitschrift „Die Weissen Blätter“: René Schickele, Annette Kolb, Max Brod, Andreas Latzko, Leonhard Frank. Konstanz: Offsetdruck Maus.
- Pilz, Michael: Im Kino der Traumata. Mit Andreas Latzko ist ein Klassiker der Literatur zum Ersten Weltkrieg neuzuentdecken. In: Literaturkritik.de, ins Netz gestellt 04.07.2014, URL: <https://literaturkritik.de/id/19442> (letzter Abruf: 07.11.2023).
- Prédhumeau, Alfred (2021): „Elles auraient pu nous sauver!“ Andreas Latzko et les gauches littéraires françaises (1919–1939). In: Lajarrige, J. (Hg.)(2021): Andreas Latzko (1876–1943) – Ein vergessener Klassiker der Kriegsliteratur?. Berlin: Frank & Timme (= Forum: Österreich 15), S. 197–242.
- Rolland, Romain: Les Précurseurs. Paris: Editions de l’Humanité 1920, S. 128–146.
- Schnitzler, Arthur (1985): Tagebuch 1917–1919. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Schubert, Dietrich (2013): „Verreckt für den Kapitalismus“. Der sterbende Soldat im Drahtverhau, von Eugen Hoffmann, Dresden 1928. In: Hellinger, A./Waldkirch, B./Buchner, E./Batt, H. (Hg.): Die Politik in der Kunst und die Kunst in der Politik. Wiesbaden: Springer, S. 13–36.
- Szabó, János (1993): Nachwort. In: Ders. (Hg.): Andreas Latzko: Der Doppelpatriot. Texte 1900–1932. München/Budapest: Südostdeutsches Kulturwerk, S. 219–234.
- Terler, Kerstin (2021): Zur Rezeption Andreas Latzkos in der österreichischen Presse: ein Ersteinblick mit Schwerpunkt auf der literarischen Rezeption von „Menschen im Krieg“. In: Lajarrige, J. (Hg.)(2021): Andreas Latzko (1876–1943). – Ein vergessener Klassiker der Kriegsliteratur? Berlin: Frank & Timme (= Forum: Österreich 15), S. 129–161.
- Weichselbaum, Hans (2014): Literatur und Erster Weltkrieg in Salzburg. In: Dohle, O./Mitterecker, Th. (Hg.): Salzburg im Ersten Weltkrieg. Fernab der Front – dennoch im Krieg. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 462–466.
- Zweig, Stefan (1984): Tagebücher. Hg. von Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag.

**„Lene Levi lief“.
Bemerkungen zu einer literarischen Figur
Alfred Lichtensteins**

Tünde Paksy (Miskolc)

1. Vor dem Anfang

Die Idee und Themenwahl der Tagung sind sehr spannend und inspirierend, vor allem, weil sie die Teilnehmer motivieren, nach neuen Themen zu suchen. Zugleich ist es schwer abzuschätzen, welche Marker es dafür gibt, dass ein Autor oder eine Autorin tatsächlich in Vergessenheit geraten sei. Sehr deutlich wird das am Fall des österreichischen Schriftstellers und Kabarettisten Jura Soyfer, der 1939 mit nur 27 Jahren im KZ Buchenwald verstarb. Von ihm tauchen zwar vereinzelte Texte in verschiedenen Anthologien zur österreichischen Literatur auf, die meisten Literaturgeschichten lassen seinen Namen jedoch unerwähnt. Zugleich gibt es in Wien eine sehr engagierte Soyfer Gesellschaft, die nicht nur die Soyfer-Edition vorantrieb, sondern auch ein Archiv und eine Online-Zeitschrift betreibt und dieses Jahr bereit das 32. Soyfer-Symposium organisiert.¹

Auch Autorinnen, wie beispielsweise Anna Maria Sagar (1727–1805), deren zwei Veröffentlichungen – „Die verwechselten Töchter“ (anonym veröffentlichter Roman, 1771) und „Karolinens Tagebuch: Ohne außerordentliche Handlungen oder gerade soviel als gar keine“ (1774 unter dem Akronym M.A.S. publiziert) – neben Sophie von La Roches Werk „als früheste Zeugnisse einer deutschsprachigen, von Frauen verfassten Romanliteratur des 18. Jahrhunderts“² gelten, finden kaum Erwähnung in den einschlägigen Literaturgeschichten. Das abenteuerliche Leben der Ida Pfeiffer (1797–1858), in deren Erziehung erst durch den Vater und dann durch die Mutter männliche und weibliche Rollenmuster aufeinander folgten und die sich dann mit 45 Jahren auf ihre erste Weltreise begab, böte einen interessanten Untersuchungsgegenstand. Bis zu ihrem Tod folgten der ersten noch weitere vier Weltreisen, welche sie teils aus den Einnahmen ihrer Reiseberichte finanzierte.³ Ganz bestimmt ein besonderes Leben, es stellt

¹ Vgl. <https://www.soyfer.at/at/die-jura-soyfer-gesellschaft/> (letzter Zugriff: 05.05.2023)

² Vgl. https://scholarsarchive.byu.edu/sophsupp_gallery/255/ (letzter Zugriff: 05.05.2023)

³ Vgl. <https://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/ida-pfeiffer/> (letzter Zugriff: 05.05.2023)

sich jedoch die Frage, ob diese Werke nur als literarhistorische Unika oder auch in ästhetischer Hinsicht ihren Eigenwert haben. Die Beantwortung dieser Frage bedürfte jedoch langjähriger Forschungen. Deshalb habe ich mich schließlich für einen Autor entschieden, in dessen Fall ich von der Qualität seiner Texte überzeugt bin.

2. Einleitung

Alfred Lichtensteins Name ist zumindest denjenigen, die sich mit dem Expressionismus in der deutschen Literatur befassen, nicht unbekannt. Die ersten Gedichte des früh, bereits mit 25 Jahren im ersten Weltkrieg verstorbenen Autors, sind ab 1908 datiert, die letzten sechs Jahre später. Die größte Anerkennung brachte ihm das zuerst 1911 in „Der Sturm“ erschienene Gedicht „Die Dämmerung“, welches mit Jakob von Hoddis programmatisch expressionistischem Gedicht „Weltende“ zu den meistgeschätzten Dichtungen der Epoche gehört.⁴ Aus dem schmalen dichterischen Lebenswerk werden von der Forschung heute jedoch nur wenige wahrgenommen. In etwa den letzten fünfzehn Jahren verzeichnen die Ausgaben der „Germanistik“ insgesamt sechs Studien, in denen Lichtenstein und seine Lyrik besprochen werden. Mindestens drei davon konzentrieren sich dabei auf die Kriegsliryk⁵ (Mihály 2019, Cornelsen 2014, Kausnitzer 2014). In Ungarn hat sich Csilla Mihály mehrfach mit Lichtensteins Lyrik auseinandergesetzt und durch ein paar ungarische Beiträge auch zu seiner Verbreitung hierzulande beigetragen (z. B. Mihály 1998 und 2019). In diesem Beitrag soll eines der früheren Gedichte, „Der Rauch auf dem Felde“, analysiert und sein Bezug zu weiteren Texten Lichtensteins, insbesondere zum thematisch verwandten Gedicht „Der Fall in den Fluß“ und manchen Prosafragmenten erörtert werden.

Das Gedicht zeichnet sich nicht zuletzt dadurch aus, dass seine Vielseitigkeit sich erst allmählich im Laufe der Interpretation zeigt. Erneute Lektüren sorgen für neue Entdeckungen, die den Leser zur Fortsetzung des Interpretationsprozesses bewegen, wodurch sich Ergänzungen, Revidierungen u. a. m. ergeben. Im vorliegenden Beitrag geht es mir auch darum, diesen Prozess zu reflektieren und die Ergebnisse festzuhalten.

3. Über Lichtensteins Lyrik

In der von Klaus Kanzog und Hartmut Vollmer herausgegebenen Werkausgabe ist ein Kapitel den Dokumenten zu Leben und Werk gewidmet, worunter sich zahlreiche Stellungnahmen von Lichtensteins Zeitgenossen finden, welche zum Teil vor, meist aber nach seinem Tod verfasst worden sind. Die allererste stammt von Herwarth

⁴ Vollmer weist zugleich darauf hin, dass das beinahe simultane Erscheinen der beiden den neuen poetischen Stil prägenden Gedichte dazu führte, dass Lichtensteins Kunst immer wieder mit der Fragestellung betrachtet wird, wer der beiden den größeren Verdienst hatte (Vollmer 1989: 236–37).

⁵ Haberland u. a. vermerken zu Lichtensteins Kriegsliryk zugleich, dass seine Werke auch „nicht mehr unbedingt zu jenen Texten [gehören], die im Zentrum der Auseinandersetzung über diesen Themenkomplex stehen“ (2019: 9).

Walden und erschien kaum einen Monat nach der Publikation von Lichtensteins Gedicht „Die Dämmerung“ ebenfalls in der Zeitschrift „Der Sturm“. Walden berichtet jedoch eher über die große Resonanz des Gedichtes, ohne auf die Besonderheiten von Lichtensteins Lyrik oder des genannten Gedichts einzugehen (Lichtenstein 1989: 263). Das tut erst Karlernst Knatz etwa anderthalb Jahre später:

Ungeheuerliche Hyperbeln, überschnappende Grotteske formt er in harmlos-weiche Rhythmen. Die Stupidität des Lebens, der alltäglichen tierischen Notwendigkeiten des Menschen bannt er in futuristisch durcheinanderrumpelnde Jamben. Eintönig fallen die Dachdecker von den Häusern, melancholisch wackeln die Müllerstraßendirnen unter dunstigen Laternen, stumpfsinnig müllern die Oberlehrer. Noch schreibt Lichtenstein, deucht mir, hier und da mit Absicht puren Unsinn. Das sollte er nicht. Er kann so schön den wirklichen Blödsinn des Lebens dichten. (Lichtenstein 1989: 264)

In den späteren Stellungnahmen der Zeitgenossen werden das Grotteske – als Thema und Darstellungsform – und der Blick für die Banalität der Welt oder des Lebens, insbesondere des Lebens in der Großstadt, immer wieder erwähnt. Alfred Wolfenstein formulierte es so:

Er bietet hier die Erscheinungen des Lebens nur zum Genuß dar; an das Bedürfnis nach Wahrheit oder Sittlichkeit wendet sich sein Gedicht nicht dringender als ein Likör. In Zeilen, die von einem Gemisch aus Gehirn und Apparat hervorgebracht sind, bewegen sich Bilder und Töne scharf und doch schattenhaft, lückenlos und doch zusammengesetzt, nah herangerückt und doch unreal. (Lichtenstein 1989: 270)

Zu Lichtensteins literaturhistorischer Beurteilung stellt Mihály fest, dass „die germanistische Literaturwissenschaft der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts [...] seine Bedeutung für die Entwicklung der modernen Lyrik eindeutig erkannt und gewürdigt“ habe und zeichnet die positive Rezeption vom Ende der 1960er Jahre bis zur Gegenwart nach (Mihály 2019: 11–12). Vollmer betrachtet Lichtensteins Dichtung als „eine ganz spezifische Stilform des Expressionismus“, die einerseits durch den schwarzen Humor und die lyrische Grotteske, andererseits durch „das Schwanken zwischen Melancholie und Humor, zwischen Weltschmerz und Zynismus, zwischen Ich-Zuwendung und Ich-Abwendung“, sowie durch einen grotesken Simultanstil geprägt sei (Vollmer 1989: 236–237).

Lichtensteins Gedichte sind zum Teil in vier Schreibheften mit durchgehender Nummerierung hinterlassen und von seinem Freund Kurt Lubasch betreut worden. Das Gedicht „Der Rauch auf dem Felde“ ist in Heft III unter der Nr. 84 verzeichnet und auf den 08.02.1911 datiert⁶ (Lichtenstein 1989: 298), aber erst drei Jahre später in „Simpli-cissimus 19“, Nr. 5 am 04.05.1914 erschienen. Kanzog und Vollmer orientierten sich bei der Edition von Lichtensteins Werken grundsätzlich an der von Lichtenstein selbst formulierten Grundordnung seiner Gedichte, welche er in „Die Verse des Alfred Lich-

⁶ Seine Entstehung scheint demnach unmittelbar Lichtensteins meistgekanntem, Puls und Stil des Expressionismus am besten treffendem Gedicht „Die Dämmerung“ voranzugehen, das im gleichen Heft unter Nr. 85 steht und auf den 05.03.1911 datiert ist, jedoch knapp zwei Wochen später in „Der Sturm 1“, Nr. 55 vom 18.03.1911 zu lesen war (vgl. Lichtenstein 1989: 298; 307).

tenstein“ – erschienen in „Die Aktion 3“, Nr. 40 (04.10.1913) – gruppierte. Die ersten achtzig Gedichte hielt er, mit Ausnahme von einem, das auch im Druck erschien, für unbedeutend, da sie „sich wenig von Gartenlaubenpoesie“ (Lichtenstein 1989: 224) unterschieden. Davon abgesehen etablierte er drei Gruppen: eine, die „phantastische, halb spielerische Gebilde“ (Lichtenstein 1989: 225) vereinige, eine zweite im Stile des Gedichtes „Die Dämmerung“ und eine dritte, die die Gedichte des Kuno Kohn, einer in Lichtensteins Prosa entworfenen buckeligen Figur, enthält. In Kanzogs Editionen (Lichtenstein 1962 und 1989) wird zum Teil an der von Lubasch getroffenen Einteilung der Gedichte festgehalten, zum Teil werden manche Stücke verlegt. „Der Rauch auf dem Felde“ erscheint in beiden Editionen in der mit „Capriccio“ überschriebenen Gruppe von Gedichten, weil es nicht nur Lichtensteins Charakteristik der ersten Gruppe – „phantastische, halb spielerische Gebilde“ – entspricht, sondern auch wie in diesen Gedichten „*die Zeichnung einzelner Gestalten besonders charakteristisch*“⁷ (Lichtenstein 1989: 297) ist.

3.1. „Der Rauch auf dem Felde“

Liest man die erste Strophe des Gedichtes, hat man den Eindruck, dass auch in diesem Fall die Bemerkung von Knatz über die „überschnappende Grotteske [...] in harmlos-weiße[n] Rhythmen“ (Lichtenstein 1989: 264) eine treffende Beschreibung darstellt.

Der Rauch auf dem Felde

Lene Levi lief am Abend
Trippelnd, mit gerafften Röcken,
Durch die langen, leeren Straßen
Einer Vorstadt.⁸

Die erste Strophe mit den weichen L-Lauten und der trippelnd laufenden Figur könnte auch die Erwartung einer lustigen Geschichte wecken. Die Weichheit der Laute mag sogar über die potenzielle Gefährlichkeit der langen leeren Straßen hinwegtäuschen.

Der Rauch auf dem Felde

Lene Levi lief am Abend
Trippelnd, mit gerafften Röcken,
Durch die langen, leeren Straßen
Einer Vorstadt.

Und sie sprach verweinte, wehe,
Wirre, wunderliche Worte,
Die der Wind warf, daß sie knallten
Wie die Schoten,

⁷ Kursivierung wie im Original, als Markierung vom Herausgebertext.

⁸ Das Gedicht wird durchgehend nach der Ausgabe Lichtenstein (1989: 16) zitiert.

Tünde Paksy

Sich an Bäumen blutig ritzen
Und verfetzt an Häusern hingen
Und in diesen tauben Straßen
Einsam starben.

Lene Levi lief, bis alle
Dächer schiefe Mäuler zogen,
Und die Fenster Fratzen schnitten
Und die Schatten

Ganz betrunke Späße machten –
Bis die Häuser hilflos wurden
Und die stumme Stadt vergangen
War in weiten

Feldern, die der Mond beschmierte ...
Lenchen nahm aus ihrer Tasche
Eine Kiste mit Zigarren,
Zog sich weinend

Aus und rauchte ...

Während Rhythmik und Melodie der Verse auch in den weiteren Strophen erhalten bleiben, kehren die L-Laute nur noch in der Wiederholung „Lene Levi lief“ wieder. Klanglich wird die zweite Strophe von den W-Alliterationen – „verweinte, wehe / Wirre, wunderliche Worte / Die der Wind warf“ – und krassen Klangeffekten – „knallten wie die Schoten“ – dominiert, die Harmonie kehrt weder auf der klanglichen noch auf der semantischen Ebene des Gedichtes zurück. Der Rhythmus wird außerdem auch dadurch gebrochen, dass über das systematische Enjambement am Ende der dritten Zeilen ab der dritten Strophe auch Strophenumbrüche eingefügt werden. Während die ersten zwei Verse der zweiten Strophe Schmerz, Leid und Unverständnis ausdrücken, erscheint in der zweiten Hälfte dieser und in der dritten Strophe bereits Aggression, zunächst in Lenis Sprechweise, als Ausdruck ihrer Wut. Ihre Worte verletzen aber nicht nur andere, sie selbst werden auch verletzt, blutig und „verfetzt“, bis sie einsam sterben. Auch wenn diese Ausdrücke sich im gegebenen Satz auf Lenes Worte beziehen, können diese Verletzungen metonymisch auf Lene verschoben werden.

Mit „Lene Levi lief“ wird die zweite Hälfte des Gedichtes eingeleitet, in der die Elemente der Stadt – Dächer, Fenster, Schatten und Häuser – anthropomorphisiert werden. Die Verzerrung entsteht nicht nur durch die ungewohnte Zuordnung verzerrter menschlicher Gesichtsausdrücke, die in ganz betrunkene Späße münden. Man kann das zum einen als den Ausdruck von Lenes verzerrter Wahrnehmung deuten, indem ihr die leere, taube, stumme Stadt auf einmal bedrohlich vorkommt, zum anderen können hier die Elemente der Stadt auch als metonymischer Stellvertreter für Menschen, in diesem Zusammenhang wohl für Männer aufgefasst werden. Es drängt sich ein Vergleich mit Spießrutenlaufen auf, „bis die Häuser hilflos wurden“, wobei diese Hilflosigkeit sich sowohl auf ein schwindendes Interesse der Umstehenden als auch auf Lenes völliges

Ausgeliefertsein und den Verlust ihrer Kraft beziehen kann. Damit wäre nach ihrer Flucht auch ihre anschließende Geste des sich Entkleidens in Einklang zu bringen, indem sie versucht, die beschmierte, beschmutzte oder eben „verfetzte“ Kleidung loszuwerden. Der im Titel genannte Rauch ist kein Brand, wie man hätte vermuten können, sondern der Rauch der Zigarre, welche sie eventuell von Männern für ihre Dienste bekommen haben mag. Der Titel, der im Heft gestrichen, in der Druckfassung aber wiederhergestellt wurde, bildet somit mit dem Ende eine Pointe.

In Lichtensteins Gedichten, insbesondere in denen der ersten Gruppe, kommen häufig verschiedene Figuren vor, meist jedoch als flüchtige Bilder der Stadt, in ein, zwei Zeilen angedeutet. In diesem Gedicht ergeben sich aber aus den „»ideeliche[n]« Bilder[n]“ (Lichtenstein 1989: 226), wie sie Lichtenstein in seiner Selbstkritik nennt, Geschichten. Dadurch wird das Gedicht gattungsmäßig einerseits in die Nähe der Ballade gerückt, andererseits ähnelt es aber wegen des auf den ersten Blick eher heiteren Tones und der Pointe eher einem Couplet, im Sinne eines kurzen pointierten Liedes als beliebte Gattung u. a. im Kabarett.⁹

3.2. Lene Levi als wiederkehrende Figur in Lichtensteins Dichtung

Die obige Deutung scheint auch der kurze Kommentar zur Entstehung zu belegen. In den Erläuterungen wird darauf hingewiesen, dass Lichtenstein das Gedicht auch in seiner Prosa erwähnt. Es handelt sich dabei um Fragmentarisches mit der Überschrift „Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman“. Der knapp sieben Seiten starke Text ist durch Sternchen in drei Abschnitte geteilt. Hauptfigur des Romans hätte wahrscheinlich der Oberlehrer Doktor Bryller werden sollen, wobei „Oberlehrer“ in Anlehnung an Heinrich Manns „Professor Unrat“ auch als Schimpfwort und Inbegriff des scheiternden ‚Intellektuellen‘ zu verstehen ist (Lichtenstein 1989: 365). Im zweiten Abschnitt wird u. a. über einen Hebräisch-Unterricht berichtet, an den der Pastor regelmäßig religiöse Diskussionen knüpfte. Es kommt zum Thema Abtreibung und Seelenleben, wobei es heißt:

Den Anlaß hatte eine Mitteilung in einer Artistenzeitung gegeben [...]:

Zusammenbruch der berühmten Tänzerin Lola Lalá.

Die rühmlichst bekannte Varietétänzerin Lola Lalá, die auch unter der Bezeichnung Lo Láalá auftrat und deren Mädchename Lene Levi ist, mußte, wie ein Korrespondent uns drahtet, in eine Irrenanstalt gebracht werden, was gewaltiges Aufsehen erregte. Man fand die Bedauernswerte in Adamskostüm splitternackt gegen Morgen auf einem Weizenfeld bitter weinend eine schwere Zigarre rauchend. Herr Gottschalk Schulz, ein zartfühlender Poet, hat in der »Zeitung für erhellte Bürger« darüber ein ergreifendes Gedicht veröffentlicht, das einen pikanten Reiz dadurch hat, daß – so munkelt man wohl nicht mit Unrecht – der Dichter zu der armen lieblichen Tänzerin recht herzliche Beziehungen unterhielt. Deshalb sei dies schöne Gedicht unseren Lesern nicht vorenthalten: ---

⁹ Vgl. die 4. Bedeutung des Begriffes in Hölzle (1990: 90).

Das Gedicht hatte die Überschrift: Der Rauch auf dem Felde. Der Pastor las es aber nicht vor, weil es zu zotig sei. (Lichtenstein 1989: 207)

In den Erläuterungen werden die zwei führenden Fachblätter der Artistenbranche genannt, zugleich wird aber auch darauf verwiesen, dass in jenen eine entsprechende Mitteilung nicht nachgewiesen ist, eine Lektüre Lichtensteins jedoch nicht auszuschließen sei. Da es keine Belege gibt, bleibt nun die Frage, ob es sich hier um einen Hinweis auf einen realen oder auf einen fingierten Zeitungsbericht handelt, offen. Da die Handschriften der Textgruppe Fragmentarisches verschollen sind, kann die Entstehungszeit auch nicht genau festgelegt werden. Der Verweis auf die Publikation des Gedichtes „in der »Zeitung für erhellte Bürger«, welche in den Erläuterungen eindeutig als die betreffende Nummer des „Simplicissimus“ identifiziert wird, legt eine Entstehungszeit nach dem 04.05.1914 nahe. Das Fragment ist nicht nur wegen des selbstreferierenden intertextuellen Bezugs interessant, sondern auch deswegen, weil es sich darin thematisch um eine Ergänzung der Geschichte von Lene Levi handelt. In dem Gedicht wird ihre Geschichte erst durch die Entschlüsselung der metonymischen Verschiebungen lesbar, die Gründe ihres Handelns bleiben aber verborgen. Dieses Geheimnis scheint der Zusatz des Pastors im Fragment zu lüften. Statt des Gedichtes liest er wohl die Fortsetzung des (eventuell fingierten) Zeitungsberichtes vor.

Wie ich aus besonderer, authentischer Quelle in später Abendstunde erfahre, soll die Ursache des seelischen Zusammenbruchs der Tänzerin ein nach glücklich erfolgter Abtreibung durch einen Einbruch verursachter Schreck gewesen sein. Eine gerichtliche Untersuchung ist eingeleitet.¹⁰ (Lichtenstein 1989: 207)

Der Zusatz gibt den Grund der Verwirrung an und negiert ihn im gleichen Atemzug. Nicht die „glücklich erfolgte Abtreibung“, sondern der Schreck über den Einbruch soll der Auslöser des Zusammenbruchs gewesen sein. Demgegenüber ist in den Notizen zum Roman das IV. Kapitel mit der Überschrift „Abtreibungsszene“ geplant, ohne dass aber auf den Inhalt genauer eingegangen würde. Der Eintrag enthält nur den von Lola Lalá scherzhaft gemeinten Abschiedssatz: „Wenn kluge Frauen auseinandergehen, dann bleiben sie noch lange stehen.“ und den Erzählerbericht „Lola Lalá, alias Lene Levi läuft wie wahnsinnig“ (Lichtenstein 1989: 212). Dem hätten in den Kapiteln V. und VI. die Einbruchszene bei Lola und die Irrenhausszene folgen sollen. Zum Ende wurde vermerkt, dass Bryller und Lola im Irrenhaus hätten enden sollen. Das weist auf einen Plan hin, womöglich in Lichtensteins verzerrt grotesker Schreibart, eine nach der Abtreibung einsetzende, durch den Einbruch gesteigerte und schließlich im Irrenhaus endende Verwirrung der Figur darzustellen.

In einem weiteren Text, der in Heft V die Nummer 161 erhielt und auf den 11.06.1914 datiert ist, wendet sich Lichtenstein nochmals der Figur Lene Levi zu. Das Gedicht trägt den Titel „Der Fall in den Fluß“ und wurde erst postum, 1919, in dem von Lubasch herausgegebenen „Gedichte Alfred Lichtensteins“ veröffentlicht (Lichtenstein 1989: 303). Das ist der vorletzte Text in der Gruppe Capriccio.

¹⁰ Hervorhebung durch Sperrung im Original.

Der Fall in den Fluß

Lene Levi lief besoffen
Nächtlich in den Nebenstraßen
Hin und wieder »Auto« brüllend.

Ihre Bluse war geöffnet,
Daß man ihre feine, freche
Unterwäsche und das Fleisch sah.

Sieben geile Männlein rannten
Hinter Lene Levi her.

*

Sieben geile Männlein trachten
Lene Levi nach dem Leibe,
Überlegend, was das kostet.

Sieben, sonst sehr ernste Männer
Haben Kind und Kunst vergessen,
Wissenschaft und die Fabrik.

Und sie rannten wie besessen
Hinter Lene Levi her.

*

Lene Levi blieb auf einer
Brücke stehen, atemschöpfend,
Und sie hob die wirren blauen

Säuerblicke in die weiten
Süßen Dunkelheiten über
Den Laternen und den Häusern.

Sieben geile Männlein aber
Fielen Lenen in die Augen.

*

Sieben geile Männlein suchten
Lene Levis Herz zu rühren.
Lene Levi blieb unnahbar.

Plötzlich springt sie aufs Geländer,
Dreht der Welt die letzte Nase,
Jauchzend plumpst sie in den Fluß.

Sieben bleiche Männlein rannten,
Was sie konnten, aus der Gegend.¹¹

¹¹ Zitiert nach folgender Ausgabe (Lichtenstein 1989: 29)

Auch dieses Gedicht besteht aus vierhebigen Trochäen und wird durch die refrainartigen Wiederholungen getragen. Die scheinbar ungleich langen Strophen ergeben vier Einheiten – in der benutzten Ausgabe durch Sternchen getrennt – aus je zwei Terzetten und einem Zweizeiler, wobei der thematische Fokus mal auf Lene, mal auf ihren Verfolgern liegt. In diesem Text erscheint die Gestalt von Lene Levi wiederum ein bisschen anders. Diesmal rennt nicht die verwirrte, geschockte Tänzerin vor etwas Unbenanntem oder nur Angedeutetem weg, sondern die Betrunkene brüllt in der Nacht in den Nebenstraßen. Die nicht allzu elegante, aber immer noch sehr begehrte Frau wird von einer ganzen Schar „geiler Männlein“ verfolgt. Nicht von Männern, sondern von Männlein, die sie begehren, ihr aber doch nicht gewachsen sind. „Sieben, sonst sehr ernste Männer“, die vor Lenes käuflicher Weiblichkeit zu Männlein werden, ihr dennoch wie besessen nachrennen. Im dritten Abschnitt bleibt sie stehen, erst nur, um Atem zu schöpfen, ihre „wirren blauen / Säuerblicke“ scheinen aber in den „süßen Dunkelheiten über / Den Laternen und den Häusern“ etwas erahnt und sie die ihr nachlaufende Männerschar vergessen zu haben. Als sie ihrer wieder gewahr wird, entscheidet sie sich von der Brücke in den Fluss zu springen. Ihr Tod hat nichts Melancholisches, erscheint vielmehr als Trotzhandlung – sie steigt nicht, sondern springt aufs Geländer, „Dreht der Welt die letzte Nase“. Es ist eher ein freudiger Freitod, den sie „Jauchzend“ begeht. Eine Handlung, der jeder Pathos genommen wird, indem das gewählte Verb nicht den dramatischen Entschluss oder das tragische Ende, sondern das komische Geräusch beim Aufprall benennt. An ihre Rettung denkt keiner, wodurch der Kontrast zwischen ihr und ihren Verfolgern noch stärker hervortritt. Aus den sieben geilen Männlein werden plötzlich sieben bleiche.

4. Fazit

Vergleicht man die Lene Levi-Texte von Lichtenstein, kann man neben einer wiederkehrenden Grundfigur einiger Akzentverschiebungen gewahr werden. Lenes Schicksal sind deutliche Grenzen gesetzt, sie ist und bleibt in diesem Milieu gefangen, wird verrückt, zur Säuerin oder beides. Mihály betrachtet exemplarische Gedichte aus Lichtensteins Großstadtlyrik – „Der Ausflug“, „Spaziergang“ und „Mädchen“ – als „Fluchtgedichte“, da sie in gewöhnlichen Tätigkeiten, wie Ausflügen oder Spaziergängen, einen, meist gescheiterten Fluchtversuch aus der Großstadt entwerfen. Auch Lene entflieht auf ihre Weise der Stadt, dem Milieu, dem Leben. Lichtenstein verleiht ihr eine gewisse Autonomie und Würde, ohne sie zu heroisieren. In beiden Gedichten gibt es einen Punkt, wo das Mitgefühl des lyrischen Ichs bzw. des Erzählers, z. B. in der Koseform Lenchen, durchschimmert. Lichtensteins besonderer Blick für die Einzelschicksale und die damit verbundene Attitüde wurde am treffendsten von seinem Zeitgenossen Robert Schnitzler beschrieben:

Seine Augen müssen gewesen sein, wie beseelte, scharfe optische Instrumente; mit denen er die Dinge hätten verbrennen können.

Er wollte aber nicht vernichten. Weil es sich nicht verlohnte, die Nichtigkeiten der Körper und des Seins zu zerstören. Sein Mittel war: spielerisch zu verzerren. Seine Verse sind sehnsüchtige Grotesken. (Lichtenstein 1989: 268)

Literatur

- Cornelsen, Elcio (2016): Der Erste Weltkrieg in der expressionistischen Lyrik. In: *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies (AFLC.)* Nr. 6, S. 33–42.
- Haberland, Detlef/Mihály, Csilla/Orosz, Magdolna (2019): Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Literarische Bilder vom Ersten Weltkrieg: Exemplarische Analysen*. Wien: Praesens Verlag, S. 7–10.
- Hölzle, Peter (1990): Couplet. In: Schweikle, Günther/Schweikle, Irmgard (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon*. Stuttgart: Metzler, 2. überarb. Aufl., S. 90.
- Klausnitzer, Ralf (2014): »Weltgeschichte aus der Nähe«. Formate und Verfahren von Beobachtungen des Krieges, September 1914. *Zeitschrift für Germanistik N. F.* 24. Nr. 3, S. 482–509.
- Lichtenstein, Alfred (1989): *Dichtungen*. Hg. v. Klaus Kanzog, Hartmut Vollmer und Paul Raabe. Zürich: Arche.
- Lichtenstein, Alfred (1962): *Gesammelte Gedichte*. Mit Photos, Portrait und Faksimiles. Zürich: Arche.
- Mihály, Csilla (1998): Alfred Lichtensteins Fluchtgedichte in der Menschheitsdämmerung. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*, S. 137–146.
- Mihály, Csilla (2019): »Doch kommt ein Krieg. Zu lange war schon Frieden.« Über Alfred Lichtensteins Vorkriegs- und Kriegsliteratur. In: Haberland, Detlef/Mihály, Csilla/Orosz, Magdolna (Hg.): *Literarische Bilder vom Ersten Weltkrieg. Exemplarische Analysen*. Wien: Praesens (= Österreich-Studien Szeged 16), S. 11–25.
- Vollmer, Hartmut (1989): Reflexionen zu Leben und Werk Alfred Lichtensteins. In: Lichtenstein, Alfred: *Dichtungen*. Hg. v. Klaus Kanzog, Hartmut Vollmer und Paul Raabe. Zürich: Arche, S. 235–259.

Felix Salten als Kritiker der Wiener Moderne

Zsuzsa Bognár (Pécs)

Felix Saltens Wiederentdeckung in der letzten Zeit

Davon auszugehen, dass Felix Salten als ein vollständig vergessener Autor der österreichischen Literatur- und Kulturszene gelte, wäre heute sicherlich falsch. Die Wiederentdeckung Saltens für die Öffentlichkeit fand aus Anlass seines 75. Todestages bereits statt, als zwischen Oktober 2020 und September 2021 in Wien unter dem Titel „Im Schatten von Bambi. Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne“ parallel zwei Ausstellungen veranstaltet wurden.¹ Den Hintergrund zu den beiden Ausstellungen bildete der Erwerb von Saltens Nachlass 2015 durch die Wienbibliothek, bis dahin befand sich dieser im Besitz seiner Enkelin in Zürich. Der Zugang zum Nachlass und die beiden Ausstellungen eröffneten neue Perspektiven für die Forschung, zieht man in Betracht, dass bis zur letzten Zeit über Salten ein ziemlich vereinfachtes Bild vorherrschte, auch wenn dieses nicht frei von Widersprüchen war.

Bis auf zwei Titel geriet Saltens Schaffen nach dem Zweiten Weltkrieg in Vergessenheit, wobei seine Bekanntheit durchgängig eine zwiespältige blieb. Hierzu reicht es, wenn ich auf eine Schlagzeile des Internetportals Deutschlandfunk aus dem Jahre 2020 verweise. Hier kündigte man das Todesjubiläum folgendermaßen an:

75. Todestag von Felix Salten. Der vermeintliche Pornograf, der Bambi erfand. Der österreichische Schriftsteller Felix Salten ist heute, wenn überhaupt, für sein vermeintliches Kinderbuch „Bambi“ bekannt, Doch auch der prompt verbotene Skandalroman über die Hure „Josefine Mutzenbacher“ wird ihm zugeschrieben.²

Bekannterweise wurde Salten durch seine Tiergeschichte „Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde“, geschrieben 1923, weltberühmt. Er verkaufte die Geschichte über einen Zwischenhändler 1937 an Walt Disney, der sie erfolgreich verfilmte. Nach übereinstimmenden Aussagen von Zeitgenossen wie Karl Kraus und Arthur Schnitzler war Salten jedoch auch der Verfasser von „Josefine Mutzenbacher“, einem Klassiker der

¹ Die eine wurde in der Wienbibliothek im Rathaus, die andere im Wien Museum MUSA organisiert.

² Für das Kalenderblatt verfasst von Beatrix Novy am 08.10.2020.
<https://www.deutschlandfunk.de/75-todestag-von-felix-salten-der-vermeintliche-pornograf-100.html>.

erotischen Literatur. Der Roman erschien zum ersten Mal 1906 anonym, als Privatdruck in 1000 nummerierten Exemplaren, und hatte den Untertitel „Die Geschichte einer Wienerischen Dirne. Von ihr selbst erzählt“. Durch den skandalösen Ruf begünstigt, wurde das Werk in der Folgezeit in zahllosen Ausgaben verbreitet. Die Autorschaft des Romans ist allerdings bis heute umstritten, sodass Saltens Erben in Hoffnung auf die Tantiemen mehrere Prozesse führten, einen eindeutigen Nachweis über die Urheberschaft konnten sie jedoch nicht erbringen.

Die oben erwähnte Ausstellung und die daraus herausgewachsene umfangreiche Dokumentation betrachten Salten als Zeitzeugen, dessen Biographie und Werk ermöglichen, zum Porträt der Wiener Moderne einen facettenreichen Beitrag zu leisten (Atze 2020). Er wird als ‚schillernde Persönlichkeit‘ angesehen, und zwar nicht zufällig. Die auseinanderstrebenden Tendenzen von Leben und Werk wurden in der Medienöffentlichkeit aus Anlass des Jubiläums stark vereinfacht präsentiert, um die Extravaganz des Autors in den Mittelpunkt zu stellen: Salten „[...] war liberaler assimilierter Jude, aber auch Zionist, er war Kunstkritiker, aber auch Hedonist, er war Intellektueller mit deutlichem Hang zum Salonlöwen“.³ Außerdem veröffentlichte er mehr als 50 Bücher, die in 33 Sprachen übersetzt wurden.

Durch den vorliegenden Beitrag möchte ich die Aufmerksamkeit auf ein wenig bekanntes Gebiet des Œuvre, auf Saltens Konzept der Literatur- und Theaterkritik lenken und damit die maßgebenden Vorstellungen über die ästhetische Auffassung der Wiener Moderne mit einem neuen Aspekt bereichern.

Überblick über Saltens Leben und Werk im Lichte der Forschung

Felix Salten wurde 1869 als Siegmund Salzman in Pest geboren, kurz nach seiner Geburt übersiedelte die Familie nach Wien. Salten wandte sich früh dem Journalismus zu, seit 1894 war er Theaterkritiker bei der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ und publizierte auch in so bedeutenden literarischen Zeitschriften wie der „Modernen Dichtung“ (später „Moderne Rundschau“) oder der „Wiener Literaturzeitung“. 1902 wechselte er zur „Zeit“, 1912 zum „Fremden-Blatt“, bei dem er zwei Jahre danach Chefredakteur wurde. Während des Ersten Weltkriegs arbeitete Felix Salten für das Kriegsarchiv, war aber vom Militärdienst befreit. Nach dem Weltkrieg publizierte er in den wichtigsten Tageszeitungen von Deutschland („Berliner Tageblatt“), Österreich („Neue Freie Presse“) und Ungarn („Pester Lloyd“). Er schrieb politische Satiren, Theater-, Literatur- und Kunstkritik für die verschiedensten Zeitungen. Von der Vielfältigkeit seiner literarischen Ambitionen zeugt, wie unterschiedliche Genres seine Texte darstellen. Er veröffentlichte zahlreiche Erzählungen, Künstleressays, aber auch Opernlibretti und Filmdrehbücher.

³ Günter Kaindlstorfers Notiz auf dem Portal des Deutschlandfunks am 06.12.2006: <https://www.deutschlandfunk.de/von-josefine-mutzenbacher-zu-bambi-100.htm>
Vgl. auch das Salten-Porträt von Werner Rosenberger am 17.10.2020: Er war eine schillernde Figur: Zionist und Hedonist, Asphaltliterat und Naturliebhaber, Lebemann und Jäger. <https://kurier.at/kultur/wiener-autor-felix-salten-mehr-als-nur-bambis-vater/401068152>.

Seine vielseitige journalistische Tätigkeit ermöglichte es Salten, ein breites Netzwerk aufzubauen. Immer wieder verortet man ihn an der Peripherie des Jung Wiener Kreises; mit Arthur Schnitzler war er eng befreundet, mit Karl Kraus dagegen verfeindet (Atze 2020: 162–206). Salten war aber auch mit Theodor Herzl befreundet und machte als überzeugter Zionist 1924 eine Reise nach Palästina. Von 1927 bis 1933 war er Präsident des Österreichischen PEN-Clubs. Ab 1935 standen seine Werke auf der „Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“ der Reichsschrifttumskammer. 1939 ging er mit seiner Frau ins Exil in die Schweiz, dort starb er 1945.

2007 sind über Salten zwei Monographien von wissenschaftlichem Anspruch erschienen. Die von Manfred Dickel verfasste Monographie behandelt Leben und Werk „aus einem spezifischen Blickwinkel“, indem sie versucht, „eine österreichische (wienische) und zugleich eine jüdische Biographie“ mit dem Untertitel „Felix Salten zwischen Zionismus und Jungwiener Moderne“ zu entwerfen. Diese sozial- und kulturgeschichtlich ausgerichtete Monographie macht auch Versuche, in die Darstellung Saltens Literaturkritik einzubeziehen, sie tut es allerdings konsequent unter Hervorhebung des spezifisch Jüdischen (vgl. Dickel 2007: 7).

Im Vergleich dazu konzentriert sich die Monographie von Michael Gottstein auf den Autor Salten als „ein[en] Schriftsteller der Wiener Moderne“, das heißt, sie beschränkt sich auf die literarischen Werke inklusive Dramen und Lyrik, verzichtet jedoch auf die Feuilletons und Kritiken unter Berufung darauf, dass diesbezüglich zahlreiche Diplomarbeiten zur Verfügung stehen.

Der zuletzt erschienene Ausstellungsband ist sehr informativ. Er enthält insbesondere für die medien- bzw. kulturgeschichtliche Forschung zahlreiche Neuigkeiten; das literaturkritische Schaffen des Autors wird aber eher am Rande, im Zusammenhang mit Saltens Netzwerken berührt. Die wissenschaftliche Verwertung seiner Literaturkritik steht also bis heute aus, obwohl Salten selbst die Kritiken als einen wichtigen Bestandteil seines Werks betrachtete. 1921 wurde von ihm eine Auswahl von früheren kulturpublizistischen Arbeiten in zwei Bänden herausgebracht. Der Titel lautet „Schauen und Spielen. Studien zur Kritik des modernen Theaters“. Beide Bände enthalten nicht nur Theaterkritik, sondern auch Feuilletons, geistreiche Plaudereien, die irgendwie mit der Gattung und den Kunstfragen der Gegenwart zusammenhängen. Das letzte Stück unter dem Titel „Journalistenabend“ könnte man ein Jammern über das Journalistenschicksal nennen. Hierzu klagt Salten zunächst über den Zeitungsleser, der sich berechtigt fühlt, den Journalisten und den Journalismus zu beschimpfen:

Jeder Esel, dem es an Beförderung fehlt, glaubt seinen überlegenen Intellekt zu erweisen, wenn er über Zeitungsschreiber zetert: jeder platte Spießler, der mit einem heimlichen Talentehrgeiz Schiffbruch gelitten und sich an irgendeine Futterkrippe gerettet hat, möchte doch merken lassen, was für ein Genie an ihm verloren ging, indem er über Zeitungsleute kritisiert. Jeder Lausejunge, der vom Zusammenhang der Dinge und vom menschlichen Wesen genau so viel erfahren hat oder begreift, wie ein Kaninchen von der Kugelgestalt der Erde, speit und speichelt nach billigen Rezepten giftigen Schwulst oder besinnungslosen Unflat gegen die Publizistik [...]. (Salten 1921.2: 350)

In der Fortsetzung äußert sich Salten immer entschlossener und selbstbewusster und schließlich vollzieht er mit einem gewissen Stolz die utopische Ehrenrettung seiner Branche:

Die Zeitungsschreiber wissen auch über sich selbst und über ihr eigenes Schicksal Bescheid. Sie wissen, daß sie nur erzählen, was andere erleben, nur zuschauen, wenn andere sich zu Tische setzen, nur spucken, wenn andere rauchen. Aber – ohne sich zu überschätzen – wissen sie auch, daß die Zeitungsschreiber in hundert Jahren für das Recht, für die Freiheit, für die Aufklärung der Menschen, trotz allem und allem, unendlich viel mehr geleistet haben als sämtliche Schimpfer, Pamphletisten und Wichtigtuere zusammen. (Salten 2021.2: 351–352)

Saltens Theater- und Literaturkritik

Wenn wir uns einen kleinen Überblick über die Entwicklung des Genres im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zu den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts verschaffen wollen, dann können wir uns auf den zeitgenössischen ungarischen Kritiker des „Pester Lloyd“ Ernst Goth verlassen, insofern er 1907 eine Doppelrezension über die kurz zuvor herausgegebenen Theaterkritiken von Alfred Kerr bzw. Hermann Bahr veröffentlichte.⁴

Die Zeit der behäbigen Onkelhaftigkeit in der Kritik, des wohlwollenden oder stirnrundzelnden Zensurausteilens von anno Sarcey ist glücklicherweise ebenso vorbei, wie der fixen, stets paraten Maßstäbe, des unentwegt entschiedenen Ja- und Neinsagens – dieses ganz lächerlichen Papsttums überhaupt. Und auch die nicht minder jämmerliche Epoche der armseligen und abscheulichen Witzeleien, der aufgeblasenen Feuilleton-Geistreichelei scheint, hoffentlich für ewig, verschwinden zu wollen. (Goth 1907: 13)

Die Verabschiedung obsolet gewordener Praktiken zieht laut Goth allerdings nicht automatisch die Gewinnung der richtigen Methode nach sich. Für die moderne Kritik vermisst der Rezensent „einen klaren, festumschriebenen Charakter“, er macht stattdessen ein „disharmonische[s] Gewirr von Anläufen und Ansätzen“ aus, trotzdem könne er drei Kritiker nennen, die für ihn „die schärfste persönliche Prägung“ hätten – neben Alfred Kerr und Hermann Bahr nennt er als dritten Maximilian Harden.

Kerr und Bahr, die tatsächlich als die maßgebendsten Kritiker der Zeit galten, werden in der Fachliteratur als Prototypen des impressionistischen Kritikers vorgestellt: Als solche, die ständig darüber sprechen, welche Eindrücke in ihnen das jeweilige Werk hervorgerufen hat; im extremen Fall erscheint dabei das Kunstwerk nur als Vorwand, damit der Kritiker über sich selbst reden kann (Anz/Baasner 2004: 97–99). Und weil ein solches Reden hohen sprachlich-stilistischen Erwartungen zu entsprechen hat, betrachtet Kerr die Kritik als Kunstwerk, als selbstständiges literarisches Genre. Als eine besonders wertvolle Variante der impressionistischen Kritik erscheinen die Aufsätze des jungen Hofmannsthal, die das Ergebnis der identifikatorischen Einfühlung des

⁴ Vgl. Alfred Kerr: Das neue Drama. 2. Aufl. Berlin: S. Fischer 1905; Hermann Bahr: Glossen zum Wiener Theater 1903–1906. Berlin: S. Fischer 1906.

Dichters in das fremde Werk darstellen, wobei sich die Kritik als ein Weiterschreiben dessen verstehen lässt.⁵

Will man Saltens Positionen im Hinblick auf die obigen kritikgeschichtlich relevanten Kritikerleistungen bestimmen, so lassen sich relevante Unterschiede entdecken. Salten präsentiert 1910 in einem Feuilleton, das er für den „Pester Lloyd“ verfasste, den Idealtyp des Kritikers, wie er sich ihn vorstellt. Dessen Porträt wird von ihm auf polemische Weise entworfen, worauf bereits der Titel „Peinliches Gespräch“ hinweist. (Salten 1910: 1) In die Buchausgabe wird das Feuilleton mit einer neuen Überschrift übernommen, die ein eher sachliches und neutrales Behandeln des Themas verspricht – „Dialog über den Kritiker“ –, darüber hinaus ändert der Verfasser jedoch nichts am ursprünglichen Text. Die neue Titelgebung mag deshalb damit zusammenhängen, dass es diesmal weniger auf die pointiert-sarkastische Darstellungsweise ankommt, vielmehr wird dem Feuilleton eine konzeptuelle Bedeutung beigemessen, es avanciert ja 1921 zum Anfangstext der Kritikbände. Saltens Sprachrohr, ein Maler, sagt inmitten der Debatte über den Kritiker:

Es darf nicht heißen: Der Kritiker soll selbst etwas hervorbringen. Sondern: Nur derjenige, der selbst etwas schafft, kann ein Kritiker sein. Oder meinetwegen: Wer selber nichts hervorbringt, der soll auch nicht kritisieren. Nicht öffentlich. Nicht unter einer Verantwortung, die er ja doch nicht empfindet, und deren er sich entschlägt. Nicht mit einer Autorität, die er sich doch nur erschleicht. (Salten 1921.1: 10)

Salten sieht demnach die Tätigkeit des Künstlers und des Kritikers anders als die impressionistischen Kritiker, allen voran Alfred Kerr. Er behauptet nicht, wer kritisiert, schafft gleich ein Kunstwerk; seine Ambition als Kritiker ist es nicht, als Künstler anerkannt zu werden. Wenn er die Priorität des literarischen Schaffens verkündet, dann will er die moralische Verantwortlichkeit des Kritikers dem schaffenden Künstler gegenüber betonen.

Anders als die meisten impressionistischen Kritiker – und die Jung-Wiener Literaten schlechthin – sucht er in der Kunst nicht mehr die Schönheit, überhaupt behandelt er die Kunst nicht mit dem gewohnten Respekt. Wenn Salten die Kunstanbetung der älteren Schriftstellergeneration verabschiedet, spürt man kein Bedauern von seiner Seite. In seinem „Gedenkblatt für Wilbrandt“ heißt es 1911:

Man rief [in Wilbrandts Zeiten] etwa: „Es lebe die Kunst!“ Und fiel einander um den Hals. Und man nannte sich: „Lieber Bruder in Apoll!“ Wem kommt es heute noch in irgendeinem Kreis von Schriftstellern in den Sinn, „es lebe die Kunst!“ zu rufen. Und kein Mensch spricht mehr von Apollo. Die Emphase gilt als gar zu naiv, das Apollo-Pathos als abgeschmackt und das Umhalsen ist als gar zu stürmische Intimität völlig aus der Mode. (Salten 1911b: 2)

Nicht nur hat Salten ein neues Generationsbewusstsein, in vielen Literaturkritiken stellt sich heraus, dass er das Leben höher schätzt als die Literatur, was übrigens infolge der klassischen Jugendstil-Darstellung von Dominik Jost mit der Kunstauffassung der

⁵ Vgl. Bognár, Zsuzsa: Die ironische Struktur in den D'Annunzio-Essays von Hofmannsthal. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2004 (2005), S. 38–59.

Sezession durchaus vereinbar sei.⁶ Als Salten 1912 Arthur Holitschers Amerika-Buch rezensiert, bekennt er sich paradoxerweise zu einer Literaturlauffassung jenseits der Literatur:

Unter den Literaten kam die Erkenntnis nach und nach zum Durchbruch, daß die Literatur an und für sich doch nicht das Wichtigste und Erste ist. In dieser fabelhaften Gegenwart, die an Wunden, Ereignissen, an phantastisch großartigen Daseinsformen reicher ist als jede andere Zeit vorher, haben es die Schriftsteller begreifen gelernt, daß ein gut gesehenes, gut dargestelltes Stück Welt wertvoller sein kann als ein halbes Hundert psychologischer Romane. (Salten 1912: 1)

Die Kritik hat die Überschrift „Neuer Weg“. Kein Zufall, führt doch der Weg laut des Rezensenten in die dichteste Wirklichkeit. Der Schriftsteller sei kein Literat mehr, sondern ein Erlebender und Wiedererschaffender: „Es ist eine Aufgabe, sich selbst an dieser Welt zu entwickeln, zu wandeln, reif zu werden, indem man diese Welt erlebt“ (Salten 1912: 1). Darin, dass sich der Schriftsteller von heute seine „ästhetische Beschränktheit“ loswerden will, sieht er die wohltuende Wirkung des Journalismus.

Das Beharren auf der Wirklichkeit bedeutet allerdings nach Salten keineswegs die realistische Wiedergabe derselben und auch nicht die Überlegenheit der Rationalität im Erkenntnisvorgang. Das Wesen der Kunst erkennt er vielmehr in der Vermittlung tiefergehender, intuitiver Erkenntnisse, die sogar für den Kritiker große Bedeutung haben müssen:

Zum Urteilen gehört jenes göttliche Auge, das zugleich schauen, denken und formen kann. Gehört jener Geist, der mit aller anderen Menschenklugheit nichts gemeinsam hat, sondern seine tiefsten Erkenntnisse aus der Ahnung, aus der Intuition, aus dem Erfassen ohne Wissenschaft holt. Gehört jene geheimnisvolle Gabe der Instinkte, der sich die Geheimnisse des Schaffens entschleichen. Gehört das Erlebnis der Empfängnis, der Sturm und das Fieber der Arbeit.⁷ (Salten 1911a: 2)

Im Sinne dieser *Ars Poetica* schätzt Salten diejenigen Werke der Literatur am höchsten, in denen die Wirklichkeit mit ihrer unvorhersehbaren Irrationalität wiedergegeben wird, z. B. Wedekinds Dramen oder Franz Molnárs „Liliom“, demgegenüber hält er Maeterlincks umschwärmtes symbolistisches Drama, den „Blauen Vogel“ für ein Anhäufen erzwungener Allegorien.⁸

Im Gegensatz zu den berühmt gewordenen impressionistischen Kritiken seiner Zeit vertritt also Salten dezidiert einen Maßstab, den er mal mit dem Begriff des Lebensbezugs, mal mit dem des Wirklichkeitsbezugs zu bestimmen versucht. Das literarische Werk beurteilt er distanziert, ohne in das Werk aufzugehen oder durch es zur Selbstdar-

⁶ Unter Berufung auf Horkheimer nennt Jost den Jugendstil „mit seinem Anspruch auf das ganze Leben [...] ein[en] totale[n] Stil“ und in diesem Sinne „eine Ausformung des Vitalismus des Positivismus des 19. Jhs“ in der Nachfolge von Nietzsche und Freud. (Jost 1969: 88)

⁷ Salten reagiert damit auf die stockkonservative Kunstauauffassung des mächtigen Politikers Graf István Tisza, der zweimal ungarischer Ministerpräsident war. Tisza äußerte seine Ansichten anlässlich einer Gemäldeausstellung zeitgenössischer ungarischer Maler.

⁸ Vgl: „Frank Wedekind gefällt mir vor allem deshalb, weil er das Leben wie das Schaffen so gar nicht ‚literarisch‘ nimmt.“ (Salten 1921.1: 16)

stellung angeregt zu werden. Auch wenn er bei der kritischen Beurteilung der zeitgenössischen Literatur „Zusammenhänge mit der Welt“ verlangt, dürfe dies keinesfalls den Verzicht auf die Schönheit nach sich ziehen, nur sollte dabei auch die Vorstellung von der Schönheit mit der Gegenwart Schritt halten:

Die große Gebärde, die schöne, heroische, die erhabene Gebärde, haben in unserem Leben längst keinen Platz mehr. Aber das Theater bewahrt uns ihren Zauber. [...] Das Theater hütet einen unermeßlichen Schatz verschollener, ausrangierter, unbrauchbar gewordener Gebärden des menschlichen Körpers, seine Beredsamkeit von einst und ehemals. Unser modernes Leben schafft an einer neuen Schönheitsgebärde, die wir noch nicht kennen, deren deklamatorische Kraft, deren beredsamen Prunk, deren gesetzmäßige Anmut wir noch nicht festzuhalten vermögen, die wir aber an der Haltung eines Fußballspielers, an der Bewegung eines Skiläufers manchmal zu ahnen vermögen.⁹ (Salten 1921.1: 33–34.)

Diese Schönheitsvorstellung steht allerdings auf verblüffende Weise mit dem Schönheitsideal unserer Zeit in Einklang. In Anbetracht dessen, dass Salten nicht nur zum engen Kreis des Jungen Wien gehörte, sondern vor dem Ersten Weltkrieg auch als einflussreicher Kritiker der österreichischen Zeitungen galt, lohnt es sich, die Dominanz der impressionistischen Kritik zu hinterfragen.

Literatur

- Anz, Thomas/Baasner, Rainer (Hg.)(2004): Literaturkritik: Geschichte, Theorie, Praxis. C. H. Beck.
- Atze, Marcel (Hg.) (2020): Im Schatten von Bambi. Mithg. von Tanja Gausterer. Wien: Residenz Verlag.
- Dickel, Manfred (2007): „Ein Dilettant des Lebens will ich nicht sein“. Felix Salten zwischen Zionismus und Jungwiener Moderne. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Goth, Ernst (1907): Zwei Kritiker. In: Pester Lloyd, 30. Februar (Morgenblatt).
- Gottstein, Michael (2007): Felix Salten (1869–1945). Ein Schriftsteller der Wiener Moderne. Würzburg: Egon Verlag.
- Jost, Dominik (1969): Literarischer Jugendstil. Stuttgart: Metzler.
- Salten, Felix (1910): Peinliches Gespräch. In: Pester Lloyd 27. März (Morgenblatt), S. 1–3.
- Salten, Felix (1911a): Graf Tisza und die Kunst. Beiläufige Bemerkungen. In: Pester Lloyd 5. März, (Morgenblatt), S. 1–3.
- Salten, Felix (1911b): Gedenkblatt für Wilbrandt. In: Pester Lloyd 18. Juni (Morgenblatt), S. 1–2.
- Salten, Felix (1912): Neuer Weg (Amerika. Heute und morgen. Reiseerlebnisse von Arthur Holitscher. S. Fischer). In: Pester Lloyd 20. Oktober (Morgenblatt), S. 1–2.
- Salten, Felix (1921): Schauen und Spielen. Studien zur Kritik des modernen Theaters. Bd. 1–2. Wien/Leipzig: Wiener Literarische Anstalt.

⁹ Felix Saltens Feuilleton erschien unter dem Titel „Die schöne Geste“.

Brüchigkeit von Fassaden der Bürgerlichkeit in der Kurzprosa Marlen Haushofers

Anikó Zsigmond (Veszprém)

1. Einführung

Marlen Haushofer gehört in der österreichischen Literaturgeschichte zu einer Generation von Schriftstellerinnen, die nach 1945 zu schreiben begannen. Im Schatten von Ingeborg Bachmann und Ilse Aichinger wächst das Werk Haushofers heran, das sehr schnell – vielleicht ein bisschen übereilt – als feministisch eingestuft und gerne aus dieser einseitigen Perspektive betrachtet wurde. Sie fand in den literarischen Kanon Einzug, hauptsächlich mit ihren Romanen, von denen „Die Wand“ der bekannteste ist und 2012 auch verfilmt wurde und in österreichischen Theatern inszeniert wird. Während ihrer Lebenszeit zwischen 1920 und 1970 verfasste Haushofer noch einige weitere Romane, ein paar Kinderbücher und Erzählungen, die in Erzählbänden veröffentlicht wurden. Diese haben bis jetzt wenig Resonanz bekommen. Außer dem feministischen Aspekt in ihrem Werk wurden auch existenzialistische und biographische Aspekte betont.

Ihre Figuren und ihr Menschen- und Weltbild sind durch etwas Fremdartiges geprägt, obwohl das bürgerliche Milieu einen (pseudo)harmonischen Hintergrund dazu bildet. Der Kontrast zwischen bürgerlich Normalem und dem Entfremdeten ist unübersehbar, die Frauenfiguren der drei Romane streben über die Grenzen der Bürgerlichkeit hinaus. Ihre Lebensräume sind begrenzte Räume, die die bürgerliche Enge signalisieren, und der Durchbruch dieser Enge lässt das Erlebnis des Disharmonischen erahnen. Die Werte der Bürgerlichkeit wie Ordnung, Familie, Alltag werden durch Haushofer zumeist als Belastung des Individuums empfunden. In der Welt des Normalen wird das Gewöhnliche unerträglich, das Ungewöhnliche jedoch fremd und komisch. Mehrere bezeichnen dieses Ungewöhnliche und Grausame als Kälte, „die aus der Normalität der Frauenschicksale entgegenströmt“¹ (Bosse 2000: 9). Laut Daniela Strigl enthält das Motiv Ausgeschlossenheit eine Polarität von Wärme und Kälte (Bosse 2000: 14).

¹ Es wird öfter auf das von Anke Bosse herausgegebene Buch verwiesen, in dem unterschiedliche Beiträge zu finden sind. Bei den Zitaten werden auch immer die Autoren und Autorinnen der konkreten Beiträge genannt.

Dieser Beitrag will die Anomalien und den Schein der Bürgerlichkeit, das Fremde und das Absurde als wichtige Stilmerkmale und die Erinnerung als wesentliches Strukturmerkmal in exemplarischen Erzählungen des Bandes „Begegnung mit dem Fremden“ erfassen. Bürgerlichkeit meint das gewöhnliche und normale Leben.

2. Zu Marlen Haushofers Biographie

Inwiefern die Biographie eines Autors und seine interpretierenden Metatexte zur Interpretation seines Werks verwendet werden können, ist sicher der Gegenstand eines anderen Diskurses, jedenfalls ist es unübersehbar, wie viele biographische Elemente Haushofers Werk enthält.

Marlen Haushofers Leben war leider kurz, mit knapp 50 Jahren starb sie 1970 an Krebs. Die Kindheit verbrachte sie in Oberösterreich, in einer idyllischen, ländlich abgeschiedenen Gegend inmitten von Wiesen und Wäldern. Mit zehn Jahren ging sie in die Klosterschule der Ursulinen in Linz. Das Mädchenrealgymnasium in der Linzer Landstraße, erst 1929 gegründet, galt als die beste und vornehmste Mädchenschule Oberösterreichs, an der auch „weltliche“ Lehrkräfte unterrichteten. Im Krieg leistete sie sechs Monate Zivildienst und brachte heimlich ein uneheliches Kind zur Welt, dann lernte sie ihren Ehemann, einen Zahnarzt, kennen, sie heirateten und zogen nach Graz. Sie bekam auch ein zweites Kind, ihr Ehemann adoptierte das erste Kind.

Zwischen den Ehepartnern kam es zu Streitigkeiten, die Schriftstellerin empfand die Hausfrauenrolle oft als Belastung und 1950 ließ sie sich scheiden, dennoch blieb sie im gemeinsamen Heim und versorgte die Familie, als wäre nichts passiert, sechs Jahre später heirateten sie einander wieder. Sie ertrug das Hausfrauenleben sehr widerwillig. Mit der Zeit wurde Haushofer Teilnehmerin an Leseabenden, die von Hermann Hakel und Hans Weigel organisiert wurden, sie las aus ihren Erzählungen vor. Weigel veröffentlichte ihre erste Novelle „Das fünfte Jahr“ 1952, für die Haushofer den „Förderungspreis für Literatur“ erhielt: Damit wurde die Autorin legitimiert und das motivierte sie zum Schreiben. In den 50er Jahren litt sie unter Depressionen, obwohl sie sich immer mehr dem Schreiben widmen konnte, da die Söhne größer wurden. Ihre Werke fanden Resonanz, sie schrieb ihre Romane und dazwischen Erzählungen, hatte viele Kontakte zu zeitgenössischen Literaten, erhielt weitere Preise. Dennoch war sie kränklich und Ende der 60er Jahre erkrankte sie an Knochenkrebs und war trotz Strahlenbehandlungen nicht zu heilen.

3. Die Erzählungen

Marlen Haushofer verfasste ab 1947 Erzählungen, die zu ihren Lebzeiten in verschiedenen Sammelbänden oder Zeitschriften veröffentlicht wurden. Der Band „Die Vergissmeinnichtquelle“, für den sie den Preis des Theodor-Körner-Stiftungsfonds erhielt, erschien 1956. 1968 erschien „Schreckliche Treue“, auch ein Erzählband. Die anderen

Erzählungen erschienen nach ihren Einzelveröffentlichungen posthum in Sammelbänden. So ein Sammelband ist „Begegnung mit dem Fremden“, erschienen 1985.

Marlen Haushofers Erzählungen stellen Vorgänge und Situationen des Lebens dar, ohne dass sie miteinander verknüpft wären. Die Erzählungen sind Einzelwerke, haben keinen inhaltlichen Zusammenhang. Jedoch ist in ihnen vieles ähnlich: die Perspektive, die Motive und die narrative Struktur, die durch die Kontraste und die Erinnerung geprägt ist.

3.1. Absurdes – Exkurs

Einige Texte Marlen Haushofers handeln von absurden Erlebnissen und Zuständen, die auf Camus verweisen. Oft steht das Absurde in Verbindung mit dem Lächerlichen, was mehr als komisch, manchmal als grotesk erfasst wird, wobei die Sinnhaftigkeit der Existenz bezweifelt werden kann (Camus 2009: 215). Charakteristisch ist für das Absurde, dass die Geschehnisse und Erlebnisse unverständlich und uninterpretierbar sind. Absurden Texten ist eine spezifisch existenzialistische Grundhaltung immanent, nämlich, dass sich der Mensch in einer sinnwidrigen Welt befindet. Laut Camus kann „das Gefühl des Absurden einen beliebigen Menschen an einer beliebigen Straßenecke anspringen. Es ist in seiner trostlosen Nacktheit, in seinem glanzlosen Licht nicht zu fassen“ (Camus 1998: 18). Camus meint, dass ein Klima der Absurdität als etwas vom Menschen unabhängig Existierendes bereits vorhanden sei, wobei der Mensch den Zugang dazu durch das Gefühl der Absurdität im alltäglichen Leben erfährt. Die Frage nach dem Warum schafft eine unheimliche, entfremdete Umgebung (Camus 1998: 20). Bei der Konfrontation mit dem Gefühl des Absurden empfindet man die Feindseligkeit der Welt (Camus 1998: 20).

In Folge dessen wird die Welt und alles, was darin ist, fremd und unnachvollziehbar. Ein wichtiger Aspekt, der in jener Entfremdung besteht, ist die Bewusstwerdung der eigenen Sterblichkeit. Das Erleben der Gegenüberstellung von Mensch und Welt bewirkt eine Zerrissenheit, eine Verzweiflung, die vor dem Hintergrund der Normalität als unsinnig und unverständlich in Marlen Haushofers Erzählungen erscheinen. Tanzer betont die Feindlichkeit der Außenwelt, die den einsamen Figuren gegenübersteht (Bosse 2000: 18).

3.2. Die Kinderperspektive

In vielen Erzählungen des Bandes sind Kinder die Hauptfiguren. In erster Linie sind es Frauen, die sich an einzelne kleinere Ereignisse aus ihrem Leben erinnern. Aus diesem rückblickenden Erleben setzt sich ein Mosaik ihres Lebens aus Mädchenperspektive zusammen. Trotz der gewöhnlichen Vorfälle geht es um Kindheitserlebnisse, die manche biographische Elemente der Autorin enthalten. Vor allem geht es um Orte, wie das Dorfhaus und das Internat. Die Kinderperspektive lässt eine eigenartige Dichotomie von Wahrheit und Phantasie deutlich werden. Denn einerseits sind Kinder in ihrer Naivität ehrlich, andererseits ergänzen sie die rationale Welt durch viel Irrationales. Sie

interpretieren wahre Begebenheiten mit ihrer Phantasie, so bekommen normale Vorfälle oft merkwürdige Deutungen. Das dient den Kindern zum Schutz, um die für sie fürchterliche und feindselige Welt zu verharmlosen. Das Absurde wird dadurch abgeschwächt, da es in der Kinderphantasie eine Erklärung bekommt.

Es handelt sich um Kindergeschichten, die jedoch auf keinen Fall als kindgerechte Texte anzusehen sind. Um die Welt zu verstehen, ergänzt das Kind seine Perspektive durch Irrationales und Phantastisch-Märchenhaftes. So entstehen Geschichten, die keine Märchen sind, sondern das Phantastische lässt parallel zu der Wirklichkeit eine zweite Dimension entstehen, die unheimlich, ungewöhnlich, manchmal absurd wirkt. Diese zweite irrationale Dimension ist oft mit Elementen der Natur wie Wald, Wasserfall, Mond und Wind verknüpft.

„Die schöne Melusine“ ist die Erzählung über eine Katzengeneration in einem bürgerlichen Haus. Durch Kinderaugen werden Machtverhältnisse und Gewohnheiten dieser streng geregelten Welt vermittelt. Am Beispiel des letzten Katzennachwuchses werden die Regeln gebrochen, denn wegen ihrer Schönheit darf Melusine, die weiße Katze, ins Haus, sogar auf Mutters Nähtischchen liegen, bis sie eines Tages verschwindet. Diesen Verlust kompensiert das erzählende Mädchen mit erfundenen Geschichten über sie, die ihren kleinen Bruder und es selbst trösten. Die Märchen als erfundene Erzählungen der Phantasie haben die Funktion der Harmonisierung und Beruhigung, sie verschönern die Realität, denn den Kindern fällt es schwer, der grausamen Wahrheit ins Auge zu sehen, dass nämlich Melusine, die das Symbol für Liebe, Vertrautheit, Fürsorge ist, von wilden Hunden im Wald zerrissen wird. Das erzählende Mädchen kann erst jetzt, in der Gegenwart der erwachsenen Frau die Wahrheit vertragen, jetzt, da sie kein Kind mehr ist. Es entsteht ein merkwürdiger Zwiespalt zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Vernunft und Traum, Normalem und Absurdem. Die Feindseligkeit der Welt offenbart sich dem Kind durch sein Gefühl der Unsicherheit und die verdrängte Angst um die Katze. Die feindselige Welt ist mit dem Tod verknüpft, diese Welt nimmt den Kindern die Katze, die für Liebe und Geborgenheit steht. Das Absurde liegt in diesen Momenten des sinnlosen Verschwindens, Sterbens der Katze und in der ergebnislosen Frage nach dem Warum. Dieses Verlustgefühl erlebt das Mädchen als etwas Disharmonisches und Bedrohliches.

„Eine gruselige Geschichte“ ist in Wirklichkeit nur gruselig, weil die Protagonistin, ein Mädchen, falsche, bedrohliche und düstere Informationen über ihren Onkel besitzt, sie erkennt aber nach einem Urlaub die Wahrheit. Auf der Suche nach der Wahrheit konfrontiert sie sich selbst mit falschen Einbildungen, Vorurteilen und einer imaginären Naturwelt, die ihr Angst macht. Die 13-jährige Protagonistin wird für die Ferien zu ihrem Onkel Emmerich aufs Land geschickt, um ein wenig zuzunehmen. Von ihm weiß das Mädchen kaum etwas, merkwürdig sind für sie jedoch die Gesten und die Kommunikation der Eltern, weil sie bis jetzt immer unterschiedliche Ausreden fanden, Onkel Emmerich nicht besuchen zu müssen. Die Erzählerin hegt eine misstrauische Erwartung, die aus der späteren Sicht im Wissen um die Wahrheit humorvoll ist.

Aus diesen Bemerkungen und gewissen Andeutungen verschiedener Tanten und Vettern schloß ich, Onkel Emmerich müsse zumindest ein mit Krätze behafteter Gewohnheitssäufer sein. (Haushofer 1990: 11)

Die vierzehn Tage vergehen in einem Zwiespalt von Humor und Spaß am Tag und Schreck und Geheimnissen in der Nacht. Sie hört nämlich jede Nacht das Geräusch eines Wasserfalls, Schluchzen und Kratzen an der Tür. Die Zusammenhanglosigkeit dieser Momente ergibt zugleich eine Sinnlosigkeit und Angst davor. „Ich war überzeugt davon, in einem Spukhaus zu leben“ (Haushofer 1990: 11). Ihre kindliche Phantasie deutet die Geräusche als Gespenstergeräusche, bis sich herausstellt, dass die Geräusche in Wirklichkeit von der Familie verursacht werden, indem Onkel Emmerich schnarcht, Tante Emma schluchzt und Cousin Emeran mondsüchtig ist. Das vertrieb alle anderen Gäste bis jetzt. Aber die Protagonistin durchbricht die Vorurteile durch die Erkenntnis, durch ihre Vernunft.

„Die Sache mit der Kuh“ stellt ein stark eingeschränktes Leben der Kinder dar. Eine typisch bürgerliche Familie, in der nur der Vater Glühbirnen wechseln darf. Wenn er zwei bis drei Tage nicht zu Hause ist, wartet die Familie mit einer Petroleumlampe auf ihn. Es herrscht die gewöhnliche pädagogische Erziehungsmethode einer Zeit mit endlosen Verboten und Regeln. Zur Mahnung erzählt die Mutter gruselige Geschichten, um die Kinder von der Gefahr abzuschrecken. „Eigentlich war uns nahezu alles verboten“ (Haushofer 1990: 17), erzählt das Mädchen, all das, was Kinder aus Spaß machen. Allmählich beginnen die Kinder ein Doppelleben zu führen, haben vor den Erwachsenen Geheimnisse, sie leben in Furcht unter verletzten Tabus. „Unser Schuldbewusstsein begann chronisch zu werden“ (Haushofer 1990: 18). Bei einem Sturz verschweigen sie lieber den Schmerz, um nicht getadelt zu werden. Eines Tages fällt eine Kuh zufällig auf den Bruder um, danach wird alles verboten, aber die Kinder nehmen es nicht mehr ernst. Sie lösen sich von den Regeln los und werden frei:

Wir fingen an, ungewaschenes Obst zu essen, die Katze zu küssen, im erhitzten Zustand zu trinken, mit Werkzeug zu spielen und auf dem Zaun zu balancieren, Unser Schuldbewusstsein schwand dahin, und bald waren wir so ungehorsam und fröhlich wie alle anderen Kinder. (Haushofer 1990: 18)

Aus der Perspektive der Gegenwart ist die Geschichte beinahe lustig. Humorvoll ist, wie die Kinder die Erwachsenen belügen, die Erzählerin findet es beinahe normal, dass sie die den Betrug gewählt haben, um auf ihre Art Kinder sein zu dürfen, denn wegen der „vernünftigen“ Regeln der Erwachsenen erlebt die Erzählerin den Widerspruch zwischen Sinn und Unsinn. Darin besteht der Reiz des Außergewöhnlichen.

Im Falle der Erzählung „Die blutigen Tränen“ ist bereits der Titel verängstigend und mit Schmerzvollem verbunden. Für Martina, das kleine Mädchen, bricht das Familienidyll zusammen, als die Mutter vor Müdigkeit wegen ihrer Hausfrauenarbeit scherzhaft sagt, dass die Familie allein die Socken stopfen kann, wenn sie weggeht. Martinas Kindesphantasie visioniert in dieser Aussage, dass sich die Eltern scheiden lassen und sie ins Waisenhaus stecken. Sie imaginiert die Zerstörung der Harmonie und schafft für sich Bilder des Verfalls, wie zum Beispiel, dass die Katze aus dem Haus laufen wird und die Blumenstöcke auf dem Fensterbrett verdorren werden usw. Sie hat noch größere Angst als sonst, auf dem finsternen Gang zu ihrem Zimmer zu kommen. Aber auch die gewöhnliche Ruhe und Stabilität ihres Zimmers mit ihrem weißen Bettchen kann ihren Albtraum nicht beschwichtigen. Am nächsten Morgen klären sich die Missverständ-

nisse und Martina dankt Gott dafür: „Vielleicht, denkt Martina, ist der liebe Gott doch nicht so weit weg. Manchmal, in der finsternen Nacht, schaut er hinter dem Mond hervor und sieht unsere blutigen Tränen (Haushofer 1990: 28). Elemente der Natur, die nicht in ihrer gewöhnlichen Funktion und ihrem System auftreten, wirken bedrohlich. Die Ordnung, die Sauberkeit, das Honigbrot, das Sockenstopfen, die fleißige Hausarbeit, die die Augen ermüden, stehen in der Kinderwelt für Stabilität und Ruhe, für ein ausgeglichenes bürgerliches Leben. Aus der Sicht der Mutter ist dieses Leben monoton, sie ist der vielen Hausarbeit müde. Prägend ist, wie so oft, der Kontrast zwischen Nacht und Tag, dunkel und hell, wobei die Metapher der roten Augen den Schmerz bedeutet, die Harmonie zu verlieren.

„Die Kirschen“ beginnt mit einem Kinderstreich und entwickelt sich zu einem stillen Widerstand gegen ein geregeltes normales Leben. Die Protagonistin verstößt gegen die bürgerliche Enge, indem sie aus Langeweile und um sich selbst einen Spaß zu machen, an einem heißen Junitag im Internat beim Diktat des Katecheten bewusst grobe orthographische Fehler macht. Er ist entrüstet und erlebt das als persönliche Beleidigung, nur eine öffentliche Verzeihung könnte das Mädchen vor dem Ausschluss retten, daher wird der Vater zur exemplarischen Bestrafung hergebeten. Das Mädchen befürchtet schon Tage vor Ankunft des Vaters weniger eine Züchtigung, sondern sie bedauert ihre Eltern wegen des Vorfalls. Allerdings empfindet sie keine Reue und empfindet die Konsequenz als ungerecht, ist aber dennoch bereit, die Strafe hinzunehmen.

Die folgenden Tage waren eine wahre Qual für mich. Zutiefst bedauerte ich meine Eltern, die ein so ungeratenes Kind haben mussten, und am Abend, wenn die anderen Mädchen schon ruhig schliefen, weinte ich vor mich hin. [...] Ich malte mir aus, wie es sein würde. Vielleicht kommt die Mutter [...], sie wird mir im Sprechzimmer ein paar Ohrfeigen geben und einen halben Tag mit mir schimpfen, bis ich ganz klein und weich bin. Zum Abschied wird sie mir [...] aber doch [...] einen Kuß geben. (Haushofer 1990: 31)

Stattdessen kommt der Vater, sie verbringen einen schönen Nachmittag miteinander, spazieren in der Stadt, sie bekommt reife Kirschen vom Vater geschenkt und zum Abschied sagt der Vater beiläufig, dass sie so Dummheiten wie in der Religionsstunde nicht mehr machen solle. Die erwartete Züchtigung bleibt aus, das Mädchen fühlt sich zugleich beschämt und glücklich. Ihrem Streich wurde im Kloster eine zu große Bedeutung beigemessen, sie selbst versteht diese erzieherische Strenge nicht, aber aus Angst vor Autorität gehorcht sie den Regeln. Anscheinend ist der Vater mit der Strenge auch nicht einverstanden, aber er gibt vor, die Regeln des Klosters zu befolgen. Die Kirschen mit ihrem Rot als Naturelement symbolisieren hier einerseits den Schmerz, andererseits das Glück der Erleichterung und das Idyll des Heims. Wir finden wieder ein Naturelement als Metapher für den Widerspruch von Schein und Sein. Das Motiv Sinn und Unsinn wird ebenfalls aufgegriffen.

In der Erzählung „Die Großmutter stirbt“ wird von Marias Besuch bei ihrer Großmutter erzählt, die im Sterben liegt. Maria reist vom Internat nach Hause, sie hat ein vertrautes Verhältnis zur Großmutter. In der kurzen Zeit des Wiedersehens und Abschieds erlebt sie Freude und Angst, Wärme und Kälte, Furcht vor dem Tod, das physische Vergehen, das sich am Geruch des Körpers festmachen lässt. „Da huschte ein Lächeln über das verfallene Gesicht, ein letzter Abglanz jenes schalkhaften Lichtes, das

einmal den Großvater entzückt hatte“ (Haushofer 1990: 47). Liebe und Freude ist in den bildhaften Erinnerungen an die Großmutter sichtbar. Im Zimmer der Großmutter fühlt sich Maria fremd, trotzdem bleibt sie, bis es vorbei ist. Die Beschreibung des Sterbens ist sehr detailliert, erweckt Faszination und Abscheu. Maria schwankt zwischen Liebe und Grauen, sie steht dem physischen Verfall und Schmerz diametral gegenüber. Ihr Frösteln drückt dieses Disharmonische aus. Maria erfasst bei der Beobachtung des Sterbens das Fremde, das unsere Existenz beherrscht und bedroht und trotz Wärme und Liebe in unseren Beziehungen steckt. Diese Annäherung an das Thema Tod ist äußerst absurd, steht weit entfernt von der normalen bürgerlichen Auffassung des Sterbens.

3.3. Die Erwachsenenperspektive

Die Erwachsenenperspektive zeigt vor allem junge erwachsene Frauen, die meistens noch kinderlos sind. Manche Frauen sind ledig, manche verheiratet, sie haben unterschiedliche Lebensgeschichten, aber sie alle verbindet das Erleben des Absurden, das ungewöhnlich in den monotonen Alltag hereinbricht.

„Der Bruder“ beginnt schon mit einem phantastischen Moment. In den Träumen von Etta, der jungen Protagonistin, kehren die Toten nach einer gewissen Zeit zurück. Sie wartet schon ungeduldig auf den oder die frisch Verstorbene(n), bis er oder sie endlich erscheint. Die Erscheinungen der Toten unterliegen einer gewissen Systematik. Die Toten werden so wahrgenommen, als wären sie lebendig. Die Grenze zwischen Tod und Leben wird durch Etta überschritten. Die Wirkung des Absurden wird dadurch gemildert, dass sich all die Begegnungen mit den Toten im Traum, also im Irrationalen vollziehen. Etwas, das nicht wahr und wirklich ist, kann nicht unsinnig sein, geschweige denn bedrohlich.

Die träumende Frau lebt aber immer mehr in ihren Träumen und nicht in der Wirklichkeit. Das Erlebte ist beeindruckend und fühlt sich nicht bedrohlich an. Dieser seltsame Zustand des ständigen Übergangs zwischen Rationalem und Irrationalem wird für sie normal. Die Erzählweise berührt an manchen Stellen schon das Grotteske, wenn dieses Absurde mit dem Humor in Verbindung tritt. Die Toten, das Sterben oder der Tod an sich, all das, was unheimlich ist oder Angst einflößen sollte, wird als natürlich, manchmal sogar mit einer Art schwarzem Humor als lustig begriffen.

Es dauerte immer eine gewisse Zeit – ein halbes Jahr oder noch länger –, ehe die Toten in Ettas Träumen auftauchten. [...] Aber früher als ein halbes Jahr kamen sie niemals. Dies schien eine Anstandsfrist zu sein. Nach jedem Todesfall – und sie schienen sich in den letzten Jahren auf unheimliche Weise zu häufen – ging Etta bekümmert zu Bett und hatte Angst. Dazu bestand nicht der geringste Anlaß, die Toten hielten sich an ihren Regeln fest. [...] Der erste Besuch, sozusagen der Antrittsbesuch, verlief meist ein wenig unglücklich. Der Gast schien sich in seinem neuen Stand noch nicht ganz sicher zu fühlen. Er bewegte sich wenig, war geistesabwesend und von hoffnungsloser Fremdheit. (Haushofer 1990: 96)

Zu den Toten gehören auch die Gegenstände.

Und mochten sie gewesen sein, wo sie wollten, jetzt waren sie wieder da und mit ihnen die vertrauten, die vergessen geglaubten Dinge. Einlegetischchen [...], Tintenfaß, eine Kugel, in der es das ganze Jahr schneite. Und ganz tief unter Ettas Entzücken lauerte das Wissen darum, daß dies alles vermodert, zerbrochen und verloren war. (Haushofer 1990: 97)

Etta lebt nun in einem Zwiespalt zwischen Tag und Nacht, Wirklichkeit und Traum, Leben und Tod, Normalität und Absurdität. Die Toten sind Teil ihres Lebens, in ihren Träumen bewegt sie sich zwischen diesen Welten, für sie ist es natürlich, sie hat keine Angst, trotzdem denkt sie nach dem Erwachen oft daran, dass „sie eigentlich Grauen oder Unbehagen empfinden müsse“. Im Traum erblickt sie immer „Stadteile, die nahe an einem Meer oder Fluß lagen“ (Haushofer 1990: 98), und das entzückt Etta. In ihrem Unterbewusstsein, das die Träume und die Toten prägen, befindet sich das Naturelement Wasser mit seiner Unendlichkeit.

Eines Tages passiert etwas, das dieses Irrationale und Phantastische noch verschärft. Ihr älterer Bruder stirbt, er ist 12 Jahre älter als sie, sie verbrachten im Leben wegen des großen Altersunterschiedes nicht viel Zeit miteinander und deshalb ist die Beziehung zu ihm auch nicht besonders vertraut. Etta erinnert sich an ein Gespräch mit ihm, bei dem er ihr etwas über einen Herzblumenstrauch aus ihrem Garten erzählte. Etta erinnert sich natürlich nicht, sie war damals noch ein kleines Kind. Sie fühlt wieder Fremdheit gegenüber ihrem Bruder: „Dieser fremde Mann war ihr nächster Verwandter und erinnerte sich an Dinge, die sie vergessen hatte, deren Bild aber in ihr vergraben sein mußte“ (Haushofer 1990: 100). Sieben Monate nach seinem Tod hat Etta den ersten Traum von ihrem verstorbenen Bruder. Er erscheint bei einem Sturm in der Nacht verjüngt neben einer Kirche. Dies ist auch eine besondere Metapher: Die aufleuchtenden Blitze kontrastieren mit der Nacht, die Kirche bildet ebenfalls einen Kontrast zur Dunkelheit. Der Bruder überreicht Etta ein Lebkuchenherz und verschwindet in der Dunkelheit. Auf dem Herz steht etwas, das sie nicht lesen kann, weil es in Spiegelschrift steht. Sie sieht ihren Bruder später nie mehr im Traum. Die Fremdheit, die zwischen den Geschwistern bestand, kann im Traum überwunden werden und das im Traum erscheinende Lebkuchenherz symbolisiert die Herzblumen, die längst aus Ettas Erinnerungen verdrängt sind. Aber der Traum und der Tod bringen die Erinnerung hervor, die hilft, die Grenze zwischen den Geschwistern aufzulösen. Die Spiegelschrift steht jedoch für das Fremde und Unbekannte und weil sie sie nicht lesen kann, verweist sie auf den fremden und dunklen Teil in ihr. Die Spiegelschrift verweist auf den Zwiespalt der Existenz, es bleibt am Leben immer etwas ungelöst und unverstanden. Der Mensch kann also seine Existenz nie verstehen, geschweige denn steuern.

„Der Hirschkäfer“ ist zwar eine realistischere, doch komische Geschichte während des Krieges. Eine junge Ich-Erzählerin besucht im Lazarett einen Freund, unterwegs findet sie einen Hirschkäfer, den sie in einer Schachtel mitnimmt. Weil die Wache sie mit dem Käfer nicht zu ihrem Freund lassen will, zeigt und vertraut sie dem Soldaten die Schachtel für die Zeit des Besuches an. Die Soldaten, Offiziere und Ärzte verbringen die eine Stunde mit dem Hirschkäfer so selbstvergessen, dass sie auch die tägliche Visite versäumen. Der Hirschkäfer mit paar Vergissmeinnicht-Blumen bedeutet das Außergewöhnliche, das die Monotonie des Alltags durchbricht. Es ist unerhört, dass die

Soldaten hier so schwach dargestellt werden, gerade in einer Zeit, in der der Krieg von ihnen Härte verlangt. Die Erzählerin streicht diese männliche Schwäche, die durchaus menschlich ist, hervor. Aber dieses Moment der Schwäche kontrastiert scharf mit der Härte des Krieges und dem militärischen Milieu des Lazaretts, wo gerade starke Männer wegen ihrer Schwäche liegen, weil sie wegen ihrer Verwundungen gepflegt werden müssen. In diese Schwäche hinein blickt die Erzählerin mit Humor: „Plötzlich sahen sie alle miteinander aus wie eine Schar kleiner Buben, denen man ihr Spielzeug wegnimmt. Männer sind doch manchmal etwas sehr Nettes, dachte ich.“ (Haushofer 1990: 71) Das phantastische und absurde Moment ist hier real, glaubwürdig, aus einer menschlichen Schwäche hervorgegangen. Für Haushofer ist es charakteristisch, dass sie diese ungewöhnlichen, stillen Augenblicke in den kleinen Dingen erfasst und zeigt. Normalerweise ist Spielen natürlich für Kinder. Aber wenn nicht Kinder spielen, sondern Erwachsene sich spielerisch verhalten, ist das unkonventionell, denn Männer sollen sich immer hart und stark zeigen. Wieder hat Haushofer die Welt verkehrt und das in der Ordnung verborgene Chaos beleuchtet.

4. Fazit

Die wichtigsten Erkenntnisse des Beitrags können in drei thematischen Bereichen erfasst werden.

4.1. Lebensbegriff

In jeder Erzählung geht es, wie auch Strigl äußert, um Beobachtungen, die ins Zentrum menschlicher Existenzen leuchten und andererseits gesellschaftliche Übelstände wahrnehmen (Bosse 2000: 130). Das gelebte Leben wird immer als begrenzt und defizitär wahrgenommen, die Figuren führen ein „reduziertes“ Leben, in dem immer etwas fehlt, verloren gegangen ist. Das Normale und das Nicht-Normale, das Bürgerliche und das Nicht-Bürgerliche, das Kollektive und das Individuelle, das Rationale und das Irrationale sind Oppositionen, zwischen denen die Grenzen verschoben und überschritten werden. Bei Kindern ist es immer wieder ihre Phantasie, die diese Übergänge erlaubt. Dieses ständige Oszillieren deckt die Instabilität des Wissens und der Existenz auf. Manchmal erahnt der Mensch die Feindseligkeit der Welt oder er begreift hinter dem Sichtbaren das Unsichtbare. Dieses Stilmerkmal des Schwankens zwischen Grenzen des Absurden und des Normalen trifft generell auf Haushofers Schreibweise zu. Rita Morrien formuliert in Bezug auf die Biographie der Autorin, was sich auch auf alle weiblichen Figuren übertragen ließe:

Das auf den ersten Blick so unspektakuläre Leben der Autorin entpuppt sich mehr und mehr als ein selbstzerstörerisches Schwanken zwischen tradierten weiblichen Tugenden und „unbürgerlichen Ausschweifungen“, [...] zwischen Verdrängung und Erinnerungsarbeit. (Morrien 1996: 25)

Eine Polarität des Denkens und Fühlens ist wahrnehmbar: Im Harmonischen steckt das Feindselige, im Alltäglichen das Ungewöhnliche, im Schönen das Hässliche, in der Wärme die Kälte, im Liebenden das Grausame, im Lebendigen das Tödliche, im Wahren das Falsche. Absurd wird es, weil dieses andere unerwartet, sinnlos kommt und das monotone, alltägliche Leben erschüttert. Die Kinderperspektive betrachtet die Welt genau von ihrem Gegenteil her: Was Erwachsenen nicht weh tut, das tut ihnen weh, was ihnen verständlich ist, scheint den Erwachsenen unvernünftig. Ständig entlarvt Haushofer das Sichtbare und Alltägliche, indem sie auf das dahinter verborgene Fremde hinweist. Lange Jahre hatte Haushofer Depressionen, die ebenfalls einen psychischen Zwiespalt signalisieren. Daher fühlt der Leser immer eine Trauer, eine Bedrückung, eine Entfremdung in Haushofers Werken. Strigl zitiert im Kontext von Haushofers Romanen ebenfalls Camus: „In der Tiefe jeder Schönheit liegt etwas Unmenschliches“ (Bosse 2000: 128). Das erklärt das oft spürbare Grausame und Feindselige, das sich in den dargestellten Erzählungen ebenfalls erfassen lässt.

Deutlich ist zu sehen, dass in Haushofers Erzählungen vorwiegend Frauenfiguren vorkommen, junge oder erwachsene. Morrien verweist darauf, dass all diese Frauen „hinter der Maske der Alltäglichkeit kleine oder große Ausbrüche erproben, die in der vorgeschriebenen Ordnung verbleiben“ (Morrien 1996: 73). Die starren, restriktiven Verhaltenscodes, die die bürgerlichen Existenzen der Figuren prägen, werden zumindest ansatzweise aufgebrochen. In diese Welt des Alltäglichen brechen Momente des Absurden, des Ungewöhnlichen, Phantastischen herein, so wie Camus es meint. Das Absurde, das Feindliche ist in greifbarer Nähe.

4.2. Symbolik

Es fällt auf, dass Haushofer meist Natursymbolik für Vitalität und Schwäche nutzt. Oft ist es der Wald, der mit seiner Dunkelheit Angst und Unsicherheit erzeugt. Bedrückend ist es, wenn es Nacht ist, dann ist die Natur im Dunkeln wirklich unheimlich. Oft ist der dunkle Wald der Ort des Todes. Das Haus im Wald ist der Ort des verlorenen Glücks, das Heim, zu dem Figuren zurückkehren. Dies ist ein autobiographisches Motiv, denn Haushofer ist in einem Forsthaus aufgewachsen und hat es verlassen, als sie ins Internat ging. Viele Mädchenfiguren repräsentieren dieses Motiv. Mit der Nacht und der Natur verbinden sich die Träume, die das Unbewusste vertreten. Bei Mädchenfiguren sind es Tagträume, Einbildungen, Erfindungen, Märchen, in die sie ihre Angst und ihr Unwissen projizieren. Bei Erwachsenen signalisieren Träume die Grenzübergänge, eine Spaltung, wodurch sich das Dunkle und Erahnte öffnet. Einige Titel haben auch symbolische Deutungsansätze: „Die schöne Melusine“ stirbt in Wirklichkeit grausam, „Eine gruselige Geschichte“ ist in Wirklichkeit ein glückliches Missverständnis und Aufeinandertreffen, „Die blutigen Tränen“ verweisen auf Schmerz und Angst, „Großmutter stirbt“ ist es der Sterbeprozess selbst, andererseits verweisen die Titel der Erzählungen auf Details, die Teile des Alltags sind: „Die Sache mit der Kuh“, „Die Kirschen“, „Der Bruder“.

4.3. Erinnerung

Erinnerungsprozesse sind ambivalent, sie decken Vergangenes und Vergessenes auf. Die Vergangenheit wird durch Erzählen und Erinnern zurückgeholt. Die Hauptfiguren erzählen alle aus einer späteren Erzählgegenwart über früher Erlebtes. So ist ein Kontrast zwischen Gegenwart und Vergangenheit zu fühlen. Sie haben ein größeres Wissen als zur Zeit des Erlebens. Haushofers Werk lebt von dieser Polarität und verrät hinter dem Realen und dem Verborgenen unerwartete Erschütterungen.

Franziska Frei Gerlach formuliert ebendieses, nämlich, dass das Wissen bei weiblichem Gedächtnis ein zentraler Begriff sei. Haushofer verwende eine eigene „Aufklärungsmetaphorik“, nicht mit den Inhalten der Wissenschaften. Es handle sich um ein Wissen, das unter dem Aspekt der Vernunft ein dunkles Wissen sei: „Es beinhaltet das, was gewöhnlich im Dunklen weggesteckt, verdrängt wird, das dem oberflächlichen Blick nicht zugängliche Tiefere oder Innere, die Kehrseiten“ (Bosse 2000: 324). Obgleich Frei Gerlach diese Erkenntnisse in Bezug auf Haushofers Romane („Die Tapetentür“, „Die Mansarde“) formuliert, werden sie auch im Kontext der geschilderten Erzählungen bestätigt. Besonders in „Die schöne Melusine“, „Großmutter stirbt“, „Der Bruder“, „Der Hirschkäfer“ wird die Erinnerung ein Strukturmerkmal, das tiefe, irrationale Sphären eröffnet, wobei die Art und Weise dieser Eröffnung als absurd erlebt werden.

Literatur

- Arlaud, Sylvie (Hg.)(2019): Dekonstruktionen der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Berlin: Frank & Timme.
- Bosse, Anke (Hg.)(2000): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“: Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen: Francke.
- Camus, Albert (1998): Der Mythos des Sisyphos. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Camus, Albert (2009): Der Mensch in der Revolte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Capovilla, Andrea (Hg.)(2002): Marlen Haushofer: Texte und Kontexte. Berlin: Frank & Timme.
- Frei Gerlach, Franziska (1998): Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Berlin: E. Schmidt.
- Frei Gerlach, Franziska (2000): Gedächtnismodi bei Marlen Haushofer und Anne Duden. In: Bosse, Anke (Hg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“: Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen: Francke, S. 323–343.
- Haushofer, Marlen (1990): Begegnungen mit dem Fremden. München: dtv.
- Morrien, Rita (1996): Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Epistemata – Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft).
- Strigl, Daniela (2000): Vertreibung aus dem Paradies. Zu Marlen Haushofers Existenzialismus. In: Bosse, Anke (Hg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk

Anikó Zsigmond

enträtseln...“: Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen: Francke, S. 121–137.

Werner, Juliane (2001): Existenzialismus in Österreich. Kultureller Transfer und literarische Resonanz. Berlin: De Gruyter.

Im Schatten des Schriftstellers. Die vergessene Veza Canetti

Marianna Bazsóne Sörös (Miskolc)

„Ich kann Ihnen nur versichern, dass er mehr gefährdet ist, als ich schreiben mag, dass Sie Unrecht hätten, daran zu zweifeln, dass ich ihn liebe, wie nur eine Mutter liebt, dass ich ihm aber in jeder Weise und bedingungslos diene – und dass mich dieser Dienst quält.“¹

Zum Hintergrund: schreibende Frauen

Es ist nicht zu übersehen, dass Schriftstellerinnen in den literaturgeschichtlichen Darstellungen seltener vorkommen. Christian Gastgeber beginnt seine Studie *Zum Selbstbewusstsein der schreibenden Frau im Mittelalter* mit der Bemerkung, dass die Leistung der Frau als Literatin noch zu wenig gewürdigt wurde, obwohl sie mit ihren Werken vielfach Bewegung in die Literatur gebracht haben. Überraschenderweise findet man keine „Bücherwände voll mit immer neuen Forschungsergebnissen“ (Gastgeber 2009: 42). Aus kulturgeschichtlichem Aspekt präsentiert sich die Auseinandersetzung der Frauen mit ihrer Umwelt revolutionär und spannend, ihr Werk muss die Palette der Literaturwissenschaft bereichern.

In der Geschichte gab es viele Hindernisse, die Frauen vom Schreiben abhielten. Sie hatten einerseits wesentlich schlechteren Zugang zu Bildungsmöglichkeiten und zu Produktionsmitteln, andererseits hatten sie mangelnde Rechtsfähigkeit. Allgemein anerkannte Schriftstellerinnen wie Jane Austen, die Schwestern Brontë, George Sand etc. sind aus der englischen oder französischen Literatur nicht wegzudenken. In der deutschsprachigen Literatur gelangen Autorinnen erst am Ende des 19. Jahrhunderts zu überregionaler Bekanntheit. Annette von Droste-Hülshoff, Marie von Ebner-Eschenbach oder später in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hauptsächlich Lyrikerinnen wie Else Laske-Schüler oder Nelly Sachs. Der ersten und zweiten Frauenbewegung und der Gender-Forschung ist in dieser Hinsicht sehr viel zu verdanken. Die Rolle der Frauen im Produktionsprozess wird von der Position von Musen oder Geliebten bestimmt, manche von ihnen führen einen literarischen Salon, d. h. sie haben die „passive

¹ So äußert sich Veza Canetti ihrem Schwager Georges Canetti in einem Brief vom 18. August 1937 über ihre Gefühle an ihren Ehemann (Canetti 2006: 76).

Rolle der Empfängerin“ (Schmid-Bortenschlager 2009: 16) inne. Ein klassisches Beispiel ist dafur Bettina von Arnim, die in der Epoche des Vormärz Dinge aussprach, die zu dieser Zeit auszusprechen sich kaum ein Mann getraut hätte. Sie verbindet das feinsinnig Literarische mit dem Gesellschaftlichen. Frauen reden nicht iber Politik, iber soziale Missstände, sie mischen sich in 6ffentliche Kontroversen nicht ein – so lautete die gesellschaftliche Erwartung. In ihrem Briefroman mit dem Titel „Briefwechsel mit einem Kinde“ (1853) – einem fiktiven Briefwechsel mit Goethe – versetzt sich Bettina von Arnim in die Position der Muse, der Bewunderin des schon verstorbenen Dichters. Ihre späteren selbstständigen Bücher wurden für eine längere Zeit verschwiegen. Sigrid Schmid-Bortenschlager geht davon aus, dass die „Gr6e ihrer Bedeutung [...] dabei der Intensität der Verdrängung [entspricht]“ (Schmid-Bortenschlager 2009: 18). Hinter der Verdrängung der schreibenden Frauen und der „Verteidigung der künstlerischen Potenz und Schaffungskraft als männliche Domäne“ (Schmid-Bortenschlager 2009: 17) steht die fehlende nationalstaatliche Einheit und die damit verbundene politische Funktion der Literatur. Insgesamt lässt sich sagen, dass seit 1800 eine Kontinuität von schreibenden Frauen nachgewiesen werden kann, die zu Lebzeiten von Publikum und Kritik Anerkennung bekommen haben, aber im kollektiven Gedächtnis gefehlt haben. Für die Erstellung einer ersten Bio-Bibliographie von Schriftstellerinnen² hat es Schmid-Bortenschlager zufolge genügt, in den Feuilletons und den Rezensionen der Neuen Freien Presse und der Arbeiterzeitung zu recherchieren.

Anonyme Autorschaft von Frauen

Fast 60 Jahre lang waren die Werke der 6sterreichischen Schriftstellerin, Jüdin und Sozialistin Veza Canetti verschollen. Ihr Werk liegt der 6ffentlichkeit erst seit Herbst 2001 komplett vor. In ihrem Fall gab es von Anfang an eine Debatte um die Gründe dieses Verschwindens und iber die Rolle ihres Ehemannes, der im Prozess des Vergessens und Wiederentdeckens eine wesentliche Rolle gespielt haben mag.

Veza Magd, geboren 1897 in Wien als Tochter eines Kaufmanns. An einem Privatgymnasium fand ich Anstellung als Lehrerin. Immer, wenn ich zu spät kam, zog der Direktor bedeutungsvoll die Uhr, sagte aber nichts. In vier Jahren hatten wir die Schule heruntergewirtschaftet, seitdem Stundengeben und Übersetzungen. Mein erstes Buch war ein Kaspar Hauser-Roman, und ich schickte ihn begeistert einem großen Schriftsteller. Der war so klug, mich so lange auf die Antwort warten zu lassen, bis ich sie mir selber gab. Seither ver6ffentlichte ich Erzählungen und den Roman „Die Genießer“ in der deutschen und 6sterreichischen Arbeiterpresse. (Herzefelde 1932: 761)³

² Vgl. Schmid-Bortenschlager, Sigrid/Schnedl-Bubenicek, Hanna (1982): 6sterreichische Schriftstellerinnen 1880–1938. Eine Bio-Bibliographie. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz.

³ Diese Selbstbiographie erschien in der 1932 von Wieland Herzfelde im Berliner Malik-Verlag herausgegebenen Anthologie „Dreißig neue Erzähler des neuen Deutschland“, in der ihre Erzählung „Geduld bringt Rosen“ enthalten ist – die einzige Ver6ffentlichung eines ihrer Texte in Buchform zu Lebzeiten.

Veza Canetti wird 1897 als Venetiana Taubner-Calderon in Wien als Tochter einer jüdischen Spaniolin aus Belgrad und eines jüdisch-ungarischen Handlungsreisenden geboren, der verstirbt, als Veza sechs Jahre alt ist. Sie wächst in gutbürgerlichen Verhältnissen auf. Nach dem Tod des Vaters heiratet die Mutter einen wohlhabenden, aber habgierigen Witwer, unter dessen tyrannischer Willkürherrschaft Veza oftmals zu leiden hat. Veza wohnt später mit ihrer Mutter und dem Stiefvater in der Ferdinandstraße 29 im zweiten Wiener Gemeindebezirk (Leopoldstadt), wo sie ein eigenes Zimmer hat, was den selbst unter seiner eigenen Mutter leidenden Elias Canetti stark beeindruckt. Über ihre Kindheit und Jugend ist nur wenig bekannt: Veza beschließt ihre Schullaufbahn mit der Matura, danach bildet sie sich autodidaktisch weiter, vor allem in der englischen Sprache, die sie bei Auslandsaufenthalten bei Verwandten in England perfektioniert. Sie lebt von privaten Englischlektionen und hat ein ausgeprägtes Interesse für Literatur.

Im autobiographischen Roman „Die Fackel im Ohr“ beschreibt Elias Canetti akribisch, unter welchen Umständen er die um acht Jahre ältere Venetiana Taubner-Calderon kennenlernte. Er besuchte am 17. April 1924 die 300. Lesung von Karl Kraus, wo er im Publikum Veza traf. Die Familie Asriel machte Canetti auf die junge Dame aufmerksam, indem sie Veza als Gegenbeispiel für Canettis stereotypisches Denken über „intellektuelle“, parfümierte Frauen im Pelzmantel anführte. „Eine wunderschöne Person mit einem spanischen Gesicht“ (Canetti 1994: 67), die sehr fein und empfindlich sei und mehr gelesen habe als sie alle zusammen. Ein Jahr nach ihrer ersten Begegnung traute sich der junge Canetti, Veza zu Hause in der Ferdinandstraße zu besuchen. Seine ein Jahr lang platonische Liebe und Bewunderung gingen durch die Besuche bei Veza und durch ihre gemeinsamen Gespräche in Erfüllung. Als die beiden 1934 heirateten, war sie als Schriftstellerin keine Unbekannte mehr.⁴

Zu Lebzeiten veröffentlichte Veza Canetti ihre Texte ausschließlich in Zeitungen und Zeitschriften, erst lange nach ihrem Tod wurden diese auch in Buchform einer breiteren Öffentlichkeit und der literaturwissenschaftlichen Aufmerksamkeit zugänglich gemacht. In der Zwischenkriegszeit war der Journalismus ein wichtiges Arbeitsfeld. Einerseits im sozialistischen Bereich, wo Else Feldmann, Maria Leitner und Veza Canetti als Mitarbeiterinnen der Wiener Arbeiterzeitung tätig waren. Andererseits in der bürgerlichen Presse, in der die Schriftstellerin Gina Kaus regelmäßig publizierte (u. a. die Literarische Welt, die Vossische Zeitung und das Prager Tagblatt). Veza Canettis erste Publikation ist die am 29.6.1932 in der Arbeiter-Zeitung gedruckte Erzählung „Der Sieger“. Weitere Erzählungen folgen, so auch jene Erzähltexte, die sie später zum Roman „Die Gelbe Straße“ zusammenfügen wird. Die in der im selben Jahr in ihrer Kurzbiographie für die Malik-Anthologie erwähnten Romane über Kaspar Hauser und „Die Genießer“ müssen hingegen als verschollen gelten. Im Dezember 1932 erhält sie für ihre Kurzgeschichte „Ein Kind rollt Gold“⁵ im Rahmen eines Preisaus Schreibens der Arbeiter-Zeitung unter 827 Einreichungen den zweiten Platz, ein erster

⁴ Es sagt über Elias Canettis autobiographische Schreibweise sehr viel aus, dass über die Eheschließung in seiner Autobiographie nicht berichtet wird.

⁵ Veza Magd (= Veza Canetti): Ein Kind rollt Gold. In: Arbeiter-Zeitung, 5.3.1933, S. 17. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19330305&seite=17&zoom=33>.

Preis wird nicht vergeben, da keiner der eingereichten Texte den Kriterien für eine Kurzgeschichte entspricht.



Veza Taubner-Calderons Werke erschienen teilweise unter Pseudonymen wie Veza Magd, Veronika Knecht sowie Martha, Martin oder Martina Murner. Sie erklärt die Verwendung von Pseudonymen folgenderweise:

Ich selbst bin Sozialistin und schrieb in Wien für die „Arbeiter-Zeitung“ unter drei Pseudonymen, weil der sehr liebe Dr. König [...] mir bärbeißig klarmachte, bei dem latenten Antisemitismus kann man von einer Jüdin nicht so viele Geschichten und Romane bringen, und Ihre sind leider die besten. (Veza Canetti an Rudolf Hartung [Lektor des Münchner Willi-Weismann-Verlages], 5.3.1950⁶)

Der Anteil der jüdischen Autorinnen war tatsächlich hoch. Für sie und die links engagierten Autorinnen brachte der Nationalsozialismus Publikationsverbot, manche Bücher wurden aus den Buchhandlungen und Bibliotheken entfernt, teilweise fielen sie den Bücherverbrennungen zum Opfer. Die Werke dieser Autorinnen wurden erst in den 70er Jahren von der Frauen- oder Exilliteraturforschung wiederentdeckt. Eva Meidl setzte das Werk von Veza Canetti in den Kontext des „Roten Wien“: „Veza Canetti ist ein intellektuelles Produkt des Roten Wien der zwanziger Jahre, und ihre politische Sympathie wurde wiederholt in der Sekundärliteratur erwähnt“ (Meidl 2005: 15).

⁶ Zitiert nach Veronika Hofeneder (2007): Veza Canetti. <https://litkult1920er.aau.at/portraits/canetti-veza/>.

Das Ehepaar Canetti – Exil

Über „Masse und Macht“ schreibt Elias Canetti in einem Brief an Hermann Kesten kurz nach Vezas Tod: „Ihr geistiger Anteil daran ist so groß wie meiner. Es gibt keine Silbe darin, die wir nicht zusammen bedacht und besprochen haben“. In dem Vorwort zu ihrem posthum erschienenen Roman „Die Gelbe Straße“ drückt Canetti seine Dankbarkeit für seine Frau aus:

Die Bücher, die ich bis zum Jahre 1980 schrieb, mit einer einzigen Ausnahme, sind Veza gewidmet. Zu ihren Lebzeiten [...] hätte sie das nicht geduldet. Sie starb 1963 und ich holte nach was sie verhindert hätte. [...] Ich wollte damit das überwältigende Maß an Dankbarkeit ausdrücken, das ich ihr schulde.

Trotzdem hat er es verabsäumt, ihren Namen im Vorwort zum Roman zu erwähnen, ebenso wurde ihre schriftstellerische Tätigkeit in seiner Autobiographie verschwiegen. Er führte zahlreiche außereheliche Beziehungen, die Veza stillschweigend hinnahm. Im Londoner Exil wohnten sie teilweise getrennt.

Nach dem Kriegsende werden zahlreiche Werke (u. a. das Theaterstück „Der Oger“ und ihre politisch engagierte Prosa) Veza Canettis von verschiedenen Verlagen abgelehnt. In ihrer Verzweiflung vernichtet Veza Canetti den Großteil ihrer Manuskripte und stellt ihre eigene schriftstellerische Tätigkeit völlig ein. Sie widmet sich nun gänzlich der Betreuung der literarischen Werke ihres Mannes und fungiert für ihn als Managerin: Sie lektoriert und tippt (trotz ihrer Behinderung: ihr fehlt seit der Geburt der linke Unterarm) seine Manuskripte, führt seine Korrespondenz und pflegt – mit Erfolg – Kontakte nach Österreich, um sein dort verschollenes Werk wieder publik zu machen. Darüber hinaus steht sie ihm nach wie vor als intellektuelle Beraterin zur Seite.

Im Jahr 1961 verfasst Veza Canetti die Einleitung zum Band „Welt im Kopf“. Wie Sven Hanuschek in seiner Canetti-Biographie berichtet, hat das Vorwort des Bandes, der Elias Canetti nach dem Krieg in Österreich wieder präsent machen wollte, einen bemerkenswerten Hintergrund: Es stammt nicht von Erich Fried,⁷ dieser hat die 18 Seiten nur fein redigiert. Der Text stammt von Veza Canetti, drei Seiten von Elias Canetti selbst (Hanuschek 2005: 487). Sie wollte keine öffentliche Reklame für ihren Mann machen, ebenso, wie Elias Canetti nach ihrem Tod nicht für sie als Schriftstellerin werben wollte. Er wünschte sich, dass andere ihre Werke entdecken sollten, wie es auch gekommen ist. Helmut Göbel soll sie hinter dem Pseudonym Veza Magd wiederentdeckt haben, der durch seine Forschung die Aufmerksamkeit auf die vergessene Schriftstellerin gerichtet hat. Er hat auch das Nachwort zum Roman „Die Gelbe Straße“ geschrieben.

⁷ Erich Fried hat das Canetti-Lesebuch *Welt im Kopf* 1962 im österreichischen Stiasny Verlag herausgegeben.

Die Gelbe Straße – panoramatisches Erzählen

Der aus fünf Erzählungen („Der Unhold“, „Der Oger“, „Der Kanal“, „Der Tiger“ und „Der Zwinger“) bestehende Roman „Die Gelbe Straße“ wurde 1990 posthum veröffentlicht, was mehrere Fragen aufwirft. Von den vielen möglichen Fragestellungen möchte ich in meinem Beitrag darauf eingehen, wer die Autorin ist und was ihr literarischer Status ist. Nicht zuletzt möchte ich ihre Erzählweise und ihr schriftstellerisches Verhalten genauer betrachten.

Veza Canetti unternimmt eine soziologische Analyse einer Straße („Die Gelbe Straße“, 1993), aber die einzelnen Erzählstränge sind so aufgespalten, dass sie zunächst als Einzeltexte erschienen, bevor sie als Roman publiziert wurden. Die Werke von Schriftstellerinnen wie z. B. Veza Canetti oder Lili Körber wurden zum größten Teil in den 70er und 80er Jahren durch die Frauenliteraturforschung und die Erforschung der „linken“ Literatur wiederentdeckt. In den 20er und 30er Jahren spielte die Wiener Arbeiterzeitung eine außerordentlich wichtige Rolle im sozialistischen Bereich. Auch Veza Canettis Texte erschienen in der Arbeiterzeitung.

Bei Veza Canetti ist das Räumliche eng mit menschlichem Tun und Handeln verbunden. In ihren Texten wird die österreichische Hauptstadt nirgends ausdrücklich erwähnt, aber das dargestellte Milieu lässt sich durch die üblichen Umgangsformen der Menschen erkennen. Darüber hinaus erscheint eine dialektale Färbung in der sprachlichen Ausdrucksweise mancher Figuren. Das Panorama, in Veza Canettis Roman das der Ferdinandstraße in der Wiener Leopoldstadt, als symbolische und kulturpragmatische Raumkonfiguration wird mit dem Panorama der menschlichen Figuren zusammengeführt, die in dieser Straße leben und handeln. In Canettis Roman herrscht in der Straße geschäftiges Treiben, das Leben spielt sich zwischen Trafik, Greißlerladen, Seifen- und Ledergeschäft sowie dem Café Planet ab. Veza Canetti hat die Atmosphäre der Straße selbst erlebt, da sie bis 1934 gemeinsam mit ihrer Mutter im Haus Nummer 29 gelebt hat. Die Ferdinandstraße war die Straße der Lederhändler. Wie Elias Canetti im Vorwort zum Roman schrieb, standen die Grossisten in der Tür an ihren Lagern und das Ganze hatte etwas Orientalisches an sich (Canetti 1993: 8). Die Autorin zeichnet ein vielschichtiges, kritisches Bild der Wiener Gesellschaft jener Zeit.

Veza Canetti führt den Leser behutsam durch die Gegend, sie zeigt das städtische Bild aus Frauenperspektive, wobei sie den Schwerpunkt auf absonderliche Charaktere legt, auf „Hilflose, Verstümmelte, wenig Geschickte“ (Canetti 1993: 6). Am liebsten schrieb sie über Frauen, die im Dienst an anderen oder in ihrer schlechten Ehe zugrunde gingen. In der Erzählung „Der Kanal“ bekommt der Leser einen Einblick hinter die Kulissen. Ein emblematischer Schauplatz in diesem Kapitel ist das Dienstvermittlungsbüro der habsüchtigen Frau Hatvany, wo Mädchen vermittelt wurden, die „bereit [waren], für geringen Lohn den Schmutz der andern zu putzen“ (Canetti 1993: 97). Menschen werden nach ihrer Arbeitskraft beurteilt und als „Objekte ihrer Würde beraubt“ (Vinardell Puig 2021: 94). Die dargestellten Frauen, die am Rande der patriarchalischen Gesellschaftsstruktur stehen, haben kaum die Möglichkeit, ein eigenständiges Leben zu führen. Ungeachtet dessen, aus welchen Umständen sie kommen, über welche Ausbildung und soziale Stellung sie verfügen, werden sie physisch und psy-

chisch erniedrigt und unterdrückt. Sie sind unterbezahlt, Frau Hatvanys Wohlwollen ausgeliefert. Bei ihr spielen Bekanntschaften, Bindungen oder Verpflichtungen bei der Vermittlung der jungen Mädchen die ausschlaggebende Rolle. Sie müssen schick sein, dürfen nicht zu schwach sein oder zu viel Lohn verlangen, es ist auch nicht gleichgültig, wie sie heißen oder welche Körpergröße sie haben. Die Objektifizierung und Entmenschlichung der jungen Damen durch ihre Umbenennung wird im folgenden Dialog überzeugend dargestellt:

„Wie heißt du, mein Kind?“

„Emma Adenberger.“

„Das geht hier nicht. Hier wirst du Kitty heißen.“ (Canetti 1993: 109)

Die Brotgeber suchen sich das passende Mädchen aus, wie auf dem Viehmarkt. Wer nicht vermarktet wird, kann ins Obdachlosenheim kommen, die letzte Chance, nicht auf die Straße gesetzt zu werden. Vielen Frauen bleibt, wenn sie ihre geringen Ersparnisse aufgebraucht haben, oft als einzige Überlebenschance der Weg in die Prostitution⁸. Die Großstadt ist kein Ort des sozialen Aufstiegs, und es wird diesen Frauen schwer gemacht, in der fremden Großstadt ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Bei Canetti suchen die verzweifelten Dienstmädchen einen Ausweg im (oft inszenierten) Versuch eines Selbstmordes:

„Ja, aber nur wenn sie Selbstmord begangen haben. Wenn eine von euch heutzutage ins Wasser springt, macht sie direkt ihr Glück. Herausgefischt wird sie und kommt zur Polizeidirektion. Dort kann sie leben, wie der Herrgott in Frankreich.“ (Canetti 1993: 96–97)

Veza Canetti zeigt diese Missstände mit sehr viel Feingefühl auf und enthüllt damit ein verdecktes Bild des großstädtischen Lebens. Nicht einmal die Herkunft sichert diesen Frauen eine hoffnungsvolle Zukunft. Frau Maja wird für ihre Mitgift geheiratet, wegen Unfolgsamkeit ins Zimmer gesperrt und von ihrem Mann allmählich in den Wahnsinn getrieben. Das Janusgesicht von Herrn Iger erkennt Maja bald nach der Eheschließung, aber ihr stehen keine Mittel zur Verfügung, nach eigenem Willen zu handeln. Da sie ihrem Mann keinen Zugang zum vererbten Geld gewährt, wird sie von ihm ausgenutzt, gedemütigt und vor der Gesellschaft unmöglich gemacht. In der Erzählung „Der Tiger“ gibt Frau Andrea zu, dass sie auch nur wegen ihres Geldes geheiratet wurde: „Frau Andrea gab ihr Geld der Familie Sandoval und die Familie gab ihr dafür ihren Gatten“ (Canetti 1993: 119). Im Gegensatz zu Frau Majas Situation war diese Ehe eine gute, ohne unhöfliche Reden im Haus. Sie leidet jedoch unter der Abneigung der Familie, liebt ihre Tochter über alles und bleibt „ruhigen Gemüts“ (Canetti 1993: 121), als erst ihr Schmuck und dann die Teppiche zum Pfandleiher getragen werden müssen, weil die Fabrik, die Herr Sandoval gekauft hatte, zugrunde geht. Die finanzielle Not zwingt sie dazu, im Café Planet als Pianistin zu arbeiten und sich den sexuellen Nachstellungen des Besitzers auszusetzen.

Auf der Seite der herrschsüchtigen Frauenfiguren erscheint die Besitzerin des Trafik- und Seifengeschäfts, die wegen ihrer angeborenen Krankheit im Kinderwagen

⁸ „Bis 1900 [...] war ca. ein Drittel der Prostituierten zuvor Dienstmädchen gewesen, bis zum Ersten Weltkrieg traf dies noch für ca. 28% zu.“ (Walser 1985: 100)

herumgeschoben wird. Die Runkel steht an der Spitze der Hierarchie, sie hat Geld, aber wegen ihrer k6rperlichen Behinderung wird ihr die Weiblichkeit abgesprochen. Sie hasst ihre Mitmenschen, macht ihrer lebensfrohen Angestellten Lina das Leben schwer und k6ndigt ihr gnadenlos. In den meisten Szenen wird die Runkel in ihrer Machtposition dargestellt, wie sie andere (auch ihre Mutter) erniedrigt, sodass der Leser keine Sympathie zu ihr entwickeln kann. Andererseits lenkt die Autorin den Blick auch auf ihre schwache Seite: Obwohl sie 6u6erst wohlhabend ist und Macht 6ber andere Menschen besitzt, kann sie sich wegen ihres k6rperlichen Defizits nicht als Ganzes f6hlen, sondern sieht ihren Mangel:

Jeden Morgen, knapp ehe die Runkel erwacht, sieht sie die Wahrheit. Sie sieht ihr eigenes Bild. Sie f6hlt sich selbst, wie sie wirklich ist. Sie st6hnt so laut, da6 sie erwacht. Am Tage vergi6t sie sich wieder. (Canetti 1993: 71)

Dieses gest6rte Verh6ltnis zum eigenen K6rper kann sie nur durch autorit6res Verhalten kompensieren. Nur als besitzende Person, die im Mittelpunkt des Gesch6ftslebens steht, gewinnt sie an W6rde, Stabilit6t und Identit6t. Der Besitz der beiden Gesch6fte (der Trafik und des gegen6berliegenden Seifenladens) bringt die Ehrfurcht der anderen Charaktere mit sich.

„[...] zwei Gesch6fte hast du, beide gehen, wer macht dir das nach, alle zwei hat dir dein Vater hinterlassen, weil du ein Teufel bist, sitzt in deinem Seifengesch6ft und bewacht deine Trafik, wer macht dir das nach!“ (Canetti 1993: 16)

Dies hilft der Runkel ihre k6rperliche Abh6ngigkeit in den Hintergrund zu stellen und die Abh6ngigkeit der anderen ihr gegen6ber zu betonen. Ihr schicksalhafter Tod erf6llt alle mit Genugtuung, sie erstickt unter dem zusammengefallenen Turm von Seifen in ihrem Gesch6ft, der von ihrem Mitarbeiter Alois tagt6glich aufgebaut wird. Diesmal war aber niemand mehr im Gesch6ft, Lina war aus der gegen6berliegenden Trafik weggeschickt, so konnte ihr niemand behilflich sein. Veza Canettis Perspektive ist distanziert, ihr Ziel ist es nicht, beim Publikum Mitgef6hl zu wecken, sondern vielmehr „im Sinne Brechts Analyse und Distanz, der Wunsch zur 6nderung“ (Schmid-Bortenschlager 2009: 122).

Die Figur der Runkel gilt als eine der negativen Figuren Veza Canettis, als Unhold, genau wie der Titel der Erz6hlung lautet, obwohl im Laufe der Handlung auch ihre anderen Seiten zum Ausdruck gebracht werden. Dies geschieht jedoch nur, um eine Art Gerechtigkeit oder Gleichgewicht zu erreichen, was f6r Veza Canettis Darstellung von gro6er Wichtigkeit war.

Fazit

Zusammenfassend l6sst sich sagen, dass die schwierige Ehe und die k6nstlerische Konkurrenzsituation des Schriftstellerpaares Veza Canettis schriftstellerische T6tigkeit beeintr6chtigt haben, aber man darf auch die wechselseitige Inspiration nicht au6er Acht lassen. Veza Canetti thematisiert in ihrem Werk soziale Ungleichheiten, stellt Ge-

schlechterverhältnisse dar, sie setzt sich mit Judentum und Exilerfahrung auseinander. Dank der späten Entdeckung ihrer Texte ist sie immer noch präsent: Sie ist Gegenstand von Projekten in Kunst und Literatur, seit 2003 ist eine Parkanlage in der Ferdinandstraße nach ihr benannt und die Stadt Wien stiftet Autorinnen seit 2014 alljährlich den Veza-Canetti-Preis. Veza Canetti verkörpert die ideale Frau um die Jahrhundertwende, die in sich das Alte und das Neue verkörpert, indem sie eine emanzipierte Frau ist, die literarisch tätig ist, die Weiblichkeit und ihre sozialen Probleme durch das Schreiben mitteilt. Sie ist aber gleichzeitig auch eine traditionelle Frau, die ihre Zeit und ihre Liebe immer ihrem Mann gewidmet hat, und die das Bild der männlichen Imagination widerspiegelt. Als Schriftstellerin widmet sie sich dem Thema der problematischen Geschlechterverhältnisse und der Identitätssuche der Frauen zwischen Pflichten und Sehnsüchten. Ihren schriftstellerischen Stil bestimmen die starken Kontraste zwischen schön und hässlich, reich und arm, wobei die Autorin für ein Gefühl der Gerechtigkeit und ein gewisses Gleichgewicht in der Welt plädiert.

Literatur

- Amlinger, Carolin (2017): AutorIn sein: schriftstellerische Arbeitsidentitäten im gegenwärtigen deutschen literarischen Feld. *Swiss Journal of Sociology*, 43 (2), S. 401–421.
https://halbwahrheiten.philhist.unibas.ch/fileadmin/user_upload/halbwahrheiten/Amlinger_Being_an_Author_Literary_Identities_of_Work_in_the_Contemporary_German_Literary_Field_2017.pdf (letzter Zugriff: 25.09.2023)
- Amsler, Vreni (2017): *Veza Canetti im Kontext des Austromarxismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Bannasch, Bettina (2002): Zittern als eine Bewegung des Widerstands. Veza Canettis frühe Erzählungen „Geduld bringt Rosen“ und der Roman „Die Gelbe Straße“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Veza Canetti. Text + Kritik*, H. 156, S. 30–47.
- Blumesberger, Susanne (2004): Schreiben, um zu (über-)leben. Texte als Produkte von Grenzerfahrungen. In: Blumesberger, Susanne (Hg.): *Frauen schreiben gegen Hindernisse. Zu den Wechselwirkungen von Biographie und Schreiben im weiblichen Lebenszusammenhang*. Wien: Edition Praesens, S. 17–35.
- Canetti, Elias (1994): *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Canetti, Veza & Elias (2006): *Briefe an Georges*. Hg. von Karen Lauer und Christian Wachinger. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Canetti, Veza (1993): *Die Gelbe Straße. Roman*. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Chen, Hongyan (2015): Die Weiblichkeit in der modernen Großstadt – Zu Veza Canettis *Die Gelbe Straße* und Xiao Hongs *Die Shangshi Straße*. In: *Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur*. Bd. 16. <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/litstr/article/view/45967/39334> (letzter Zugriff: 20.09.2023)

- Erb, Andreas (2011): Vom Zerrei punkt aus. Kleine Einführung in das Werk John von D ffels. In: Andererseits: Yearbook of Transatlantic German Studies, Vol. 2, No. 1, S. 25–31.
- Gastgeber, Christian (2009): Zum Selbstbewusstsein der schreibenden Frau im Mittelalter. In: Schmid-Bortenschlager, Sigrid (Hg.):  sterreichische Schriftstellerinnen 800–2000. Darmstadt: WGB.
- Göbel, Helmut (1997): Gelb: Bemerkungen zum verdeckten Judentum in Veza Canettis Die Gelbe Straße. In: Stieg, Gerald und Jean-Marie Valentin (Hg.): „Ein Dichter braucht Ahnen“, Elias Canetti und die europäische Tradition. Akten des Pariser Symposiums / Actes du Colloque de Paris, 16.–18.11.1995. Bern, Berlin u. a. S. 283–295.
- Göbel, Helmut (2002): Veza Canetti. München: Text + Kritik.
- Hanuschek, Sven (2005): Elias Canetti. Biographie. München, Wien: Carl Hanser Verlag.
- Herzfelde, Wieland (Hg.) (1932): Dreißig neue Erzähler des neuen Deutschland. Berlin: Malik.
- Meidl, Eva (2005): Veza Canettis Manifest. Die Kurzgeschichte Geld Geld Geld. In: Sp rk, Ingrid/Strohmaier, Alexandra (Hg.): Veza Canetti. Graz/Wien: Literaturverlag Droschl, S. 57–73.
- Schedel, Angelika (2002): Sozialismus und Psychoanalyse. Quellen von Veza Canettis literarischen Utopien. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid (2009):  sterreichische Schriftstellerinnen 800–2000. Darmstadt: WGB.
- Walser, Karin (1985): Prostitutionsverdacht und Geschlechterforschung. Das Beispiel der Dienstmädchen um 1900. In: Geschichte und Gesellschaft, 11. Jahrg., H. 1, S. 99–111.

Übersehen und überlesen. Unsichtbarkeit und Sichtbar-Machen im Œuvre der Schweizer Autorin Adelheid Duvanel

Erika Hammer (Pécs)

Ruhm und Vergessen. Einleitung

Literatur ist ein Medium sozialer Kommunikation, die Produktion und Rezeption von Texten ist in komplexe gesellschaftliche Prozesse eingebunden. Seit der Entstehung der literarischen Öffentlichkeit am Ende des 18. Jahrhunderts ist die Tatsache, dass Rezeptionsprozesse gesellschaftlich hergestellt, beeinflusst werden, selbst Teil dieser Öffentlichkeit. Der Betrieb bedeutet auch, dass die beiden Seiten, „Literatur als Kunstform“ einerseits und ihre „betrieblich[e] Prozessualisierung“ andererseits, ein „komplexes Beziehungsgeflecht“ bilden (Theisohn/Weder 2013: 10). Wie David Assmann feststellt, kann der „veränderte sozialstrukturelle Rahmen von Literatur nicht ohne Folgen für Werke und Autoren bleiben“, die Verfassung der Gegenwartsliteratur lasse sich demzufolge aus den „Betriebsumständen mehr oder weniger kausal ableiten“ (Assmann 2012: 242). Wer also in diesem Betrieb viel Aufmerksamkeit bekommt und dadurch eine allgemeine Sichtbarkeit erreichen kann, wer hingegen überlesen und übersehen und somit gleichsam vergessen wird, ist eine höchst komplexe Angelegenheit, die durch verschiedene Akteure und Institutionen – durch die ‚invisible hands‘ (Winko 2002: 10 ff.) des Literaturbetriebes – mitbestimmt wird.

Aus der Erinnerungstheorie ist bekannt, dass die Überlieferung im kulturellen Gedächtnis an komplexe kulturelle Prozesse und Selektionsmechanismen gebunden ist (vgl. Assmann 1988: 9). Es entsteht ein „spezifische[r] Interaktionsrahmen“ (ebd.) in der Gesellschaft, der das Wiederholen steuert. Normative Kräfte (vgl. ebd. 12) spielen dabei eine Rolle und die Prozesse selbst sind institutionalisiert. Bewahren oder Vergessen, beide Modi hängen auch mit gegenwärtigen Positionen zusammen und so, in Bezug auf literarische Texte, mit ästhetischen Normen und Vorstellungen bzw. mit der komplexen Funktion des Literaturbetriebes und der literarischen Öffentlichkeit. Im Folgenden werden diese zwei Aspekte gezielt betrachtet. Als erster Schritt wird ein Blick auf Funktionsmechanismen dieser Öffentlichkeit geworfen, als nächstes werden dann die ästhetischen Zusammenhänge untersucht, die als Grundlage dafür gelten könn(t)en,

dass das Œuvre der Schweizer Autorin Adelheid Duvanel in der Erinnerung der literarischen Öffentlichkeit präsent bleibt.

Fragt man nach den Institutionen bzw. nach den Mechanismen und Positionierungen im Wettbewerb für Ruhm und Sichtbarkeit, kommen auch in Bezug auf Duvanel interessante Zusammenhänge in den Blick. Diese sollen im ersten Teil des Aufsatzes aufgezeigt werden, indem der Fokus auf den Literaturbetrieb gerichtet wird. Im zweiten Teil werden die Texte selbst zum Untersuchungsgegenstand und es werden für die Kurzgeschichten Duvanels typische surrealistische Bildverfahren und traummimetische Erzählweisen geltend gemacht. Hingewiesen werden soll dabei auch darauf, dass das Sehen – Unsichtbarkeit bzw. Sichtbar-Machen – auch in den Texten zentral ist. So bezieht sich der Titel meiner Überlegungen sowohl auf Sichtbarkeit im Literaturbetrieb als auch auf das Sichtbar-Machen von vergessenen und marginalisierten Lebensgeschichten mit Hilfe von ästhetischen Verfahren.

Kanon und Literaturbetrieb

Spricht man vom Gesamtwerk Adelheid Duvanels, denkt man nicht nur an die Literatur. Duvanel ist auch als Malerin, Zeichnerin bekannt. Es würde allerdings den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, darin auch auf die Rezeption des malerischen Werks eingehen zu wollen. Verallgemeinernd kann jedoch festgestellt werden, dass in diesem Bereich weitgehend ähnliche Charakteristika gelten wie im Zusammenhang mit der Literatur.¹

Nach der Literaturkritikerin Beatrice von Matt wurde Duvanel „kaum je gefeiert und in ihrer Kunst selten erkannt“ (B. v. Matt 1997: 202), was heißt, dass der Autorin bzw. Künstlerin auch zu Lebzeiten wenig Ruhm zuteilwurde. Diese Unsichtbarkeit hat das Vergessenwerden zur logischen Folge. Als Autorin war Adelheid Duvanel in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts bekannt und im Literaturbetrieb, zumindest in der Schweizer literarischen Öffentlichkeit, präsent. Ihre Texte erschienen ursprünglich – bereits seit Ende der 1960er Jahre – hauptsächlich in der Sonntagsbeilage der Basler Zeitung.² Diese Prosatexte sind später gesammelt und von einem Basler Verlag herausgegeben worden. Einen größeren Bekanntheitsgrad erreichte Duvanel dann mit dem Wechsel zum Luchterhand Verlag 1981, was Martina Wernli als „internationale[s] Sichtbarwerde[n]“ bezeichnet (Wernli 2023: 135). In dieser Zeit erschienen einige Bände von ihr und ihre Texte wurden in diversen Anthologien abgedruckt.

¹ Nach Monika Jagdfeld ist Duvanel als bildende Künstlerin bis heute kaum beachtet. Ihr zeichnerisches Werk wurde nur einmal in Solothurn im Jahre 1997 gezeigt. Es existiert wenig Literatur über Duvanel und selbst in den vorhandenen Texten wird das malerische Werk stiefmütterlich behandelt (S. 8 f.). Jagdfeld versucht im zitierten Aufsatz das malerische Werk darzustellen.

Erwähnt werden muss in diesem Kontext auch, dass Duvanel sich nach Jagdfeld nie als Malerin verstanden hat. Am Anfang ihrer Ausführungen bringt Jagdfeld auch eine biographische Erklärung für die Abwendung von der Malerei und gleichzeitiger Zuwendung zum Schriftstellertum. Im Laufe der Jahre kommt dann, nach Jagdfeld in drei voneinander abgrenzbaren Phasen, die erneute Hinwendung zum Malen bzw. Zeichnen.

² Duvanel veröffentlichte die ersten Texte unter dem Pseudonym Judith Januar.

Adelheid Duvanel wurde von namhaften Literaturwissenschaftlern als wichtige Autorin, die eine einzigartige, sehr dicht gestrickte Prosa schreibe, gepriesen (vgl. P. v. Matt 2004: 161–171). Der ästhetische Wert der Prosa Duvanels scheint für ihre Kenner von Anfang an außer Frage zu stehen. Einige von diesen Literaturwissenschaftlern, Verlagslektoren können als Mentoren der Autorin gelten, die für die Präsenz von Duvanel im deutschsprachigen Literaturbetrieb gesorgt haben. In der vorhandenen literaturwissenschaftlichen Forschung wird sie in den 1980er und 90er Jahren als „eine der wichtigsten Stimmen der Schweizer Literatur“ apostrophiert und wertgeschätzt. Peter von Matt unterstreicht in einem Band den Wert von Duvanels Prosa, betont aber zugleich, dass der Rezeption der Texte gewisse „Schranken“ gesetzt sind, was auf die „Einzigartigkeit“ der Texte zurückzuführen sei (ebd. 161). Einige Analysen ihrer Werke erschienen zwar in den 1980er und 90er³ Jahren, danach wurde das Werk jedoch unbenutzt überlesen und wurde somit unsichtbar. Wie Wernli nachweist, kommt Duvanel in Literaturgeschichten neueren Datums nicht mehr vor (vgl. Wernli 2023: 140). Auch wenn die Autorin, wie die knappe Zusammenfassung ihrer Rezeption zeigt, zu Lebzeiten eine Art Berühmtheit verzeichnen konnte, bleibt festzuhalten, dass sie nicht Teil des kulturellen Gedächtnisses wurde. Die Gründe, die die Forschung auflistet, möchte ich skizzenhaft darstellen. Wernli spricht bereits im Titel ihrer Studie über Duvanel von „Mehrfachmarginalisierungen“ der Autorin (Wernli 2023: 133).

Als erster Grund wird genannt, dass „Literatur aus der Schweiz [...] im erweiterten deutschsprachigen Raum oft schlicht als eine Randerscheinung betrachtet“ wird (ebd. 139). Genannt werden weiter Rezeptionsgewohnheiten des Publikums, die den Roman bevorzugen, während Kurzprosa zu den weniger oder kaum rezipierten Gattungen gehört. Die bislang „verhinderte Kanonisierung“ Duvanels (ebd. 133) liegt des Weiteren in den Psychiatrieaufenthalten begründet, die dazu geführt haben, dass die Autorin keine „empathische“ Rezeption erfuhr, ihre Texte wurden vielmehr (re-)stigmatisiert und die Autorin wurde als Kranke wahrgenommen (ebd. 139).⁴ Die Kunst Duvanels wird in diesem Rahmen oft unter dem Label ‚Literatur oder Kunst als Therapie‘ subsumiert und Texte und Bilder werden dann als Surrogat verstanden, die die gescheiterte gesellschaftliche Integration kompensieren sollen (vgl. Egyptien 2008: 142 f.).

Als weiterer Grund könnte nach Wernli die Tatsache aufgelistet werden, dass der Kanon der Schweizer Literatur immer noch männlich geprägt ist (Wernli 2023: 134). Auch nach Silvia Henke gibt es in der Schweiz „keinen einzigen Frauennamen“, „der

³ Ende der 90er Jahre gibt es wieder vermehrt Publikationen zu Duvanel, diese hängen jedoch mit ihrem unerwarteten tragischen Tod zusammen, wodurch die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit wieder auf die Künstlerin gelenkt wurde.

Zu bemerken ist hier, dass Duvanel auch ins Ungarische übersetzt wurde. Unter dem Titel „Anyám kalapjára“ erschien 2012 der von Peter von Matt herausgegebene Band „Beim Hute meiner Mutter“. Diese Tatsache zeigt, dass auch im neuen Jahrtausend noch eine internationale Rezeption zu verzeichnen ist.

⁴ Diese Art der Rezeption wird auch im Zusammenhang mit dem bildnerischen Œuvre betont. Wie Jagdfeld zeigt, ist die Kunst von Duvanel, da z. T. in der Psychiatrie entstanden, als „Irrenkunst“ abgetan worden. Hätte man zu diesen Werken einen anderen Zugang gefunden, hätten sie jedoch auch die Chance gehabt, in die Kunstwelt einzugehen. Die Arbeiten könnten neu entdeckt werden, wenn man den Blick auf sie ändern würde. Vgl. Jagdfeld 30.

irgendwo repräsentativ als literarische Bezugsgröße auftaucht“. Hier wird ebenfalls die „Nichtaufnahme“ von Autorinnen in den Kanon konstatiert (Henke 1998: 132). Ein Grund sei nach Henke, dass Duvanel „wie viele weibliche Autoren“ „nicht gesprochen hat“, „es gab sie nicht als öffentliche Stimme außerhalb ihres Schreibens“ (ebd. 137). Elsbeth Pulver bestätigt in diesem Kontext eine „permanente, wenngleich schwer nachweisbare Behinderung“ (10), die den Frauen im künstlerischen bzw. literarischen Leben der Schweiz widerfährt, und dass Frauen „eher Aussenseiter“ im literarischen Betrieb sind (ebd. 12). Die Tatsache, dass Autorinnen in der Schweiz nicht repräsentativ wirken können (ebd. 14), führt Pulver auch auf das „auffallend späte Einsetzen der literarischen Produktion“ zurück. Auch Adelheid Duvanel war bereits 40 Jahre alt, als ihr erstes Buch erschien (ebd. 13). Summiert man diese Aussagen, sieht man Wernlis Behauptung von den Mehrfachmarginalisierungen bestätigt. Es geht hier demnach um spezifische ‚nationale‘, also Schweizer Züge und Charakteristika, die die Verankerung der Texte von Frauen im kulturellen Gedächtnis des Landes verunmöglichen. Auch diese sind jedoch nach der Forschung vom männlich geprägten Kultur- und Literaturbetrieb beeinflusst, nach dem Texte von Frauen, so auch diese von Duvanel, nicht fähig sind, die Gemeinschaft zu repräsentieren. Kanonizität ist relativ und wird im Wettbewerb um Aufmerksamkeit durch Relationalität hergestellt, wobei die Bedeutung für die Nachwelt, also das Nicht-Vergessen-Werden, von diversen Beurteilungsprozessen abhängt. Die einschlägige Forschungsliteratur zeigt, dass die Prozesse von Ruhm, Sichtbarkeit, Präsenz von institutionellen, historischen, politischen und auch nationalen Besonderheiten geprägt sind. Zum Ruhm, also Sichtbarkeit, tragen nach Detlev Schöttker nicht allein das Werk, sondern auch die „Lebensumstände“ (2001: 267) bei. Im Spiel sind demnach nicht allein ästhetische Kriterien, sondern zahlreiche gesellschaftliche Interaktionen und komplexe Kausalitäten und Gesetzmäßigkeiten, auf die mit Wernli bereits hingewiesen wurde.

Außer dem oben dargestellten sogenannten Gender-Gap⁵ können – mit Reckwitz argumentiert – auch andere, allgemeinere Gründe genannt werden. Die Forschung zum Literaturbetrieb spricht hier zum einen von „Rollenmodelle[n]“ (Eke 2016: 268), zum anderen – wie Reckwitz – von Subjektformen und so vom Autorsubjekt. Wenn die Literatur, also der jeweilige Text Teil des Literaturbetriebs wird, spielt die Autorin als Subjekt nolens volens eine zentrale Rolle. Die Aufmerksamkeit des Betriebs richtet sich nämlich nicht allein auf die Produkte, also die Texte, sondern auch auf die Personen, die das Produkt hervorgebracht haben. Beide zusammen erreichen ein symbolisches Kapital. Es müssen Images kreiert werden, Autorennamen werden zu Marken (vgl. Johansen 2012: 277), es ist nötig, der Menge ein Gesicht zu zeigen (vgl. ebd.). Wenn man aber mit Henke bedenkt, dass es Duvanel „nicht als öffentliche Stimme gab“

⁵ Dass dieser keine bloße Spekulation ist, zeigt u. a. Nicole Seifert anhand empirischer Belege. Klar wird aus ihren Ausführungen, dass Bücher von Frauen – da die Rezensenten meistens Männer sind – seltener besprochen werden. Darüber hinaus wird bei Frauen weniger auf das Ästhetische Wert gelegt, viel häufiger spielen hingegen das Äußere oder die Lebensumstände eine zentrale Rolle. Bücher von Autorinnen werden weniger aufgelegt, sie sind weniger gut erforscht und werden an Schulen und im Universitätsbetrieb seltener behandelt etc. (vgl. Seifert 2021).

(Henke 1998: 137), sieht man, dass der Autorin die Aufmerksamkeit des Betriebs aus verschiedenen Gründen verwehrt geblieben ist.

Es ist bekannt, dass sich die Autorin mehrfach bzw. regelmäßig in psychiatrischer Behandlung befand. Nach der Scheidung von ihrem Mann bzw. der Drogensucht und AIDS-Erkrankung der Tochter lebte die Autorin in prekären Umständen. Sie war, nicht zuletzt auch wegen der eigenen Drogensucht, im Drogenmilieu zu Hause, wenn es überhaupt ein Zuhause gab. Sie lebte am Rande der Gesellschaft. So blieb sie weitgehend gesichtslos für die Menge und hatte keine öffentliche Stimme. Es gelang ihr nicht, als Autorsubjekt gesellschaftliche Anerkennung zu finden, was auch für die Rezeption der Texte Folgen hatte.

Nach Reckwitz legt die „Kultur die Bedingungen fest, unter denen ein Individuum als Subjekt anerkannt wird“ (2008: 135). Dies geschieht, „weil seine Subjektwerdung in den gesellschaftlich etablierten Praxisformen stattgefunden hat“. Dies führe bei Autorinnen zu einer besonderen „Positionierung im literarischen Feld“ (ebd.). Duvanel befand sich jedoch im literarischen Feld jenseits dieses Etablierten, da sie sich die Praktiken, durch die man sichtbar wird, nicht zu eigen machen konnte. Den Erfordernissen des Literaturbetriebes konnte Duvanel wegen ihres Habitus, aber auch wegen ihrer Lebensumstände, nicht gerecht werden. Duvanel war sowohl als Autorin als auch als Malerin jenseits dieser gesellschaftlich etablierten Praxen, die sozial geregelt sind und mit den jeweiligen Normen einer Gesellschaft zusammenhängen. Nach Sabine Kyora hängt „die Subjektform ‚Autor‘“ von einer „geglückte[n] Positionierung im literarischen Feld“ ab (Kyora 2014: 58). Dies hat institutionelle und ästhetische Komponenten. Die institutionellen sind kurz skizziert worden, im Zusammenhang mit Einmaligkeit und Originalität wird im Folgenden auf ästhetische Charakteristika eingegangen.

Duvanel's Ästhetik der Entfremdung

Während ich im ersten Teil meiner Analyse im Zusammenhang mit dem Literaturbetrieb z. T. biographisch argumentiert habe, sollen im folgenden Teil biographische Aspekte vollkommen ausgeklammert werden. Die Texte von Duvanel werden nach ästhetischen Kriterien besprochen, die selbstverständlich neben den oben genannten gesellschaftlichen, ökonomischen u. ä. Zusammenhängen bei der Beurteilung von literarischen Texten eine zentrale Rolle spielen.⁶ Die ‚Förderer‘ der Autorin betonen gerade diese Qualitäten, wenn sie dafür plädieren, dass die Autorin im literarischen Kanon oder zumindest in der Öffentlichkeit der Schweiz einen ihr gebührenden Platz bekommen sollte.⁷ Es werden im Folgenden jenseits des Literaturbetriebs auf ästhetische Gegen-

⁶ Kyora betont, dass zur Subjektform Autor der „Zeichengebrauch im Werk also bestimmte ästhetische Entscheidungen“ auch eine bedeutende Rolle spielen (Kyora 2014: 60).

⁷ Duvanel wird in der Literaturkritik als große Schweizer Autorin, als eine bedeutende Stimme der Schweizer Literatur gehandelt. Hier wird oft, sicher auch wegen der Legitimation, auf die Nähe von Duvanel's Prosa zu Robert Walser bzw. zu Kafka verwiesen (vgl. P. v. Matt 2004: 161). Zweifels- ohne ist die Autorin eine Meisterin der kurzen Form, was als eine Gemeinsamkeit mit den berühmten

stände ästhetische Kategorien angewendet, indem Verfahren in den Kurzgeschichten der Autorin nachgewiesen werden, die als ‚surreal‘ bezeichnet werden können.

Richtet man den Blick auf die Texte Duvanel, fällt auf, dass fast alle kaum länger als eine Seite sind. Sehr viele Texte tragen einen Vornamen als Titel und es scheint, dass nur diese Namen den sonst zerstückelten, assoziativen Text zusammenhalten. Thematisch-motivisch geht es in ihnen um Außenseiter, Menschen in prekären Lebensverhältnissen, um Drogensüchtige beispielsweise, aber immer wieder auch um Maler und Zeichner, und irgendwie um Menschen, die ‚fern von hier‘, fern von Allem und auch sich selbst entfremdet zu sein scheinen. Personen sind fern voneinander, „Regen steht wie ein Gitter zwischen den Menschen, die über die Straßen hasten“ (vH 8).⁸ Es sind Menschen ohne Erfolg, ohne Ansehen, es sind welche, auf die der Himmel „in Fetzen“ niederfällt (vH 53).

Die Kurzgeschichten zeigen persönliche Katastrophen, die plötzlich auf diesen ein bis eineinhalb Seiten entwickelt werden. Die Figuren leben in einer Zwischenwelt von Realität und etwas undefinierbarem anderen. Sie sind an- und abwesend, sichtbar und unsichtbar zugleich. Ein weiteres Charakteristikum ist, dass es für die Figuren keine Heimat- oder Identifikationsräume zu geben scheint. Sie sehnen sich wie etwa Ali aus der Geschichte „Ein Mann mit Geheimnissen“ nach einem „sichere[n] Heim“ mit „Geranien“, da sie doch in einem „Wohnwagen“ leben (vH 7). Diese Gegenüberstellung zeigt schon das Provisorische dieser Existenz. Der bereits erwähnte Ali wünscht sich jedoch nicht nur ein sicheres Heim, sondern auch, dass seine Welt sich mit der Welt anderer berührt (vH 7). Die Verbindungs- und Konturlosigkeit der Figuren und ihrer Welt steht im krassen Widerspruch zu den konkreten Namen, die auf Identifizierung pochen. Statt Identifizierung geht es hier jedoch vielmehr um die Entortung der Figuren. Viele Geschichten spielen in öffentlichen Verkehrsmitteln, auf einer Traminsel, auf der Straße und in Kneipen. Die Schauplätze sind eher Nicht-Orte, die so keine Verbindung, keine Kontextualisierung und auch keine Verankerung und Identifizierung ermöglichen (vgl. Augé 1991: 92).⁹ Nach Marc Augés Auffassung sind Nicht-Orte, da sie keine Geschichte haben und so in keine Relationen eingebunden sind, Orte der Einsamkeit, der Entleerung der Individualität (vgl. ebd. 103 f.).¹⁰ An diesen Orten agieren Personen miteinander, deren Präsenz sich nicht zeigt (ebd. 113), und diese Nicht-Orte bringen

Vorreitern gelten kann. Auch biographisch sind zwischen ihr und Walser bestimmte Ähnlichkeiten festzustellen. Nachgewiesen werden kann darüber hinaus in den Texten auch das ‚Kafkaeske‘, wodurch zahlreiche Parallelen mit dem Schreiben des Prager Autors entstehen.

Aus Gender-Perspektive können diese Vergleiche jedoch auch kritisiert werden, da sie darauf verweisen, dass eine Autorin durch den Vergleich mit männlichen Autoren eine Legitimation finden soll. Auf die Problematik dieser Vergleiche geht an der zitierten Stelle – wenn auch aus einer anderen Perspektive – aber auch Peter von Matt ein.

⁸ Duvanel: *Das verschwundene Haus* 1988. Im Folgenden wird dieser Band im laufenden Text unter der Sigle vH zitiert.

⁹ „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“ (Augé 1991: 92)

¹⁰ Orte sind demnach benennbar, geographisch markiert, einzigartig und so unverwechselbar, während Nicht-Orte dadurch gekennzeichnet werden, dass sie diese Eigenschaften nicht besitzen, also u. a. nicht benennbar und dazu noch austauschbar sind.

keine Individuen, sondern höchstens provisorische Identitäten hervor (ebd. 118). Betont wird in den Kurzgeschichten die Einsamkeit und Deplatziertheit der Figuren, sie scheinen nicht richtig in Relationen eingebunden zu sein, sind nur lose und vorübergehend mit der sie umgebenden Welt verzahnt. Sie haben nur ein schweigendes Cello als Freund (vH 82), Eltern-Kind-Beziehungen, Ehen sind zerrüttet, man flieht, und man scheint überhaupt generell die Flucht zu ergreifen, indem man „nach etwas sucht, was es gar nicht gibt“ (vH 66). Es ist trotz der Namen ein eher anonymisiertes Nebeneinander von Figuren, Räumen, Ereignissen, wodurch das Doppel von Präsenz und Absenz erkennbar wird. Alles scheint ein Durchgangsort zu sein, zu dem keine Verbindungen hergestellt werden können. Häuser, Straßen, Städte bieten kein Zuhause, die Figuren gehen vielmehr wie Schlafwandler in ihnen auf und ab. Wie die Figuren nur lose und unverbindlich miteinander verbunden sind, so sind auch die assoziativen Textelemente, Erzählsplitter beinahe beziehungslos. Ihr willkürliches Nebeneinander ist, was die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Figuren und Erzähleinheiten scheinen dekontextualisiert und deplatziert zu sein. In den Geschichten gibt es kaum Handlung, sie sind vielmehr wie Standbilder, die eine Art Statik versinnbildlichen. Ohne Handlung gleichen die kleinen Texte Bildern, die aus Wahrnehmungs- und Bewusstseinssplintern zusammenmontiert sind. In Ermangelung von Handlung und Fortschritt können sie auch keinen Ausweg aus der bedrückenden gegenwärtigen Situation ihrer Protagonisten in Aussicht stellen. Das Finale erscheint im Bild als Auswegs- und Aussichtslosigkeit. Einerseits ist es ein Einkreisen, indem „das Ende immer zugleich wieder der Anfang ist“. Es gibt „keine Geraden, es [gibt] nur Kreise“ (G 62)¹¹ ohne jeden Fluchtpunkt. Andererseits steht man abgeschlossenen Türen, Wänden oder Fenstern mit „Panzerglas“ gegenüber (G 48), und kein Entkommen ist in Sicht.

Die Tatsache, dass die Figuren fehl am Platze sind, wird auch in ihrer Wahrnehmung der sie umgebenden Welt greifbar. Ein zentrales Thema der Texte ist das Sehen, und sie inszenieren damit einen fremden Blick. Die Sicht der Figuren ist aus verschiedenen Gründen beeinträchtigt. „Ernestos Brille war stets schmutzig; er sah die Welt verschwommen, was ihm nur recht war.“ (G 11) Es geht um „Glasaugen“ und „Sonnenbrillen“ (G 24) oder darum, dass man nur ein einziges leuchtendes Auge (G 91) hat, oder die Augen fließen gar aus einem heraus (G 44), wodurch Klarsicht und eine adäquate Wahrnehmung der Wirklichkeit verhindert werden. Es entsteht verfremdete Sicht auf die gewöhnlichen, herkömmlichen Ordnungen der Welt. Dunkelheit beherrscht alles, die Wahrnehmung ist gestört, die Menschen scheinen blind zu sein, wie Brillenträger an Regentagen blind sind (vH 73). Es entsteht dadurch etwas Ungewohntes, und dieses Neue kann als kreative Umformung gelesen werden, in der sich Bilder der Außen- und Innenwelt vermischen, Wahrnehmung und Kopfgeburt nicht voneinander getrennt werden können. Diese Weltsicht ist geprägt von Personifizierungen, ungewohnten Verbindungen, die durch Dekontextualisierungen und Neukontextualisierungen entstehen. „Halb Pfirsich und halb April!“ (HM 84)¹² scheint die Welt zu sein,

¹¹ Duvanel, Adelheid (1991): Gnadefrist. Erzählungen. Im Folgenden im laufenden Text zitiert mit der Sigle G und Seitenzahl in Klammern.

¹² Duvanel, Adelheid (2004): Beim Hute meiner Mutter. Erzählungen. Im Folgenden im laufenden Text zitiert mit der Sigle HM und Seitenzahl in Klammern.

„Bäume standen wie lodernde Fackeln“ (G 59) in der Landschaft, Gegenstände verwandeln sich, es gibt metamorphische Mensch-Tier-Übergänge, durch die die Wahrnehmungs- und Ordnungsschemata in Bewegung geraten. Die „Äste der Bäume bewegen sich wie Schlangen“ (HM 84), Schwalben sind wie schwarze Schmetterlinge (HM 86), aus der Sonne fließt Gold und verteilt sich auf dem Himmel (G 92), „[d]ie Sonne ist eine brennende Rose, die sich im Salzsee auslöscht“ (G 44) oder sie „huscht plötzlich wie ein Geist über die Mäuerchen“ (G 43). Möwen haben „große Bäuche wie weiße Kissen“ (G 43). Dadurch, dass fremde Welten nebeneinander gerückt werden, entstehen ungewohnte, alogische Verknüpfungen, die semantisch manchmal gar nicht aufzulösen sind, sondern vielmehr wie Fremdkörper im Satz stehen, den Figuren ähnlich, die in ihrem Kontext eine vergleichbare Position einnehmen. Wie die zitierten Beispiele zeigen, können solche Verschiebungen als Verfremdungsverfahren verstanden und als die zentrale poetische Praxis Duvanel's dargelegt werden.¹³ Verfremdung als „Seltsammachen der Dinge“ (vgl. Lachmann 1984: 336) entsteht durch ein Ensemble von Gestaltungstechniken, zu denen Montageverfahren genauso gehören wie der erstaunte Blick. Erkannt werden können bei Duvanel surrealistische Bildverfahren, in denen einerseits zusammengehörende Dinge getrennt und andererseits im gleichen Zug voneinander entfernte Dinge einander nahegerückt werden. Es entsteht in den Texten eine instabile Ordnung, die in jedem Moment zu kippen droht. Die Geschichte „Gnadenfrist“ bringt diese Zusammenhänge explizit zum Ausdruck. „Norma ist schön wie eine Vase, die von einer weißen Hand getragen wird und die sich wünscht, fallengelassen zu werden“ (G 67). Dieser Satz verweist nicht nur auf die Brüchigkeit der Welt und der Existenzen, die darin walten, sondern erinnert, wie die oben zitierten weiteren Beispiele, mit dem Vergleich an den berühmten Satz, den André Breton als eine Art Gründungsurkunde des Surrealismus verstand, wonach ein Jüngling so schön sei wie die „unvermutete Begegnung einer Nähmaschine mit einem Regenschirm auf einem Seziertisch“ (hier zit. nach Bischof 1997: 208).¹⁴ Diese Zusammenrückung ist in den Kurzgeschichten Duvanel's sowohl auf der Ebene der Sätze als auch auf der der Bilder durch Zufall und Plötzlichkeit geprägt. Die so entstehende Simultaneität und der inhärente Gegensatz sind zentrale Elemente von surrealistischen Bildverfahren. Diese „unvermutete Begegnung“ ist meistens so konzipiert, dass die zusammengerückten Elemente unterschiedlich gepolt sind, wodurch sie eine größere Irritation auslösen. Die Grundlage der Verfremdung ist die „philosophische Forderung die Wirklichkeit richtig zu sehen, anders, als es die Gewohnheit eingibt“ (vgl. Helmers 1984: 2), und man bringt durch ein solches Verfahren die festgefahrenen Dinge und Erfahrungsschemata in Bewegung.

Solche aus den eigentlichen Kontexten gerissenen zufälligen Begegnungen dominieren Duvanel's Prosa. Voneinander entfernte Bildwelten treffen aufeinander und wer-

¹³ Das Thema der Neu-Verortung soll im Sinne von Verschiebung, Verfremdung verstanden und als poetisches Verfahren bei Duvanel herausgearbeitet werden. In Anlehnung an die Theorie von Šklovskij, der in diesem Zusammenhang von Dekontextualisierung spricht, lenkt die Studie den Fokus darauf, wie die kognitiven Prozesse, die auch in der Theorie der Verfremdung bedacht werden, durch Duvanel's Literatur exemplarisch dargestellt werden können. Vgl. Lachmann 1984.

¹⁴ Es geht hier nicht darum, dass mit dem Wort ‚surreal‘ umgangssprachlich seltsame, eigenartige Zusammenhänge bezeichnet werden. Es geht um spezifische ästhetische Verfahren, die im Einzelnen dargelegt werden.

den ineinander gespiegelt. Die „weißen Wolken gleichen aufgeplusterten Hühnern“ (G 8), „das zischende Meer [ist] wie ein Gewirr blauer, grüner und violetter Schlangen“ (G 8), „Felsen treten wie steife Jungfrauen aus dem Wald heraus; die Burg scheint über den Bäumen zu schweben“ (vH 79); „Der Himmel ist das Hirn der Stadt; er hat schwarze Gedanken“ (vH 81) – um nur einige Beispiele zu nennen. Durch diese surrealen Bildwelten und die Personifizierung der Gegenstände entsteht eine fremde, unheimliche Welt, in der niemand heimisch werden kann.

Der Traum mit seiner die Wirklichkeit entstellenden Wahrnehmung und der Verückung aller Zusammenhänge kann als das zweite zentrale Gestaltungsprinzip bei Duvanel nachgewiesen werden. „Zusammenhänge waren nicht festzustellen“ (G 79), verschiedene Dinge befinden sich nicht am gewohnten Platz, es entsteht eine Unordnung (G 62) – reflektieren die Texte selbst.

Eng verbunden mit den oben gezeigten surrealistischen Bildwelten sind auch Artikulationsweisen des Traumes. Der Traum erscheint als zentrales Thema, oft wird jedoch das Erzählte nicht als Traum markiert, vielmehr befindet man sich in einer Welt, die sich später als Traum entpuppt. Es gibt in den Texten zahlreiche Traumberichte, noch häufiger ist jedoch keine eindeutige, feste Grenze zwischen den verschiedenen Bewusstseinszuständen zu erkennen. Anamorphotische Mensch-Tier-Übergänge, metonymische Verschiebungen und ähnliche Techniken werden deutlich, die Träume oder traumähnliche Bewusstseinszustände repräsentieren.¹⁵ Die Kurzgeschichten sind auch von Plötzlichkeit geprägt, in ihnen herrscht eine traumähnliche Erzählweise, eine Art Traummimesis¹⁶, die nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell und sprachlich Modi des Traumes heraufbeschwört. Die Erzählung oszilliert zwischen Traum und Wirklichkeit, sodass keine Grenzen festzumachen sind. Darüber hinaus erscheint eine spezifische Logik, die den Anschein authentischer Traumhaftigkeit erweckt. Es dominieren eigensinnige Verbindungen und Verzerrungen. Alles erscheint auseinandergerissen und es gibt keine Möglichkeit zur Heilung. Allein in den Träumen gibt es Antworten auf die Probleme der Menschen (G 14).

Der Traum als entstellte Form des Vernünftigen ist davon gebrandmarkt, dass er jedes Gefüge verschluckt. Der gewohnte Zusammenhang und die Sinnhaftigkeit der Welt werden zerrissen und verzerrt. Wenn man bedenkt, dass das Wahrgenommene in raumzeitliche Erfahrungshorizonte eingebettet ist, dass wir alles in Zusammenhängen wahrnehmen, ist evident, dass Risse und Zerrungen zum Vorschein kommen, wenn dieses raumzeitliche Gefüge passé ist (vgl. Waldenfels 1998: 220). Es geht in Bezug auf Ordnung also immer um feste Nachbarschaften. Diese Ordnungen können nach Waldenfels durch „Vieldeutigmachen, Sinnvervielfältigung“ und zum Beispiel durch den Traum ins Außer-Ordentliche verschoben werden, indem Verwandtschaften gestiftet werden, die „in Form von produktiven Assoziationen über semantische Regelungen

¹⁵ Hier wird der Traum absolut gesetzt, die Darstellung hat keinen Rahmen, ist nicht als Traum markiert. Vgl. dazu Steinhoff (2008: 39).

¹⁶ Vgl. dazu ebd. Steinhoff grenzt in diesem Buch das traumanaloge Erzählen als Traummimesis vom Traumbericht und ähnlichen Erzählweisen ab, die doch alle mit dem Traum zusammenhängen. Beim Traumbericht wird nach Steinhoffs Kategorisierung explizit gemacht, dass es um den Traum geht, bei Traummimesis fehlt jedoch dieser Rahmen und man ist in medias res im Traum.

hinausgehen“ (Waldenfels 1999: 183). Ähnlich funktionieren aber auch Bedeutungsverknüpfungen oder die Heterogenität der Ausdrucksmittel wie Collagen und Simultaneität (vgl. ebd.). Diese Techniken charakterisieren die Kurzgeschichten von Duvanel.

Verfremdung erscheint in der Literatur als „philosophische Forderung die Wirklichkeit richtig zu sehen, anders, als es die Gewohnheit eingibt“ (Helmers 1984: 2). In diesem Sinne kann auch bei der Schweizer Autorin der ‚fremde Blick‘ nachgewiesen werden als eine Technik, die bemüht ist, die festgefahrenen Dinge und Erfahrungsschemata in Bewegung und herkömmliche Schemata von Wahrnehmungen und Ordnungen außer Kraft zu setzen. Diese Verflüssigung, die Auflösung und Verschiebung von Grenzen kann als wichtiges poetologisches bzw. künstlerisches Credo der Autorin und Malerin verstanden werden. Diese Entkoppelung und Loslösung bringen die Möglichkeit des Neuen, einer Wahrnehmung mit sich, die sich jenseits von Schemata bewegen kann.

Kanonpluralismus und Kontinuität: Zusammenfassung

Dieses Verfahren beschwört den Einbruch des Außer-Ordentlichen, also des Fremden. Erwartungen eines vertrauten Verlaufs werden in den Texten enttäuscht, um eindeutige, dauerhafte Besitzverhältnisse zu vermeiden. Die Wirklichkeit ist das, „*wovon wir ausgehen*“, es ist ein Wirklichkeitsglaube, der mit Vertrautheit und Verlässlichkeit verbunden ist (Waldenfels 1998: 219). Die Normalität ist beruhigend, sie täuscht vor, im Besitz der Welt und der Dinge zu sein. Der Eindruck, der dadurch erweckt wird, ist das Heimisch-Sein in der Welt. Gerade dieses Heimisch-Werden ist in der Kurzprosa Duvanel verhindert. Die spezielle, alogische, bildhafte Welt des Traumes und ähnlicher Bewusstseinszustände wird als die Normalität dieser Figuren hingestellt, und es scheint keine Welt, keine Existenz außerhalb dieser zu geben. Duvanel Texte können mit verschiedenen ästhetischen Techniken der Verfremdung beschrieben werden, die dadurch eine Welt an den Grenzen der herkömmlichen Ordnung inszenieren. Es ist kein Wunder, dass ihre Kenner das Œuvre der Autorin wegen der ästhetischen Qualitäten der Texte in die Aufmerksamkeit der literarischen Öffentlichkeit rücken wollten und auch später dafür plädiert haben bzw. plädieren, das Gesamtwerk im kollektiven Gedächtnis zu bewahren. Fest steht jedoch, dass die Auffassung, wonach literarische Texte allein wegen ihrer ästhetischen Qualitäten kanonischen Status bekommen würden, bereits mehrfach widerlegt wurde (Rippl/Winko 2013: 1). Vielmehr muss von einer Komplexität von Kanonisierungsprozessen gesprochen werden. Klar ist dabei auch, dass bei der Wertung der Blick nicht allein auf die Texte, sondern auch auf das Umfeld gerichtet wird.

Adelheid Duvanel wurde lange Zeit als „Schweizer Geheimtipp“ gehandelt (B. v. Matt 1997: 27). In unserer Gegenwart gibt es vielleicht eine Renaissance für die Autorin. Duvanel Prosa war zwanzig Jahre fast verschwunden aus dem Literaturbetrieb. Wie Seifert zeigt, beginnt dieses Verschwinden gleich mit der Rezeption. „Autorinnen werden deutlich weniger besprochen“ und selbst bei den vorhandenen Besprechungen spielen dann außerliterarische Aussagen oft eine wichtige Rolle (Seifert 2021: 23). Diese ungleiche Beurteilung führe dazu, dass Autorinnen z. B. in der Literaturgeschichte

weniger repräsentiert werden bzw. dass ihre Werke weniger aufgelegt werden, wodurch sie dann dem Vergessen anheimfallen. Es kann selbstverständlich nicht alles auf diesen Gender-Aspekt zurückgeführt werden und in der Untersuchung wurden auch mehrere Gründe genannt, weshalb die Schweizer Autorin unsichtbar wurde und beinahe in Vergessenheit geriet.

Nach Aleida Assmann ist das Vergessen der Normalfall in Kultur und Gesellschaft. Man muss aktiv etwas dafür tun, dass jemand in Erinnerung bleibt. In diesem Sinne gibt es zur Zeit Hoffnung darauf, dass diese weitgehend vergessene Autorin im literarischen Leben neu etabliert werden kann. Diese mögliche Neuentdeckung Duvanel hängt mit der Neuauflage ihrer Texte zusammen. Unter dem Titel „Fern von hier“ sind 2021 sämtliche Erzählungen Duvanel vom Zürcher Limmat Verlag neu aufgelegt worden. Das ist der erste Band, in dem alle Erzählungen auf 700 Seiten versammelt sind. Diese Sammlung ist in den führenden überregionalen deutschsprachigen Medien rezensiert bzw. besprochen worden, war jedoch hauptsächlich in den Schweizer Medien präsent. Angeregt durch die Neuauflage der Werke fand 2022 im Stuttgarter Literaturhaus eine Tagung zu Duvanel statt, und auch mein Aufsatz darf als ein Plädoyer für die Neuentdeckung dieser Autorin gelten. So können womöglich die Texte aus der Unsichtbarkeit heraustreten und ihre Welt für ein breites Publikum sichtbar machen. Ob allerdings komplexe Selektions- und Deutungsprozesse der Kanonisierung diese Texte im Bewusstsein der Öffentlichkeit bzw. in einem inhomogenen literarischen Feld bewahren, bleibt abzuwarten.

Literatur

- Assmann, David-Christopher (2012): „Nicht fiction, sondern action“. F.C. Delius' Der Königsmacher oder: Beschädigt der Literaturbetrieb die Gegenwartsliteratur? In: Bierwirth, Maik/Johansen, Anja (Hg.): *Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*. München: Fink, S. 241–262.
- Assmann, Jan (1988): *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation*. München: Fink, S. 9–19.
- Augé, Marc (1991): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Bischof, Rita (1997): Weder dynamisch noch statisch. Überlegungen zum surrealistischen Bildbegriff. In: Hoß, Dietrich (Hg.): *Vernunft und Subversion. Die Erbschaft von Surrealismus und Kritischer Theorie*. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 200–216.
- Duvanel, Adelheid (1988): *Das verschwundene Haus. Erzählungen*. Darmstadt: Luchterhand.
- Duvanel, Adelheid (1991): *Gnadenfrist. Erzählungen*. Frankfurt a. M.: Luchterhand.
- Duvanel, Adelheid (2004): *Beim Hute meiner Mutter. Erzählungen*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Peter von Matt. München/Wien: Nagel & Kimche.
- Egyptien, Jürgen (2008): Adelheid Duvanel. In: Kühlmann, Wilhelm (Hg.): *Killy Literaturlexikon*, Berlin: de Gruyter, S. 142–143.

- Helmers, Hermann (1984): *Verfremdung als poetische Kategorie*. In: Ders. (Hg.): *Verfremdung und Literatur*. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Henke, Silvia (1998): *Schreibend, aus der Einsamkeit, in die Verwilderung, ins Schwarze*. Zur Poetik von Annemarie Schwarzenbach, Adelheid Duvanel und Kristin T. Schnider. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Literatur in der Schweiz*. München: Text + Kritik, S. 132–143.
- Jagdfeld, Monika (2009): *Adelheid Duvanel – Chronistin der Unangepassten*. In: Dies. *Wände dünn wie Haut. Zeichnungen und Gemälde der Schweizer Schriftstellerin Adelheid Duvanel*. Katalog der gleichnamigen Ausstellung. Sankt Gallen.
- Kyora, Sabine (2014): „Zuerst bin ich immer der Leser.“ Überlegungen zur Subjektform ‚Autor‘ im gegenwärtigen Literaturbetrieb. In: Dies. (Hg.): *Subjektform Autor*, Bielefeld: transcript, S. 55–68.
- Lachmann, Renate (1984): Die ‚Verfremdung‘ als ‚Neues Sehen‘ bei V. Šklovskij, In: Helmert, H. (Hg.): *Verfremdung und Literatur*. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Matt, Beatrice von (1997): *Frauen schreiben die Schweiz*. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart. München: Huber.
- Matt, Peter von (2004): Nachwort. In: Duvanel, Adelheid (2004): *Beim Hute meiner Mutter*. Erzählungen. München/Wien: Nagel & Kimche.
- Morf, Isabel (1997): *Frauen im kulturellen Leben der Schweiz*. Zürich: Pro Helvetia.
- Pulver, Elsbeth (1989): Einleitung. In: *Zwischenzeilen*. Schriftstellerinnen der deutschen Schweiz. Zürich: Zytglogge Verlag, S. 9–33.
- Rippl, Gabriele/Winko, Sabine (2013): Einleitung. *Handbuch Kanon und Wertung*. Stuttgart: Metzler, S. 1–5.
- Schöttker, Detlev (2001): Kampf um Ruhm. Zur Unsterblichkeit des Autorsubjekts. In: *Sinn und Form* 53, S. 267–273.
- Seifert, Nicole (2021): *Frauen Literatur*. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Steinhoff, Christine (2008): *Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Theisohn, Philipp/Weder, Christine (2013): *Literatur als / statt Betrieb – Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Literaturbetrieb*. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft. München: Fink, S. 7–16.
- Waldenfels, Bernhard (1998): *Grenzen der Normalisierung*. Studien zur Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (1999). *Sinnesschwellen*. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Wernli, Martina: *Und wer liest Adelheid Duvanel? Zu Mehrfachmarginalisierungen und Kanonisierungsfragen am Beispiel einer wiederzuentdeckenden Autorin*. In: Dies. (Hg.): *literatur für leser:innen* 20/2, S. 133–146.
- Winko, Simone (2002): *Literatur-Kanon als ‚invisible hand‘-Phänomen*. In: Arnold, Heinz Ludwig/Korte, Hermann (Hg.): *Literarische Kanonbildung*. München: Text + Kritik, S. 9–24.

Ein Posthumanist avant la lettre. Über die fantastischen Schriften von Heinz Riedler

Endre Hárs (Szeged)

Mit der ‚Revolte‘ der New Wave hatte die Science-Fiction der 1980er Jahre bereits einen Richtungswechsel hinter sich, mit dem nicht nur eine literarische Verinnerlichung ‚wissenschaftlich-fantastischer‘ Themen vollzogen wurde, sondern auch eine Evaluierung der SF als hochkulturell anschlussfähiges Genre (vgl. Weber 2005: 54). Dieser Standard sollte in der Folge nicht wieder aufgegeben werden – auch wenn der rezeptionshistorische Horizont der SF nach wie vor populärkulturell blieb. Mit dem Cyberpunk erschien Mitte der 1980er Jahre eine neue Richtung, die auf das dezidiert technizistische Interesse der ‚goldenen Ära‘ der SF zwischen den 1930er und 1950er Jahren zurückgriff, es jedoch mit einem sozialkritischen Impetus verband: Cyberpunk-Texte verfolgten die Schicksale von Individuen in einer zeitlich und räumlich nahe zur Gegenwart liegenden Zukunft, in der die menschliche Existenz gänzlich durch Technik und Medien erfasst, erweitert,¹ aber auch grundsätzlich bedroht wird (vgl. Gözen 2012: 102). Im Gegensatz zu den siegreichen und kämpferischen Eroberern des Weltraums treten im Cyberpunk Außenseiter und Abtrünnige (vgl. ebd. 118) gegen eine dystopisch gewordene soziale Ordnung auf und vermitteln die Probleme der futuristischen Erweiterung des Menschlichen mit kybernetischen und biotechnologischen Möglichkeiten.² Der Ansatz war auch durch eine antihumanistische Attitüde gekennzeichnet.³ Im Rückblick auf die Bewegung kommentierte einer der Wortführer, Bruce Sterling, die Grundhaltung des Cyberpunks wie folgt:

Our place in the universe is basically accidental. We are weak and mortal, but it's not the holy will of the gods; it's just the way things happen to be at the moment. And this is radically unsatisfactory; not because we direly miss the shelter of the Deity, but because, looked at objectively, the vale of human suffering is basically a dump. The human

¹ „For the cyberpunks, by stark contrast, technology is visceral.“ (Sterling 1986: xiii)

² „[C]yberpunk strikes a revolutionary, anti-establishment, anti-capitalist pose similar to its nominal relation ‚punk‘. [...] [C]yberpunk essentially orchestrates the evanescence of the human body initiated by ‚multinational capitalism‘'s desire for something better than the fallible human being.“ Es handelt sich um eine „stylization of revolt“ (Schmeink 2016: 22).

³ Sterling spricht von „anti-humanist conviction in cyberpunk“ (Sterling 1998: o. S.).

condition can be changed, and it will be changed, and is changing; the only real questions are how, and to what end. (Sterling 1998: o. S.)

Die Anthropologie des Cyberpunks ist, wie der letzte Satz der Stelle andeutet, nicht restlos negativ; sie verbindet das Wissen um die Einmaligkeit der menschlichen Disposition jedenfalls mit der Idee von deren radikaler Veränderbarkeit (vgl. Gözen 2012: 119). Die genannten Momente: die in Auseinandersetzung mit dem technisch-medial dominierten Zukunftshorizont durchgeführte Sozialkritik, die Hinterfragung des klassischen kompensatorischen (sei es theologischen, sei es humanistischen) Denkrahmens und die Dekonstruktion jeder Art Identität und Subjektivität⁴ boten literarische Möglichkeiten, die dem Cyberpunk auch seither bescheinigt werden.⁵ Nicht zuletzt sind damit bereits in den 80er Jahren Weichen gestellt worden, die bis heute bestimmend sind: Dem Cyberpunk folgte – aufgrund der Akzentverlagerung auf die Lebenswissenschaften – der Biopunk. „Aus der Tradition des Genres der Science-Fiction und insbesondere des Cyberpunks“, schreibt Lars Schmeink, „ist der Biopunk in eine Welt hineingeboren worden, die selbst zur Science-Fiction geworden ist.“⁶ Als besonders fortsetzungsfähig erwies sich der Antihumanismus des Cyberpunks darüber hinaus im posthumanistischen Diskurs. Das Verschwinden des Menschen in seiner Selbstwahrnehmung – „die Frage, wer überhaupt ‚wissen‘ wird, dass er verschwunden ist“ (Pethes 2016: 365) –, der im Posthumanismus angelegte „Postfuturismus“⁷ (ebd. 366) sind philosophische Erweiterungen des bereits in den 1980er Jahren thematisierten radikalen Zweifels. Und in diesem „dezidiert vom Menschen abgewandten Narrativ“ (ebd. 369) lagen schon damals und liegen auch gegenwärtig spannende literarische Möglichkeiten.

Die „cyberpunkesken“ Themen und Stile sind, wie Jiré Emine Gözen gezeigt hat, nach dem Höhepunkt der Bewegung sowohl innerhalb als auch außerhalb der Science-Fiction wirksam geblieben⁸ (Gözen 2012: 303). Freilich sei dies mit „Verwässerung“ (ebd. 305) bzw. Beschränkung auf inhaltliche Aspekte einhergegangen, bei Hintanstel-

⁴ „Where postmodernism has figurative representations of disintegration, cyberpunk texts typically project fictional worlds which include (fictional) objects and (fictional) phenomena embodying and illustrating the problematics of selfhood: human-machine symbiosis, artificial intelligences, biologically-engineered alter egos, and so on.“ (McHale 1992: 255)

⁵ Gözen führt mehrere Punkte zum „literarästhetischen Anspruch“ (Gözen 2012: 107) von Cyberpunk-Autoren vor, so etwa die Komplexität der Handlungsgestaltung, den Wechsel der Erzählmodi und der Perspektive, und generell die Nutzung von Sprachbildern und Symbolsprache (Gözen 2012: 104–111).

⁶ „It is from within the genre tradition of science fiction and especially cyberpunk that biopunk was born into a world that has become science-fictional itself.“ (Schmeink 2016: 28)

⁷ Der Postfuturismus bricht mit den großen Erzählungen, sowohl mit den utopischen als auch mit den dystopischen: „Daraus folgt [...], dass die posthumane Zukunft immer da beginnt, wo Narrative der Trennung von Natur und Technik oder Körper und Geist enden, der idealistische Subjektbegriff mitsamt seinen zugleich liberal-autonomen wie hegemonial-imperialen Implikationen unterlaufen wird und virtuelle Körper, kybernetische Intelligenz und künstliches Leben nicht mehr als Gegensatz zur ‚Natur des Menschen‘ betrachtet werden.“ (Pethes 2016: 366)

⁸ „Die durch die von den Cyberpunk-Literaten eingeleitete Modernisierung im Bereich der Darstellung von Technologie hat folglich dazu geführt, dass es schwieriger geworden ist, anspruchsvolle Science Fiction zu schreiben, ohne sich mit deren Kritik am überspitzten Humanismus der konventionellen Science Fiction auseinanderzusetzen.“ (Ebd., S. 304)

lung der postmodernen „Literarästhetik“ (ebd. 306) der Cyberpunk-Autoren und ihrer literarischen Experimente. Im Folgenden soll ein Autor aus dem deutschsprachigen Raum vorgestellt werden, dessen Schriften eine deutliche Nähe zum Cyberpunk bzw. Biopunk aufweisen, einen starken posthumanistischen Ansatz entwickeln und nicht zuletzt durch einen literarischen Anspruch gekennzeichnet sind, auf den Gözens Kritik der Nachfolge sicher nicht zutrifft.

Heinz Riedler (geb. 1941) lebt als Schriftsteller, Grafiker und Kunstfotograf in Wien. Im Sommer 1976 verfolgte und dokumentierte er die legendäre dreimonatige Besetzung der „Arena“, eines alternativen Veranstaltungsortes im sogenannten Auslands-schlachthof in St. Marx.⁹ Von diesem Material befinden sich seit 2012 ca. 300 Bilder im Museum der Stadt Wien und sind als Illustration einiger Beiträge über das Ereignis auch digital abrufbar.¹⁰ Riedler war als Grafiker unter anderem Illustrator seiner eigenen Bücher. Nach drei Erzählbänden mit zeitgenössischen Stoffen (Riedler 1969a; Riedler 1983; Riedler 1985) hat er, schwerpunktmäßig in den 1990er Jahren, eine ganze Reihe von fantastischen Geschichten, vorwiegend Science-Fiction veröffentlicht. (Riedler 1969b; Riedler 1971; Riedler 1986; Riedler 1987; Riedler 1988; Riedler 1990; Riedler 1991; Riedler 1995; Riedler 1999) Die erste Novelle dieser Art erschien bereits 1969 in der von Peter Handke herausgegebenen Sammlung „Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten“. Vier Erzählungen größeren Umfangs sind zwischen 1987 und 1995 unter der Redaktion von Franz Rottensteiner in der Phantastischen Bibliothek des Suhrkamp-Verlags erschienen. Kein Abschluss, jedoch Höhepunkt dieser Tätigkeit war 1995 die Veröffentlichung des Romans „Brot und Spiel“ als Band 327 der Phantastischen Bibliothek. Nach insgesamt ca. 15 Beiträgen hat Riedler nichts weiter veröffentlicht. Weitere im Manuskript gebliebene Prosatexte liegen vor und verdienen die Drucklegung. In Barbara Schobers Dissertation „Gefährliche Bücher: Sokrates trifft Harry Potter. Eine Untersuchung der Rolle des Buches in Utopie, Sciencefiction und Fantastik“ von 2004, der einzigen wissenschaftlichen Publikation, die Riedlers Roman miteinbezieht, ist unter anderem ein Interview mit dem Autor zu lesen, in dem er sich auch über das „schwindend[e] Interesse an kritischen SF-Romanen“ bzw. „das steigende Interesse an Übernatürlichem oder Magie“ (Schober 2004: 358) äußert.¹¹ Tatsächlich fällt Riedlers Ausstieg mit dem Einstellen der Phantastischen Bibliothek um 2000 zusammen, dem Ende jener Buchreihe, die im deutschsprachigen Literaturbetrieb einen Höhepunkt der Annäherung an die Hochliteratur darstellte. Ähnlich wie Riedler beurteilte in einem Interview 1996 auch Franz Rottensteiner die Aussichten der „qualitativ hochwertige[n] Science-Fiction“ (Braeg 2022: 39). Heute weiß man, dass die Rückschläge kein Ende des Genres und der SF-Kultur, nur ein vorübergehendes Atemholen für die Auseinandersetzung der SF als „Kunst- und Denkmaschine“ (Dath 2019) mit der technischen und der literarischen Entwicklung waren.

⁹ [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Arena_\(Verein\)](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Arena_(Verein)) (letzter Zugriff: 21.10.2023)

¹⁰ Information von Heinz Riedler. Vgl. <https://www.wienmuseumneu.at/vorgestellt/sandor-bekesi> (letzter Zugriff: 21.10.2023); https://www.wienerzeitung.at/multimedia/fotostrecken/833310_Die-Besetzung-der-Arena-1976.html (letzter Zugriff: 21.10.2023)

¹¹ Ich danke Heinz Riedler für den Hinweis auf diese Quelle.

Riedlers Texte gehören, liest man sie heute neu, ohne Zweifel zur erwähnten hochwertigen SF. Ein markanter modernistischer Erzählduktus bekundet sich bereits in den nicht-fantastischen Prosatexten des Autors und verleiht umgekehrt den fantastischen eine besondere Tiefe. Beide Teile des relativ schmal zu nennenden Korpus verdienen Aufmerksamkeit. Die fantastischen Schriften haben insofern den Vorzug, als durch sie die deutschsprachige SF maßgebend bereichert wurde.

Dies soll im Folgenden am Beispiel zweier Erzählungen und des genannten Romans gezeigt werden. Die Erzählung „Paradiesbehälter 2455“ erschien 1987 in der Sammlung „Seltsame Labyrinth“, die Erzählung „Vor dem Versöhnungsbrunnen“ im Band „Phantastisches Österreich“, beides Bände der Phantastischen Bibliothek von Suhrkamp, unter der Herausgeberschaft Franz Rottensteiners. Die beiden Erzählungen folgen modellhaft Riedlers wohl zentralstem fiktiven Sujet bzw. narrativen Szenario. In einer nicht näher bestimmten, erst im Verlauf der Erzählung Gestalt gewinnenden post-apokalyptischen Situation erwacht ein Ich-Erzähler zum Bewusstsein und ein Erinnerungsprozess beginnt, in dem sich die Suche nach seinem Selbst, die Rekapitulation von Geschehnissen im monomanisch-monologischen Sprechen niederschlagen. Die Selbsterkundung des Erzählers und die stark elliptische Heranführung an den Handlungszusammenhang ergänzen sich im Grenzbereich von personaler und Ich-Erzählsituation (vgl. Stanzel 1991: 285 ff.) – in der Koppelung von homodiegetischer Erzählinstanz und externer Fokalisierung (vgl. Martínez/Scheffel 2009: 94) –, und sind durchsetzt mit zunächst unverstanden bleibenden Vorgriffen, mit die inneren Bewusstseinsprozesse verdeutlichenden Wiederholungen bzw. mit erzählerisch herangeführten Wandlungen der vormals festgelegten Handlungssegmente. Letztere halten bis zuletzt die Spannung aufrecht, nicht ohne am Schluss mit einer pointierten Wendung den gesamten Handlungsrahmen auf den Kopf zu stellen. In „Paradiesbehälter 2455“ besinnt sich ein durch Lebensverlängerungstechnologien zum „ewigen Leben“ (Riedler 1987: 213) Verurteilter seines Schicksals, während ihm von Zeit zu Zeit – in Abständen von Jahrhunderten – „Sündenväter“ (ebd. 201) Botschaften und Erklärungen seines Vergehens übermitteln. In der *longue durée* wiederholter Gespräche erweist sich das Schicksal der Menschheit nach der „Großen Besinnung“ (ebd. 200) – eingeleitet durch das „Große] Silvesterfeuerwerk“, einen nuklearen Unfall mit „Milliarden Toten“ (ebd. 203) – als eine Geschichte des dystopischen Zerfalls der ehemaligen Staatsgebilde in „religiöse Kongregationen“ (ebd. 206). Im Vorfeld der Gespräche zwischen Ich-Erzähler und Sündenvätern ist immer wieder von „Demski & Katzwerth“, von zwei Astronauten die Rede, um die sich ein regelrechter Kult, eine Art Ersatzreligion herausbildete. Die Unsterblichen, so auch der Erzähler, wurden eigentlich dazu auserkoren, auf die Rückkehr der beiden Erlöserfiguren aus fremden Galaxien zu warten. „Das ist der Fluch, mein Sohn“, sagt einer der Sündenväter, „den uns Demski & Katzwerth hinterlassen haben, ehe sie sich auf ihre Reise begaben, die Erbschuld, mit der wir alle leben müssen, und die wir – äh – zu unserem Stolz, darf ich sagen, bewältigt haben, indem wir sie einfach auf die Delinquenten überwälzten.“ (Ebd. 202) Das Versprechen der doppelten Erlösung – die Wiederkehr der „beiden Halbgötter“ (ebd. 210) und die Befreiung aus dem Paradiesbehälter – erweist sich freilich als Illusion und – für den erzählenden „Delinquenten“ – als existenzielle Falle. Jeder weiß, dass Demski & Katzwerth nie zurückkehren

werden, und dass sie nur als Vorwand dienen, jene Epoche der Wissenschaften, die sie hervorgebracht hat, ein für alle Mal zu verabschieden:

Die Erkenntnisse, die wir nicht brauchen konnten, warfen wir zum Plunder. Feuerwerk gibt es keines mehr, nur eine umfassende weltumspannende Stille. Heute klammern wir uns an den Glauben und lassen die Wissenschaftsmenschen zwar für uns arbeiten [...], aber wir sprechen kein Wort mehr als unbedingt nötig mit ihnen. [...] Die Unsterblichkeit, seiner Zeit als letzte Glücksmöglichkeit und Bewältigung der transzendentalen Frage gepriesen, und heute quälen wir deinesgleichen damit, um sie nicht völlig in Vergessenheit geraten zu lassen. Die Raumfahrt – ach, die Geschichte ist eine Geschichte von Irrtümern [...]. (Ebd. 206–207)

Die Konsequenzen dieser Erkenntnis nehmen sich für den Erzähler – mit einer für Riedlers Geschichten charakteristischen Wendung zum Schluss – noch schlimmer als gedacht aus. In Wahrheit ist er nicht der einzige, lediglich Nr. 2455 in der Reihe, denn es gibt zahllose „Grübler und Unruhestifter“ (ebd. 224) und ganze „Gebäudekomplexe für Legionen von neuen Treuebrechern“ (ebd. 225), die nicht lediglich zum scheinbaren Verharren eingesperrt sind, vielmehr zur Sühne und systembedingten Garantie, damit die neue Ordnung sterblicher Gläubiger unter Anleitung zahlloser, untereinander vernetzter Sekten wieder funktioniert. Unsterblich gemacht zu werden ist ein „grandiose[r] Selbstreinigungsprozeß“ (ebd. 223) der neu etablierten Gesellschaft. Für die Opfer des systembedingten Fanatismus gibt es kein Entkommen aus dem Paradiesbehälter.

In der Erzählung „Vor dem Versöhnungsbrunnen“ befinden wir uns in einer Welt, die sich in zwei menschliche Reservate, in ein künstliches, städtisches und in ein barbarisches, rituell gesteuertes ländliches gespalten hat. Ein Ich-Erzähler erster Instanz stattet seinem sterbenden Vater einen Besuch ab und vermittelt dessen Lebensbeichte als Ich-Erzähler zweiter Instanz über die Umstände der ‚Geburt‘ seines Sohnes. Nun kommt der erzählende Sohn nicht nur aus der sicheren „städtische[n] Abgeschlossenheit“ (Riedler 1995a: 207), wo er Statist und Bewohner von „Rehaks Hölle“ (ebd. 176) ist, deren virtuelle Räume dem Ausleben brutalster Gewaltfantasien dienen; er ist von Geburt auch ein Produkt der „biologische[n] Kryonik“ (ebd. 177), ein künstlich gezeugtes Kind aus dem „Bryokit“ (ebd.), somit der genaue Gegensatz zu den Figuren, deren Geschichte ihm sein sterbender Vater als Ich-Erzähler zweiter Instanz im minutenweisen Countdown des Sterberituals mitteilt. Dieser hat seinerzeit die „natürliche Tochter“ (ebd. 185) seines Lebensretters und Freundes an dessen statt großgezogen und letztlich auf dessen Wunsch nach „Ristnes“ (ebd. 191) gebracht, an einen Ort, an dem „das Band zu [...] barbarischen Vorfahren“ (ebd. 182) geknüpft und „die grausamen Opfer“ (ebd. 205) der Vorzeit wiederbelebt wurden.¹² So erfährt der Ich-Erzähler, dass seine ‚falsche‘ Existenz, gleichsam in Parallelaktion, mit der Aufopferung eines ‚echten‘ Lebens verband. Sein ‚Vater‘ hat

¹² „Eines der grausamsten Rituale war das Ritzen des Blutaars. Die Auserwählte wurde mit Milch und Met getränkt und im letzten Schein der Abenddämmerung zum Altar geführt. Dann wurden dem Opfer bei lebendigem Leib die Rippen vom Rückgrat abgetrennt, wie Adlerschwinge auseinandergefaltet und die Lungenflügel herausgezogen. So glaubte man die Götter zu versöhnen, wenn die Übermacht der Naturgewalt das Volk zu vernichten drohte.“ (Riedler 1995a: 181)

Isgard geopfert, [...] eine natürliche Tochter, um sich mit der Rettung eines Bryosäuglings zu brüsten; ein junges, blühendes Geschöpf in der grauenhaften Natur gelassen, um mich aus dem hochsensiblen, hochartifizialen Bryoköfferchen zu erwecken und mir ein freudloses Dasein in Rehaks Hölle zu schenken. (Ebd. 201)

Damit stellt sich ein heikles und fragwürdiges Gleichgewicht zwischen den beiden Welten und den einzelnen Schicksalen ein: Das Leben in der Stadt mit deren Artefakten und künstlichen Wesen – mit der „Kommissionsware“ (ebd. 207) des technisch hergestellten Scheins und den „billigen“ (ebd. 208) Kindern aus dem Bryokit – stellt selbst der betroffene erzählende Protagonist als etwas prinzipiell Fragwürdiges hin. Was wiederum dessen Vater von Ristnes und den dort praktizierten brutalen Ritualen zur Versöhnung mit der Natur erzählt, ist alles andere als das ideale Gegenstück zur technisch-maschinell bewerkstelligten Scheinwelt. Die Situation des katastrophalen Weder-Noch vergegenwärtigt auch die vom Ich-Erzähler erster Instanz reichlich kommentierte zwiespältige Vater-Sohn-Beziehung. Die Lebensbeichte des Vaters ist ein Geständnis über Opferbringung und Verschuldung: Er habe in Sorge für den Bryosohn bis zuletzt nicht bemerkt, dass er an einem brutalen Ritual beteiligt ist. Sein Monolog wird durch den des Ich-Erzählers erster Instanz konterkariert – durch dessen Hassparolen und Gewaltfantasien relativiert. Denn der scheinbar Unschuldige ist in seiner Welt ebenfalls Gewalttäter: ein „Tiger“ (ebd.),¹³ der in Rehaks Hölle seine virtuellen Opfer zerreißt. Von daher führt die Lebensbeichte keine Entlastung, aber auch keine Erhellung für die Figuren herbei. Die beiden Welten erweisen sich lediglich als ebenso gespalten wie miteinander verwandt. Was sie vor allem verbindet, ist die Ununterscheidbarkeit von Täterschaft und Opfertum. Der tiefreichende Grund für all die leidvolle Existenz bleibt unausgesprochen.

Damit sind die wichtigsten Momente der charakteristischen fiktiven Szenarios Riedlers erfasst: eine technisch bedingte Krise oder Wende, zumeist Katastrophe der Menschheit, die alles verändert hat; neue dystopische Gesellschaften, beruhend auf einer Art Ersatzglauben, der die ehemalige Wissenschaft zum Gegenstück, zugleich zur Referenz hat; darüber hinaus Schuld und Sühne für die homodiegetischen Protagonisten, deren cyberpunkeskes Renegatentum – schrittweise Konturen gewinnende Anormalität oder Systemfremdheit – sich unweigerlich mit Opfertum verbindet. Schließlich ein posthumanistisches bzw. postfuturistisches Umfeld, in dem die Grenzen des Homo sapiens bis zur Unerkennbarkeit dessen, was echt und was wahr ist, überschritten wurden. Auf diesem Modell beruht auch der Handlungsrahmen von Riedlers Roman „Brot und Spiel“. Nach mehreren selbstverschuldeten Katastrophen¹⁴ wird der verbliebene bewohnbare Rest der Erde von der Kamarilla und an deren Spitze von Hackmutter be-

¹³ „Er [der Vater, E. H.] heißt Steinsam. Ich heiße Tiger. Nicht viel mehr als eine Stunde, und er ist ein Fraß für die Schakale. Dann hetze ich mit fliegendem Atem über das Steppengras, freue mich am Spiel der stahlharten Muskeln und zerre die leblose Beute in mein Versteck. In Rehaks Hölle sind die Menschen am liebsten ein Tier.“ (Riedler 1995a: 194)

¹⁴ „Raurenbegs Versehen – das finale Experiment der Energiemaximierung. – Jekis Coup: der ultimative Keulenschlag der Weltwirtschaftstechnologie. – Schließlich die Seuche Nees, Endeffekt eines genialen Plans zur Nahrungsvervielfachung; schade, daß man dadurch jegliches Getreide als Grundnahrungsmittel verloren hat.“ (Riedler 1995b: 144–145)

herrscht. Sie haben die Spuren und die Vertreter der vorangegangenen Zivilisation restlos beseitigt bzw. auf dem Mond interniert. Der insulare Rest der Erde verharrt in der „Ohnmacht der Glückserwartung“ (Riedler 1995b: 154), im Hoffen auf die Ankunft der Außerirdischen als Erlöser der mehr als nur angeschlagenen Menschheit. Der Erzähler Mere Laula verliert wegen eines Versagens seine Arbeit als Gärtner und „Kalfaktor“ (ebd. 21), Arrangeur zeremonieller Leichenverbrennungen, und wird als Raumschiffgehilfe zu ständigem Verkehr zwischen der Erde und dem Mond verurteilt. Auf dem Mond lernt er die Desperados, allen voran die „drei Weisen des Mondes“ (ebd. 59) kennen. Unter ihnen befindet sich auch der Pythensohn, der als heimlicher Vorposten der Kamarilla auf die Ankunft der „Abgesandten der Galaxie“ (ebd. 287) wartet. Noch wichtiger wird für Mere Laula dessen Gegenspieler, der Vittich'sche Torso, ein entschiedener Gegner des Systems von Hackmutter und leidenschaftlicher Leugner der Existenz von Außerirdischen. Auf dem Mond wird Getreide für die unfruchtbar gewordene Erde produziert, für Brot, jedoch nicht für Menschen, sondern für die Kamrads, künstliche Wesen „aus Kunstfleisch und Kunstblut und kunstvoll aktiviertem Neuroplasma, eine Menschenparodie“ (ebd. 310).

Mere Laulas episodischer Erinnerungsprozess setzt nach einem lange geheimnisvoll bleibenden Vorfall, einem Kataklysmus ein, dessen Umstände sich erst am Romanschluss klären. Als Gefangener auf der Erde, betreut und zugleich verführt von einer Kamrad, die seiner ehemaligen Geliebten, Ceilia, ähnelt, wird Mere Laula von der Kamarilla zum Geständnis über den genannten „lunaren Zwischenfall“ (ebd. 61) gezwungen. Dies verweigernd durchläuft er in seinem leidenschaftlichen Monolog die Ereignisse für sich selbst, indem er das Schweigen nach Außen mit einem Redefluss nach Innen, zugleich mit einem nur für ihn zugänglichen Schreibakt¹⁵ kompensiert. In seinem Erinnerungsprozess wird der geheimnisvolle lunare Vorfall letztendlich zum Höhepunkt der Handlung: Auf der anderen Seite des Mondes landet ein herzförmiges Objekt, das für den Pythensohn die lang ersehnte Ankunft der Außerirdischen ankündigt. Ihm vorgreifend schickt jedoch der Vittich'sche Torso den Erzähler und dessen Raumschiffskapitän, den von Mere Laula leidenschaftlich verehrten Puls Ibmer zur Bergung des rätselhaften Objektes. Hier geschieht etwas Unerwartetes: Puls Ibmer verschwindet im Bruchteil einer Sekunde „im Herz“ (ebd. 61).¹⁶ Am Ende des Romans befinden sich alle auf der Erde, wo das Herz gewaltsam geöffnet, aber auch die Geheimnisse des Vittich'schen Torsos gelüftet werden. Das Herz sei das Bruchstück einer längst vergessenen, gescheiterten Raumfahrtexpedition und der Vittich'sche Torso schuld daran, dass es immer mehr Kamrads und immer mehr Bedürfnis nach Brot gebe. Denn vergiftetes, manipuliertes Getreide vom Mond sei verantwortlich dafür, dass die Menschen irgendwann angefangen haben, sich zu Kamrads hingezogen, selbst als Kamrads zu fühlen. Es ist „[e]in soziales, empathieweckendes Spiel also, auf mutationsfreier

¹⁵ „Du schreibst also wieder?“ fragt Ceilia und beugt sich über meine Schulter, obwohl es für sie nichts zu erkennen gibt außer einem belanglosen Muster dunkler Linien. [...] Immer wieder, fast jeden Tag sieht sie mich bei irgendeiner Gelegenheit über ein Blatt gebeugt, an meinem Grafitstummel kauend oder Wörter auf das Papier werfend.“ (Riedler 1995b: 140)

¹⁶ Das Herz wird gleich zum Auftakt des Romans emotional und symbolisch aufgewertet. „Fanghern-Küste, Mai, am Fels: Das Herz! Gebt mir das Herz! Bringt das Herz zum Schlagen! Brecht das Herz in Stücke, mein Herz! Großes, kaltes Herz!“ (Riedler 1995b: 7)

selbstreproduzierender Grundlage“ (ebd. 342), die Rache von auf den Mond verbannten Wissenschaftlern über den galaktischen Glaubenseifer einer auf der Erde archaisch reorganisierten Gesellschaft, die die Menschheit endgültig ausgehöhlt hatte. Im Weltall immer schon allein, hat sich der Mensch nun selbst aufgezehrt. Der Kreis hat sich ein für alle Mal geschlossen.¹⁷ Das Brot ist das Spiel der indefiniten Selbstaflösung.

Die Gründe dieser Vorfälle und ihre Umstände werden im Roman gleichwohl narrativ stark gebrochen und explizit bis zum Schluss nicht vermittelt. Denn es kommt nicht so sehr auf die Lösung von Rätseln und die Lüftung von Geheimnissen, vielmehr auf die Beurteilung der postapokalyptischen Situation selbst an. Hierin spielen der Erzähler und die Figuren eine maßgebliche Rolle. Ihre Wahrnehmung und ihre Befindlichkeiten sind die eigentliche Gewähr für die Aufrechterhaltung des Paradoxons, dass man sich nicht einfach nach *dem* Ende – nach einem Schlusstrich, geschweige denn vor irgendeinem Neuanfang –, sondern mittendrin, im *dauerhaften* (Ver-)Enden befindet¹⁸ (vgl. Schossböck 2012: 59). Mere Laula verhilft zu dieser Erfahrung nicht nur durch sein episodisch-zyklisch aufgebautes, traum- und wahnhaftes Erinnerungsnarrativ. Auch als Figur wird er zum Medium, sogar zur Leidensgestalt, an der sich die Un-erträglichkeit dieser Situation erweist. Er ist der einfältige Beobachter, der aus der Ahnungslosigkeit mitten ins Zentrum der Ereignisse gerät, für seine leidenschaftliche Zuneigung zu den Protagonisten jedoch jeweils nur Erniedrigungen erfährt: die „Ceilia-kamrad“ (Riedler 1995b: 107) begleitet und verführt ihn nur in der Absicht, ihm ein Geständnis über den lunaren Vorfall zu entlocken. Puls Ibmer, der Raumschiffkommandant, sein „Freund“ (ebd. 228), verbringt die Fahrten zwischen Mond und Erde damit, Mere Laula im Mongo, einem symbolischen Steine- und Sternespiel zu demütigen. Am grausamsten geht mit ihm der Vittich'sche Torso, sein „Meister“ (ebd. 302), um.¹⁹ „Ich war der niedrigste“, sagt Mere Laula über sich,

dem man wie einem dumpfen Tier alles anvertrauen konnte, was man sonst nicht zu sagen gewagt hätte. Pflichtbewußt hatte ich stets meinen Dienst auf dem Mond versehen und war trotzdem der Niedrigste geblieben [...]. Ich war Ungeziefer, die gemeine Stubenfliege, als die mich auch der Vittich'sche Torso bezeichnet hatte. (Ebd. 219)

Neben dem ‚dickleibigen‘²⁰ (ebd. 84), „tumb[en]“ (ebd. 290) Mere Laula, dem „Tölpel der Erde, de[m] reine[n] Idiot[en]“ (ebd. 289), agiert der Vittich'sche Torso als die „Geißel der Erde“ (ebd.) und ist schon in seinem Äußeren das gerade Gegenteil des ursprünglich ganzheitlich Menschlichen. Während die drei Weisen ihr technisches Können dazu genutzt hatten, sich selbst transhuman zu erweitern – „sich Krüppelglieder wachsen zu lassen“ (ebd. 96) –, entschloss sich der Vittich'sche Torso zu einer ebenso

¹⁷ „Das Signal der Außerirdischen ist ein Menschensignal, ein banaler Ruf der Verirrten. Mit dem Herz sind sie dorthin zurückgekommen, wo ihre Reise begonnen hat.“ (Riedler 1995b: 293)

¹⁸ ()Es handelt sich um das „Gefühl, dass die eigentliche Katastrophe die Fortführung des Jetzt, der ‚Fortschritt‘ aller gegenwärtig gegebenen Tendenzen ist. Zukunft als Katastrophe ist heute die exakte Verbindung von Kontinuität und Bruch [...]“ (Horn 2014: 17)

¹⁹ „[S]ein Wispern und Räuspern, sein Krächzen, Zungenschmalzen, Fingervibriern, sein Kopfschütteln, Kopfnicken, Luftausstoßen, Zähneknirschen und Faustballen war eine Sinfonie der Befehlsgewalt, in der er alles, was ihm dienstbar sein konnte, in Bewegung setzte.“ (Riedler 1995b: 226)

²⁰ Bzw. „mit erheblicher Leibesfülle“ (Riedler 1995b: bd. 102).

rebellischen wie bedeutungsschweren Selbstverstümmelung: „[N]och in den Jahren der Internierung, die wir in den Gehäusen hinter Tor Lune verbrachten“, berichtet er Mere Laula,

„befahl ich, mir beide Beine zu amputieren [...]. [I]ch jauchzte vor neuer Zuversicht, als ich die Chirurgen in meiner Baracke sah; sie machten das Fenster zu, wollten mich beruhigen und schwangen im Gleichtakt ihre schmerzlosen Sägen. – ‚Ich bin ein Geistes- und Erinnerungsmensch, ein Hirnmensch daher!‘ rief ich ihnen zu, ‚Die Beine ab, den Arm ab, ein Kopf und eine Hand genügen.“ (Ebd. 176)

Tatsächlich ist der in seinem künstlichen lunaren „Paradies“ (ebd. 91) hängende greisenhafte Rumpf, dieser „Geistesmenschentorso“ (ebd. 177), das intelligente Gegenstück auch Mere Laulas, sei es in Bezug auf seine Ansichten über die galaktische Disposition des Menschen, sei es in Bezug auf seine Absicht, der Menschheit zusätzlichen, wenngleich lehrreichen Schaden zuzufügen. Mit seinem „Haienmund“ (ebd. 149), seinem Haiengesicht“ (ebd. 89), mit „klingenscharfen Zähne[n]“ (ebd.) demonstriert er seine geistige Überlegenheit und avanciert zur Figur mit dem höchsten Redeanteil.²¹ Am wichtigsten wird aber in der Beziehung von scharfsinnigem Meister und tölpelhaftem Schüler ein Handlungselement, das neben dem Herz, dem Brot und dem Spiel zum aussagekräftigsten Symbol des Romans wird. Im Paradies des Torsos auf dem Mond entdeckt Mere Laula einen seltsamen Platz,

eine Grube, rechteckig in den Boden gestochen und sehr schmal, aber an die hundert Meter lang. Ihre Tiefe konnte ich nicht abschätzen, da sie fast bis zum Rand mit trockenem Kompost, ich glaubte welke Blätter, abgeschnittene Rindenstücke und gekräuselte Häute zu erkennen, gefüllt war. (Ebd. 80)

Es ist der „Büchertrog“ (ebd. 100, 141), in dem, da „die Speicherplätze der frühen Computerzeit längst zerstört, die Femtaufzeichnungen verkrustet und die Bilddokumente versulzt“ (ebd. 158) worden waren, das verbliebene Wissen der alten Welt aufbewahrt wird.²² Erbärmlicher Rest des „Speicher[s] von Uttak“ (ebd. 160), des „wahre[n] Bücherschatz[es] der Welt“ (ebd. 169), der durch einen Fehler des Vittich'schen Torsos untergegangen war. Der Torso bringt Mere Laula Lesen und Schreiben bei,²³ indem er ihn wie ein „Schwein“ (ebd. 230) im Bücherpfuhl wühlen lässt: „‚Friß‘, sagte er leise, ‚die Bücher, friß!‘“ (ebd. 185), „denn die Erkenntnis schmeckt“ (ebd. 186). Das Fressen ist eine Handlungsart im gesamten Roman, die durch und durch bestimmend ist: Während die Kamrads von immer heftigerem Hunger nach Brot geplagt und bis zur vernichtenden Gewalt getrieben werden – sie bringen letztlich das Stahlzelt der Kamarrilla und symbolisch deren Herrschaft zu Sturz –, wird der Torso selbst von Droh- und

²¹ „Weißt du, was es heißt, in diesem Sumpf von wabernden, wuchernden, schwabbelnden, unkontrolliert blühenden und schmerzlos faulenden Gliedmaßen der einzige zu sein, der Menschenwürde bewahrt? – Ich bin echt, die anderen sind mißgebildet unter ihren Gewändern, berauscht, um sich zu vergessen.“ (Riedler 1995b: 91).

²² Zum Thema Bücheruniversum in der SF vgl. Schober (2004: 258–265).

²³ Mere Laulas mehrfach erwähnter „Bleistiftstummel“ (Riedler 1995b: 266) gewinnt somit metanarrative Funktion.

Fressattacken erfasst: „Ich fresse dich, indem ich dich aus der Gegenwart reiße und deine Augen für die Vergangenheit öffne“ (ebd. 177).²⁴ Auch das letzte konkrete wie symbolische Archiv dessen, was die Menschheit erschaffen hat, wird zu einem Schweinetrog, der für den Torso nur die selbstmörderische Vergeblichkeit der Rasse erweist. Entsprechend wird dieser ‚Schatz‘ von ihm, dem letzten Intellektuellen und Wissenden zum ebenfalls ebenso konkreten wie symbolischen ‚Abfüttern‘ der erzählenden Leidensfigur verwendet.

Die genannte „Bücherkatastrophe“ (ebd. 161) des Vittich’schen Torsos und die „Kalfaktorenkatastrophe“ (ebd.) – sowie weitere Fehlgriffe²⁵ – Mere Laulas stärken die Parallele der beiden Figuren und sind Bestandteil jenes Diskurses, der im Roman über Schuld und Sühne geführt wird. Denn es ist ein „Sumpf von Verfehlungen“ (ebd. 59), der die postapokalyptische Situation herbeigeführt hat. So wie der Bücherschatz des Torsos in Flammen aufgegangen ist und das „überschäumend[e] Kremationsfeuerwerk“ (ebd. 209) des Kalfaktors zum Desaster wurde, sind auch die genannten Erdkatastrophen lauter Missgeschicke in größerem Maßstab. So beruht auch das Ende des Weltraumprojekts der Menschheit, die Vernichtung der ersten lunaren Siedlung – „Fort Willkommen, das Tor zum All, wie sie sagten, der Pfeil der Menschheit, oder das Fundament der Zukunft“ (ebd. 180) – durch einen „Meteoritenfall“ (ebd. 96, 181) auf einer bedeutungsschweren Fehleinschätzung. Hieraus leitet der Torso sein vernichtendes Urteil ab: Die Erträge der gesamten Kulturgeschichte seien „Geistesverfehlungen, in Millionen Seiten gepumpte sogenannte Intelligenz“ (ebd. 167). Die menschliche Existenz beruhe überhaupt auf einer grandiosen Verfehlung, die der Torso an Neil Armstrongs berühmten Worten demonstriert:

„Die auf Erden vernehmen ein Rauschen, ein Knistern, ein paar zerfetzte Worte, und sie reimen sich zusammen, was sie hören wollen. – *One small step for man ... one giant leap for mankind.* – Falsche Worte in altem Amerikans. – Wie alles, was Menschen zu erreichen versuchten, war die Eroberung des Mondes und des Weltalls von Anfang an gescheitert. [...] – Armstrong war verzweifelt, als er sah, wo er gelandet war, *once more debt, o man! Born, child, and weep, o mankind.* [...] In Amerika der Jubel, und in der Ödnis des Mondes ein desperater Armstrong, blaß und krächzend, kaum Herr über sein Gleichgewicht,

²⁴ „[G]ib acht, Mere Laula, will der General dir sagen! Gib acht! sagt er dir, er [der Torso, E. H.] wird dich fressen. Erst wird er dich mästen mit Erkenntnis und Bücherweisheiten, dann wird er dich fressen und auf das nächste Opfer lauern.“ (Riedler 1995b: 111)

²⁵ Mere Laula bringt die FLEISSOS – das Raumschiff Puls Ibmers – durch Aufkleben eines Bildes von Ceilia auf den „Autonav“ in Gefahr: „Da ist Schmutz auf die Scheibe gekommen, und diesen Schmutz hat es als Sternbilder gedeutet. [...] Seit du mit mir in der FLEISSOS bist, herrscht nur noch Chaos, innen wie außen.“ (Riedler 1995b: 133); bei der Bergung des Herzens auf dem Mond ist es wieder Mere Laula, der stürzt, sodass Puls Ibmer zum Herz muss, das ihn verschlingt: „Ich war bei vollen Sinnen und lag, von einer kleinen Staubwolke umgeben, in einer flachen Rinne auf dem Rücken wie ein schwerfälliger Käfer [...]. Ich lag ergeben auf dem gepanzerten Rücken [...] und blickte durch den Schleier des niedersinkenden Staubs hindurch in die schwarze, grenzenlose Tiefe des Alls hinauf. [...] Das All, das verfluchte, tote All hatte mir das eingebracht. Die Unendlichkeit des Alls muß immer der Sieger sein.“ (Ebd. 259–260)

stammelnd von der Schuld, die er auf sich geladen hat, und über die Tränen, die die Menschheit noch vergießen sollte.“ (Ebd. 95)²⁶

Folgt man der Perspektive des Torsos, so ist die Menschheit von Anfang an zur rekursiven Spirale der Selbstverfehlung verurteilt. Das „Menschenwerk“ ist „Teufelswerk“ (ebd. 285), und eigentlich sehen es die drei Weisen auch nicht anders: „Menschen in ihrer Finsternis“, sagte der Pythensohn. [...] Es ist die Wahrheit, kein Spiel, vollkommene Machtlosigkeit, das ist die Weisheit, die unser Überleben sichert. Ich will es nicht wissen. Nur sehen, mitansehen, leiden.“ (Ebd. 117) Entsprechend versagen die Weisen beim Eintreffen „der riesigen Herzkapsel“ (ebd. 18) auf dem Mond, auch sie glauben nicht daran, dass dieses Ereignis etwas an der Situation der Menschheit ändern könnte. Sie tendieren als Desperados prinzipiell zu den Ansichten und Erfahrungen des Torsos. Dennoch bleibt im Romanganzes die Gegenstimme des Erzählers und ein Rest von Hoffnung bewahrt. Das herzförmige Objekt aus der Vergangenheit der „Sternenstürmer“ (ebd. 120) ist für ihn bis zuletzt *das Herz*, in dem sein Freund, Puls Ibmer verschwunden ist. Im Gegenzug zu den „kreischenden unaufhaltsamen Sueden des Vittich’schen Torsos“ (ebd. 110) psalmodiert er ganz bis zum Schluss von dieser Verbundenheit mit dem folglich auch stark symbolisch zu verstehenden „Herz“. „Es gibt ein Herz, und darin ist Puls Ibmer verschlossen, mehr habe ich nicht zu sagen.“ (Ebd. 83)

Auch Mere Laulas ambivalente Beziehung zur falschen Ceilia ist konstitutiver Bestandteil seiner Perspektive. Sie ist durch zunächst widerwillige, später unüberwindliche Zuneigung zur weiblichen Doppelgängerfigur gekennzeichnet, die die spätere Enthüllung der Identität von Menschen und Kamrads vorwegnimmt. „Aber diese hier ist schön!“, sagt er über die Ceiliakamrad, „[w]ie der Stamm einer Lilie, so klar und rein wächst sie über mir in die Höhe, von ihren Schultern fällt ein Rest der Tarnung wie die abgeworfene Haut einer verpuppten Raupe, die sich zum Schmetterling entfaltet“ (ebd. 85). In der Folge geht seine Erinnerung an den schmerzhaften Verlust der echten Ceilia in einen Liebesdiskurs mit der falschen über. Schließlich setzt Mere Laula auch in der Schlusszene etwas durch, das der radikalen Hoffnungslosigkeit widerspricht. Mit dem aus dem Herz wieder aufgetauchten, verrückt gewordenen, nur noch vor sich hin lallenden Puls Ibmer und dem Vittich’schen Torso, der unter der Erdgravitation leidet, bildet er am Fluß Itarii, in einer „Baracke, auf das Notwendigste beschränkt“ (ebd. 318) einen Dreierbund des schlichten Überlebens. Die Schlussworte des Romans verraten, wie die beiden Figuren diesen Zustand jeweils beurteilen. Nicht ohne Grund hat dabei das letzte Wort der Erzähler selbst:

²⁶ „*„Noch eine Schuld mehr, o Mann!‘* Mit verhaltener Ungeduld erklärte mir der Torso die Worte. – ‚Es klingt ärgerlich, nicht wahr, als wäre er in Scheiße gestiegen. – *Wieder schuldig geworden, Mann!* Und: *Geboren* – er meint, dies Idee geboren, das Unglückskind, den Mond zu erobern –, *Born, child*, eine Mißgeburt... *Weine, o Menschheit*, – also, höre: späte Reue, *weine, o Menschheit*. Berühmte Worte, die in meiner Schublade als Spielzeug verrotten. *Once more debt, o man! Born, child and weep, o mankind.*“ (Riedler 1995b: 94)

Keine Kamrads. Keine Kamarilla. Ich werde mir die vielen, nutzlosen Bücher durch den Kopf gehen lassen, die ich gelesen habe. Der Fluß Itarii wird stiller werden, wenn das Eis kommt.

„Fimbulwinter“, sagt der Vittich'sche Torso, als wäre er meinen Gedanken gefolgt.

„Elysium“, antworte ich. (Ebd. 346)

Riedlers am gründlichsten im Roman ausgearbeitete Vision der entwurzelten Menschheit begegnet auch in anderen, hier nicht weiter behandelten Texten des Autors. Desgleichen haben auch seine Erzählerfiguren Eigenschaften, die die Cyberpunk-Orientierung seiner Zeit bestätigen, sich aber auch nach heutigem Maßstab als höchst aktuell erweisen. Die Thematisierung der Auslöschung des Humanen und das Trauern um den radikalen Verlust jeglicher metaphysischen Garantien, desgleichen das allzu menschliche Gepräge dieser Trauer darum, was bevorsteht, sind nach wie vor Probleme, die die Öffentlichkeit beschäftigen. Die Postapokalypse dauert an und erobert unmerklich das gesamte Spektrum heutiger Wahrnehmung. Die vielen nutzlosen Bücher des Vittich'schen Torsos und Mere Laulas gehören zu dieser philosophisch-kulturkritischen Last und Riedler trägt mit seinen Geschichten das Seine dazu bei.

Literatur

- Braeg, Dieter (2022): Gespräch 1996 mit Franz Rottensteiner. In: Haitel, Michael/Wiegand, Jörg (Hg.): Gespiegelte Fantasie. Franz Rottensteiner zum 80. Geburtstag. Winnert: p.maschinery (= AndroSF 149), S. 15–45.
- Dath, Dietmar (2019): Niegeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine. Berlin: Matthes & Seitz.
- Gözen, Jiré Emine (2012): Cyberpunk Science Fiction. Literarische Fiktionen und Medientheorie. Bielefeld: Transcript.
- Horn, Eva (2014): Zukunft als Katastrophe. Frankfurt a. M.: Fischer, 2014.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael (2009): Einführung in die Erzähltheorie. 8. Auflage. München: C.H. Beck.
- McHale, Brian (1992): Constructing postmodernism. London/New York: Routledge.
- Pethes, Nicolas (2016): Posthumanismus. In: Bühler, Benjamin/Willer, Stefan (Hg.). Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens. Paderborn: Fink, S. 363–373.
- Riedler, Heinz (1969a): Treffpunkte. Erzählungen. Salzburg: Residenz.
- Riedler, Heinz (1983): Du holde Kunst. St. Pölten/Wien: Niederösterreichisches Pressehaus.
- Riedler, Heinz (1985): Eine Nacht im Musikverein. Erzählungen. St. Pölten/Wien: Niederösterreichisches Pressehaus.
- Riedler, Heinz (1969b): Die Stellung eines Entsprungenen. In: Handke, Peter (Hg.): Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten. Salzburg: Residenz, S. 137–145.
- Riedler, Heinz (1971): Der Kunstflieger. In: Das Umfallen der Kegel von einer bäuerlichen Kegelbahn und andere Erzählungen von Gerhard Amanshauser u. a. Zürich/Köln: Benziger, S. 145–149.

- Riedler, Heinz (1986): Law-Tennis (Dedicated to Rauris). In: Gimmelsberger, Erwin (Hg.): Rauriser Lesebuch. Graz: Leykam, S. 186–200.
- Riedler, Heinz (1987): Paradiesbehälter 2455. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): Seltsame Labyrinth. Eine Auswahl phantastischer Erzählungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Phantastische Bibliothek 198), S. 198–226.
- Riedler, Heinz (1988): Heimarbeit. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): Der Eingang ins Paradies und andere phantastische Erzählungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Phantastische Bibliothek 219), S. 243–269.
- Riedler, Heinz (1990): Armensalz. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): Phantastische Begegnungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Phantastische Bibliothek 250), S. 375–413.
- Riedler, Heinz (1991): Gaia. Das System. In: Reiter, Ludwig/Ahlers, Carina (Hg.): Systemisches Denken und therapeutischer Prozeß. Berlin/Heidelberg: Springer, S. 301–316.
- Riedler, Heinz (1995a): Vor dem Versöhnungsbrunnen. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): Phantastisches Österreich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Phantastische Bibliothek 325), S. 176–208.
- Riedler, Heinz (1995b): Brot und Spiel. Roman. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Phantastische Bibliothek 327).
- Riedler, Heinz (1999): 78 Grad, Premiere. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): Weltuntergänge en detail. Ablaufdatum 31.12.2000: Die Prophezeiungs-Falle. Wien: Aarachne, S. 219–235.
- Schmeink, Lars (2016): Biopunk Dystopias. Genetic Engineering, Society, and Science Fiction. Liverpool University Press (= Liverpool Science Fiction Texts and Studies).
- Schober, Barbara (2004): Interview mit Heinz Riedler. In: Dies.: Gefährliche Bücher: Sokrates trifft Harry Potter. Eine Untersuchung der Rolle des Buches in Utopie, Sciencefiction und Fantastik vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Dissertation am Fachbereich Kommunikationswissenschaft der Kultur- und Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Salzburg zur Erlangung des akademischen Grades „Doktorin der Philosophie“. Salzburg, August, S. 353–360.
- Schossböck, Judith (2012): Letzte Menschen. Postapokalyptische Narrative und Identitäten in der neueren Literatur nach 1945. Bochum/Freiburg: Projektverlag 2012 (= Post-Apocalyptic Studies 2).
- Stanzel, Franz K. (1991): Theorie des Erzählens. 5., unveränderte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= UTB 904).
- Sterling, Bruce (1986): Preface. In: Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology. New York: Ace, S. ix–xvi. Zit. Nach Schmeink 2016: 21.
- Sterling, Bruce (1998): Cyberpunk in the Nineties.
<http://www.streettech.com/bcp/BCPtext/Manifestos/CPInThe90s.html> (letzter Zugriff: 21.10.2023)
- Weber, Thomas P. (2005): Science Fiction. Frankfurt a. M.: Fischer (= Fischer Kompakt).

Autoren

Marianna Bazsóne Sörös, Dr.

Dozentin und Leiterin des Lehrstuhls für Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft. Lehrstuhl für Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft, Universität Miskolc. Forschungsschwerpunkte sind das Genre der Autobiographie und die Werke von Elias und Veza Canetti.

Zsuzsa Bognár, Dr. habil.

Univ.-Dozentin am Germanistischen Institut der Universität Pécs. Forschungsschwerpunkte: Kulturtransfer; Essay und Literaturkritik in der Moderne. Buchpublikationen: Literaturkritisches Denken im Pester Lloyd 1900–1914. Budapest 2001; „Als Mischprodukt verrufen“: Der literarische Essay der Moderne. Wien: Praesens Verlag, 2017. Herausgebertätigkeit: Michael Josef Eisler – Eine Werkauswahl (Hg.; 2002); „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann (Hg. mit Attila Bombitz, 2008); Gelebte Milieus und virtuelle Räume: Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft (Hg. mit Klára Berzeviczy und Péter Lőkös, 2009.) Georg Lukács Werke (Hg. mit Werner Jung und Antonia Opitz): fehlende Bände der Luchterhand-Ausgabe; ab 2018 drei Bände.

Christoph Fackelmann, Mag. Dr. phil.

Literaturhistoriker, Verlagslektor und Redakteur in Wien. 2004–2009: Assistent und Lehrbeauftragter an der Neugermanistik der Universität Wien; 2003–2013: Redakteur und Mitherausgeber des „Jahrbuchs der österreichischen Goethe-Gesellschaft“; seit 2020: Mitherausgeber des „Lepanto-Almanachs. Jahrbuch für christliche Literatur und Geistesgeschichte“, Präsident der Josef Weinheber-Gesellschaft, ordentliches Mitglied der Sudetendeutschen Akademie der Wissenschaften und Künste. Veröffentlichungen: zahlreiche Studien zur deutschen und österreichischen Literaturgeschichte mit Schwerpunkten auf dem Gebiet der Frühen Neuzeit sowie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, des Sprachdenkens, der Form- und Rezeptionsästhetik; Monographien und Editionen u. a. zu Josef Weinheber (2005, 2009, 2013), Franz Spunda (2016) sowie zu Theorie und Praxis einer Literaturgeschichte Österreichs (2011), Simon Rettenpacher-Werkausgabe im Rahmen der „Wiener Neudrucke“ (2006–2009).

Erika Hammer, Dr. habil.

Universität Pécs, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für deutschsprachige Literatur, Lehrstuhlleiterin. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, Kultur- und Medienwissenschaften, Literatur und Medien der ungarndeutschen Minderheit.

Endre Hárs, Prof. Dr.

Leiter des Lehrstuhls für deutsche Literaturwissenschaft am Institut für Germanistik der Universität Szeged.

Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Literatur-, Kultur- und Mediengeschichte Österreich-Ungarns (1867–1918); deutschsprachige und ungarische Fantastik.

Veröffentlichungen aus dem Umfeld des Beitrags: Gullivers posthumaner Traum. Über Frigyes Karinthys utopisch-dystopischen Roman „Die Reise nach Faremido“ (2024); Freunde mit Fell. Dietmar Daths „Die Abschaffung der Arten“ als Evolutionsromanze (2023); Wie Gyula Hernádi dem Zeitreisenden begegnete. Eine Episode aus der Geschichte der ungarischen Fantastik (2022).

Andrea Horváth, Dr. habil.

Universitätsdozentin, Institutsdirektorin am Institut für Germanistik der Universität Debrecen.

Studium der Germanistik, Romanistik und Niederlandistik an der Universität Debrecen und Paderborn. Promotion über Barbara Frischmuth.

Forschungsschwerpunkte sind politische Literatur, österreichische Gegenwartsliteratur, Identitäts- und Alteritätstheorien und Literaturtheorien.

Magdolna Orosz, Prof. Dr.

Professorin für Neuere deutsche Literatur am Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen an der ELTE Universität Budapest.

Zahlreiche Aufsätze zu: Literatursemiotik, Intertextualität, Narratologie, Goethezeit/Romantik, Frühe Moderne, österreichische und ungarische Literatur um 1900, Intermedialität um 1900. Leiterin und/oder Mitarbeiterin mehrerer ungarischer und internationaler Forschungsprojekte. Herausgeberin der Buchreihen „Budapester Studien zur Literaturwissenschaft“ (Peter Lang), „Mű-helyek“ (Gondolat).

Wichtige Publikationen: Intertextualität in der Textanalyse (1997); Identität – Differenz – Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann (2001); „Az elbeszélés fonala“. Narráció, intertextualitás, intermedialitás [„Der Faden der Erzählung“. Narration, Intertextualität, Intermedialität] (2003); „Progresszív egyetemes poézis“. Romantikus ellentételezések és utópiák [„Progressive Universalpoesie“. Romantische Gegenüberstellungen und Utopien] (2006); Identität – Erzählen – Erinnerung. Studien zur deutschsprachigen und ungarischen Literatur 1890–1935 (2016); Nyelv – emlékezet – elbeszélés. A századforduló bécsi és budapesti modernisége az irodalomban [Sprache – Erinnerung – Erzählen. Literatur der Wiener und Budapester Moderne um die Jahrhundertwende] (2019); Textwelten – Weltentwürfe. Österreichische Literatur in Wendezeiten (2021).

Tünde Paksy, Dr.

Wissenschaftliche Oberassistentin am Lehrstuhl für Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft der Universität Miskolc.

Promotion über Doppelgängermotiv und Raumpoetik in E. T. A. Hoffmanns Roman „Die Elixiere des Teufels“.

Forschungsschwerpunkte sind die Geschichte der deutschsprachigen Literaturen des 19. Jahrhunderts, Narratologie und Literaturverfilmung. Schwerpunkte in der Lehre sind Literaturgeschichte, Analyse und Interpretation literarischer Texte, Literaturverfilmungen, methodisch-didaktische Aspekte und deren Anwendung im Literaturunterricht, Methodik und Didaktik der Entwicklung philologischer Kompetenzen und digitale Techniken im Fremdsprachenunterricht.

Benedikt Roland

Österreich-Lektor am Germanistischen Institut der Universität Pécs.

Studium der Germanistik und Hungarologie an der Universität Wien. Master-Abschlussarbeit zu Thomas Manns Joseph-Romanen.

Beschäftigung ua. mit der Geschichte der Deutsch-Lektoren in Pécs.

Zoltán Szendi, Prof. em. Dr.

Professor für neuere deutsche Literatur am Germanistischen Institut der Universität Pécs. Mitherausgeber der „Pécs-er Studien zur Germanistik“ und Herausgeber des „Jahrbuchs der ungarischen Germanistik“ (2011–2017).

Forschungsschwerpunkte: Deutschsprachige Literatur der Jahrhundertwende und des 20. Jahrhunderts, Ungarndeutsche Literatur nach 1945. Wichtigste Buchpublikationen: Seele und Bild. Weltbild und Komposition in den Erzählungen Thomas Manns (1999); Durchbrüche der Modernität. Studien zur österreichischen Literatur (2000); Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der mittleren Periode Rainer Maria Rilkes (2010); Geistesfreiheit: Deutsche Literatur zwischen Autonomie und Fremdbestimmung (Hg. 2020).

Gernot Waldner

Universitätsassistent am Institut für Germanistik der Universität Wien.

Studium der Literaturwissenschaft, Philosophie und Wissenschaftsgeschichte in Wien, Berlin und Cambridge (MA). Dissertation an der Harvard University mit einer Dissertation zur Rezeption der Statistik in der Kultur der Zwischenkriegszeit.

Forschungsschwerpunkte reichen von der Literatur der Aufklärung bis ins frühe 20. Jahrhundert, thematisch sind Wissenschaftsgeschichte und Bürokratiegeschichte zentral.

Aktuelle Publikationen zu Johann Pezzl, Rudolf Brunngraber, eine kurze Literaturgeschichte des Praters und eine Übersetzung aus dem Italienischen, Fantasia von Bruno Munari.

Anikó Zsigmond, Dr.

Institut für Germanistik und Translationswissenschaft, Pannonische Universität, seit 2006 Universitäts-Dozentin.

1993–1995: Franz-Werfel-Stipendium; PhD: 2000 ELTE: Das Frauenbewusstsein von Marie von Ebner-Eschenbach.

Forschungsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur, deutsch-ungarische literarische Kontakte, interkulturelle Literaturwissenschaft, Identitätsproblematik, Literatur und Medialität.

Publikationen zu: Anna Mitgutsch, Zsuzsa Bank, Wladimir Kaminer, Marlen Haushofer.